

A close-up portrait of a woman with short, light-colored hair, looking directly at the camera. She is wearing a dark, high-collared garment with lace detailing. The background is dark, and the lighting is soft, highlighting her facial features.

**Andrea Bel**

# **Mercè Managuerra**

**Un camí llarg.  
Homenatge als  
meus mestres**

Converses, 8

**Institut del Teatre**

Edicions



**Andrea Bel**

**Mercè  
Managuerra  
Un camí llarg.  
Homenatge als  
meus mestres**

Converses, 8

**Institut del Teatre**

Barcelona  
2023

Primera edició: octubre 2023

Fotografia de la coberta de David Ruano.

Fotografia de la solapa de l'arxiu personal de Mercè Managuerra.

© 2022, dels textos, els seus autors

© 2022, de les fotografies, els seus autors

© 2022, de l'edició, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Correcció: Montserrat Bayà

Dissenyat i compost per Quadratí

Imprès per Gráficas Rey

ISBN: 978-84-19091-46-8

DL: B 22217-2022

## Taula

Introducció	7
Mercè Managuerra entrevistada per Andrea Bel	9
Nous temps, noves tècniques	40
Un camí de respostes	47
Carlos Gandolfo, un bon inici	49
Strasberg: nova mirada	61
La tornada de Nova York	94
Transmetre allò transmès	98
Zygmunt Molik, l'herència de Grotowski	104
Anatoli Vassiliev, una mirada espiritual i científica	111
Krystian Lupa, els territoris invisibles	144
Retorn a Shakespeare	163
Konrad Zschiedrich: les paraules vives	172
Epíleg	193
Mercè Managuerra. Trajectòria professional	195
Apèndix. Apunts presos als seminaris d'Anatoli Vassiliev (2007)	199



## Introducció

Aquest llibre pren forma a través d'una llarga conversa que ofereix l'oportunitat d'endinsar-se en l'experiència d'una actriu amb una vitalitat incansable. Mercè Managuerra parla de forma sincera, senzilla i contundent de la seva trajectòria: tot allò que explica neix de l'aprenentatge, de la voluntat permanent de trobar respostes a unes preguntes que no han parat de créixer, alimentades per una inquietud i unes ganes insondables d'aprendre.

La seva trajectòria transita per diverses dècades i països. Els seus inicis a Barcelona se situen en temps de canvis, entre dictadura i democràcia: de la censura i la constricció del cos, a la creació de nous moviments i companyies teatrals basats en l'alliberament dels cossos, els discursos i les formes. Un període de contrastos on arribaven companyies com el Living Theatre i nous docents a l'Institut del Teatre, com Pawel Rouba o Carlos Gandolfo, que despertaven noves inquietuds i preguntes.

Aquesta voluntat incansable d'aprendre i formar-se la va portar, primer, a París i, després, als Estats Units, on va poder assistir als cursos de la pedagoga Uta Hagen i a l'Actors Studio de Nova York. Quan va tornar a Catalunya, va sentir la necessitat de produir els seus propis espectacles, sempre amb una visió contemporània i arrelada als seus temps. Una mirada internacional i renovadora sobre les tècniques d'interpretació, tothora acompanyada de grans mestres.

Mestres que han estat al seu costat en un camí llarg, on apareixien noves preguntes, i sovint inseguretats, que confessa que no deixen de desaparèixer mai. En aquest camí de respostes i d'aprenentatges valuosos, Managuerra ens explica la seva experiència en primera persona seguint les tècniques de John

Strasberg, Uta Hagen, Anatoli Vassiliev, Krystian Lupa o Konrad Zschiedrich. Sempre buscant més enllà, intentant entendre què s'amaga darrere de la paraula, del cos, de la veu, fascinada pels secrets invisibles que teixeixen els muntatges més inoblidables.

A través dels seus relats personals, es crea un format i una manera d'enfocar les tècniques d'interpretació molt diferents del que estem acostumats: molt més vius, entenedors i pràctics que molts llibres de teoria teatral. Managuerra ens explica que l'experiència, la pràctica i el temps són factors clau en l'aprenentatge i que sovint, i cada vegada més, fruit de l'eclecticisme contemporani, es tendeix a ensenyar als alumnes una gran quantitat de mètodes d'interpretació sense acabar d'aprofundir-hi.

La seva trajectòria és cabdal per poder entendre l'evolució pedagògica i tècnica del teatre dels segles xx i xxi. Una veu única i completa que ofereix un mosaic complex, on la clarividència de l'experiència és clau per tal d'oferir respostes a unes preguntes per a noves generacions d'actrius i actors que, de ben segur, s'han plantejat o es plantegen aquestes mateixes preguntes.

Mercè Managuerra ha estat docent en tècniques d'interpretació a l'Institut del Teatre durant més de trenta anys. Sempre s'ha mantingut en contacte amb les noves tendències teatrals, i hi continua ara, des de la sala Dau al Sec que impulsa i dirigeix des del 2018. La seva llarga trajectòria com actriu li ha meregut el prestigiós Premi Margarida Xirgu l'any 2019 per la interpretació de Shylock a *El mercader de Venècia*, un reconeixement que avala la seva qualitat interpretativa i el seu amor a la paraula.

Andrea Bel Roset

Novembre de 2022

## **Mercè Managuerra entrevistada per Andrea Bel**

*Som a Sant Martí d'Empúries, a casa de la Mercè i el Joan Ignasi l'estiu de 2021. Aquest llibre és el resultat d'una conversa que va tenir lloc amb ella a inicis d'agost del 2021 i diverses trobades prèvies, entre casa seva a Barcelona i el Dau al Sec.*

**Comencem una mica pels inicis. Quins són els teus orígens com a actriu, primers passos i primers anys? Què et va conduir a estudiar interpretació?**

Vaig començar els estudis de mim i pantomima a l'Institut del Teatre l'any 1974, quan encara no s'hi obtenia la titulació superior. L'Escola d'Art Dramàtic havia ampliat els seus cursos amb tres especialitats noves de grau: mim i pantomima, veu, i títelles i objectes.

Fins aleshores no havia pensat a dedicar-me professionalment al teatre. Hi vaig anar a parar per atzar després d'haver finalitzat els meus estudis universitaris en l'especialitat de literatura romànica hispànica a la Universitat Central de Barcelona. Sentia fascinació per la paraula escrita. També per la paraula dita. Ja de petita, m'atreien les paraules. Les percebia com un misteri meravellós. Tant és així que, als quatre anys, fins i tot m'agradava fer calligrafia. Em dedicava amb amor a dibuixar lletres, paraules i frases al meu impecable quadern de calligrafia, que encara guardo, mentre la majoria de nens detestaven aquesta tasca. De molt petita, m'havia familiaritzat amb la poesia gràcies al meu pare, que em llegia Carner, Verdager, Maragall, Pere Quart. Segurament, la meua vocació comença a forjar-se en aquest punt.

El meu pare llegia extraordinàriament bé i jo fruïa de la seva veu i de les lectures. Em meravellava la força que agafaven les

paraules quan les compartíem, dites, en veu alta. Sovint, em demanava que l'acompanyés llegint alguns fragments fàcils d'entendre. Jo provava d'emular-lo però no em sortia tan bé. Ell m'ajudava amb consells pràctics, tot i no ser actor. En aquelles lectures, vaig anar descobrint que el so i la música que podien arribar a crear les paraules escrites, era com una màgia que tenia els seus propis camins secrets. Sorgia de manera espontània, com si fos una composició improvisada. Percebia que allò que estava escrit era, en realitat, una partitura que per un procés complex, aleshores incomprendible, viatjava des de la creació dels pensaments fins a una música final.

Crec que aquesta pràctica diària d'endinsar-me en la poesia em va decantar, més tard, cap a l'estudi de la literatura. A la universitat vaig tenir professors meravellosos. Estudiàvem el segle d'or, literatura hispanoamericana, llengua, gramàtica estructural, literatura de la postguerra. Molts dels catedràtics ens llegien a classe, en veu alta. Recordo com si fos ara les veus de José Manuel Blecuia i d'Antoni Vilanova.

Mentre estudiava a la universitat, se'm va acudir buscar un lloc per fer teatre. Vaig topiar amb l'Arc: una escola d'arts, molt singular per l'època, oberta a nens i joves, en hores postescolars. S'hi feien cursos de teatre, plàstica i música. M'hi vaig inscriure. Allà vaig conèixer la Isona Passola, l'Anna Cassassas... Quan vam fer *Antígona*, en traducció de Carles Riba, vaig tornar a sentir que les paraules de Sòfocles m'encenien. Però la universitat m'exigia molt i vaig deixar-ho durant una temporada llarga.

Molt més tard, a la Rambla, un dia per casualitat, em vaig trobar la Isona que anava amb la Rosa Novell i el Joan Lluís Bozzo. Estaven fent *Les troianes* i em van dir: «No tens ganes de fer l'obra amb nosaltres? Hem d'anar a la Universitat d'Estiu de Prada, i després al Grec...». Els faltava la Pallas Atenea, un paper petit, preciós. Vaig dir que sí i m'hi vaig integrar molt

fàcilment. Acabades les funcions, m'hi vaig llençar i mai més he deixat el teatre.

Diria que la decisió d'emprendre aquest viatge no va ser plenament conscient. Com que no venia de família d'actors, mai no m'havia passat pel cap la possibilitat d'una dedicació professional al teatre. De moment, era un repte i un somni. Sorgien preguntes, inseguretats, pors... i durant molt de temps, dins meu, es va iniciar una lluita irracional entre el sí i el no. Malgrat tot, sense saber-ho, m'anava acostant al teatre a un nivell profund. Tot i les meves inseguretats, algunes conviccions em dominaven. Naturalment, tenia una edat en què m'havia de plantejar com guanyar-me la vida. I aquest era un punt torturador i delicat. Hi afegia pressió.

### **I quines eren, en aquell moment, les teves conviccions?**

Per damunt dels aspectes més pràctics com el de tenir o no tenir sort, o de guanyar o no diners, jo sentia que per connectar amb allò que m'apassionava era essencial trobar algú que m'ajudés a entendre, a posar en ordre i a conèixer aquella força interior. Es tractava de trobar l'inici d'un camí. Molt aviat vaig sentir que, per poder confiar en mi, era imprescindible descobrir i dominar les eines de l'ofici. No crec en absolut amb l'autodidactisme.

### **I quan te'n vas adonar, d'això?**

De seguida. Així que vaig decidir emprendre el camí del teatre professional. El més difícil era saber on i per on començar. En un moment donat, em vaig plantejar matricular-me a primer curs d'Interpretació a l'Institut del Teatre però, com que just havia acabat la carrera a la universitat, em va fer mandra tornar a uns estudis tan estructurats. Així que, com a punt d'inici, vaig decidir començar mim i pantomima a l'Institut i concentrar-me en el meu instrument. M'adonava que no coneixia prou bé el meu cos, que no estava prou tonificat... Em calia descobrir-lo i

entrenar-lo. També m'adonava que la ment, el cos i la veu funcionen d'una manera en la quotidianitat i havien d'aprendre a funcionar d'una altra. Havien de ser ensinistrats en relació amb uns codis nous. Un fet complicat perquè es tractava de crear una segona naturalesa.

### **Aprendre a treballar de nou ment, cos i veu.**

Sí! Primer descobrir-los. I després aprendre a escoltar-los, dominar-los, entrenar-los, entendre'ls, estimar-los, respectar-los... Fer els primers passos vers un procés desconegut que entenia que seria complex i arriscat. Em neguitejava molt el fet de no encertar-ho. En aquell moment no coneixia ningú que em pogués ajudar. M'adonava que hi ha infinitat de maneres d'encarrar les disciplines artístiques, amb una oferta tan extensa que et pots perdre fàcilment.

Detesto la formula «curset» o «píndola». És fàcil enredar-te en el món dels trucs i de les solucions ràpides, molt lluny de l'objectiu de construir, a poc a poc, un aprenentatge rigorós que enllaci amb la pròpia ètica. De bon començament, entreveia els grans moments de desconcert i de pèrdua que m'acompanyarien. I intuïa que, per no defallir, era crucial saber escollir bé els meus mestres. Ja en aquell moment era claríssim que aquesta elecció determinaria la manera de fer el camí, de respondre les meves preguntes i de tenir les eines per superar les inseguretats.

### **I, a grans trets, aquestes inseguretats van desaparèixer?**

No, realment no! Crec que les inseguretats no desapareixen mai sinó que aprens a conviure-hi, sobretot a fer-hi front. I ara crec que són imprescindibles. La seguretat et torna rígid, la inseguretat et fa vulnerable. I en el nostre ofici es necessiten grans dosis de fragilitat. Potser és sorprenent, però és així. El temps no et fa més segur, potser el que et fa és més humil.

Encara se'm fa difícil, en molts moments, aguantar els embats sense trencar-me. Fa poc estava en els primers assajos d'una obra complexa i molt fosca que no sabia com encarar. Es tractava d'un text poètic, obscur i enrevessat. No en treia l'entrellat, ni del sentit, ni de l'estructura, ni del que volia transmetre l'autor amb el meu personatge. No entenia quins pensaments provocaven les paraules. Un autèntic jeroglífic. Em vaig sentir feble i molt perduda. De sobte, vaig sentir com una de les actrius em deia: «No entenc què fas, tots estem pendents de tu. Estem esperant les teves propostes. Si parles tan a poc a poc no entendràs mai el que dius, i si et mous tant ens desconcentres tots». Realment va ser un atac frontal. Vaig sentir una fiblada a l'estómac i, com si perdés el coneixement per uns segons, van aparèixer imatges que venien d'antic: flaixos d'alguns moments durs dels meus inicis. Era una veu metàl·lica, d'algú que es creu amb prou autoritat per desmuntar-t'ho tot. Em vaig quedar paralitzada. No va ser fàcil tirar endavant. Tot i així vaig respirar fondo i, en lloc de fustigar-me amb pensaments negatius, vaig concedir-me uns moments per recuperar-me i vaig seguir com vaig poder fins al final de l'assaig. L'endemà ho havia paït i vaig seguir provant amb paciència com encarar el paper.

Potser hi ha actors que saben franquejar aquests embats amb més tranquil·litat però la majoria, si som sincers, ens precipitem a l'infern sense saber com defensar-nos. Sabem dissimular, som experts en ocultar la fragilitat, sobretot davant dels companys. En moments tan íntims i perillosos intentem preservar, com podem, la nostra dignitat.

### **I respecte a les preguntes, vas anar trobant respostes?**

Per encarar aquest «no saber» inicial vaig tenir clar que es necessiten objectius a curt i a llarg terminis. Definir les eines i concretar el suport que necessites. Així que vaig concretar el meu punt d'inici. Vaig triar i vaig tenir molta sort. Els primers passos són



Mercè Managuerra i Pawel Rouba, Institut del Teatre inicis dels setanta.

crítics i bonics. Vaig matricular-me a l'Escola de Mim i Pantomima i a l'Escola de Veu de l'Institut. Va ser aquí on vaig trobar els meus dos primers grans mestres: en Pawel Rouba i la Coralina Colom. Ells em van acollir, em van acceptar, i amb ells vaig començar a construir l'actriu. Vaig arrencar, doncs, amb entrenaments de cos i de veu, i vaig deixar per més endavant el treball de l'actor en el procés de la creació d'un paper, per dir-ho en paraules d'Stanislavski.

**I aquí és on entren les tècniques preexpressives?**

Exacte.

**Què són les tècniques preexpressives i per què eren tan importants en aquell moment per a tu?**

Són les tècniques que t'ajuden a descobrir i entrenar el teu instrument, a posar-te en joc i en el joc. En els inicis, el treball de

l'actor sobre el seu instrument és fonamental. Et prepares com a recipient i emissor, podríem dir-ne. També et defineixes i t'encamines cap a l'actor que vols ser. De fet, mai no pots abandonar aquest treball primerenc perquè l'ofici exigeix una afinació constant. S'ha d'anar tornant sempre als orígens per seguir entrenant els punts febles, millorar, sacsejar la seguretat i retornar a la innocència del no saber.

### **Aquesta etapa és com escalfar abans d'una cursa.**

Exacte. Si no comptes amb un instrument capaç, amb recursos, no et pots fer càrrec d'interpretar cap partitura complexa de manera rigorosa. Per poder arribar a interpretar els autors que a mi em captivaven havia de començar per construir un instrument adient.

D'altra banda, cal saber com anar creant un diapasó «propi», que t'orienti en el diagnòstic de l'estat d'un mateix enfront del material que tens entre mans a cada moment. Abans d'una funció, si no tinc el cos en mi, preparat, o si no he fet prou escalfament, trontollo. Fàcilment em distrec, el cap se'n va lluny del cos i em desconcentro.

Abans de dedicar-me al teatre, jo no sabia res de tot això: el to muscular, l'arrelament, la verticalitat, l'obertura, la llibertat de la respiració, l'escalfament de la veu, la connexió ment-cos... Una diversitat de destreses imprescindibles per a un actor.

I, com he dit, el moment inicial decanta tota una carrera professional. Si jo he seguit sempre interessada en les tècniques d'interpretació és per la manera que vaig enfocar els primers passos, les primeres preguntes i, sobretot, com em van guiar i em van acollir els meus primers mestres. Ells van permetre, amb molt de respecte, que els interrogants visquessin en mi. Va ser fascinant. Anouilh diu que «el principi és el més bonic». Li dono la raó. En el punt de partida ja es juga tota la partida. Si et respos a tu mateix que l'art d'actuar es pot aprendre i decideixes

fonamentar-lo en un procés de treball estructurat, hauràs de ser conseqüent. Per a mi la intuïció es desenvolupa i s'enforteix amb l'aprenentatge i l'entrenament.

### **I vas trigar molt a fer el teu primer treball professional?**

Vaig començar a fer teatre professional mentre estudiava a l'Institut. Per casualitat, vaig establir contacte amb els actors de la Universitat Autònoma, i de seguida vaig conèixer i treballar amb en Fabià Puigserver abans de la creació del Teatre Lliure. I d'aquí al Romea i a la Televisió de Catalunya.

### **Vas tenir sort!**

Sí! Però malgrat que em sortís molta feina d'actriu professional, encara no em sentia prou lliure. Vaig haver d'aprendre a gestionar la convivència entre la inseguretat i la feina. Ha estat com pujar l'Everest.

Els actors de la generació anterior a la meva més aviat renegaven de l'aprenentatge i es manifestaven amb gran entusiasme a favor de l'autodidactisme i la meritocràcia. Per ells, el talent consistia en la manera de dir el text. Ho veien així: «aquest diu bé, aquest no diu bé». Els actors professionals del moment, els que guanyaven diners, els que podien viure de l'ofici, ens deien a mi i a les persones de la meva edat que estudiàvem: «No cal estudiar. Aquest ofici s'aprèn practicant al costat de grans actors». O sigui, els actors de la generació d'abans de la nostra, els que en aquest moment en tindrien vuitanta, noranta, discernien el talent dels joves segons la seva «manera de dir».

### **Llavors el cos s'oblidava completament?**

El cos s'oblidava. El treball preexpressiu no havia entrat a les escoles del país. Veníem d'uns temps d'aïllament, obscurs i molt difícils. El seu model era d'una altra època. Els bons actors tenien, normalment, unes veus molt dotades, una intuïció

meravellosa i fins i tot una llibertat. Però es tractava d'un model que basava la manera d'interpretar en el dir. El cos quedava relegat, fora de joc.

Els que vàrem començar, després, a partir dels anys setanta no podíem circumscriure la interpretació a aquella manera de construir l'art escènica. Començaven a aparèixer altres referents. La majoria de grans actors i grans actrius de la generació precedent havien passat per l'Institut del Teatre, però si mirem les fotografies fetes a les classes, des de la creació de la institució fins després del franquisme, es pot veure els intèrprets recitant damunt d'una petita tarima.

### **Com si fos un recital d'òpera?**

Sí, en una tarima petiteta, o relativament petita, recitant. Vull dir que treballaven sobre la noció del text ben dit, bonic, que s'entengués. Tot això era el més important. Tot va canviar completament quan l'Hermann Bonnín va accedir a la direcció l'any 71. Ell va impulsar un gir extraordinari en poc temps, d'acord amb el que estava passant a Europa.

Però, quan la meva generació va començar a treballar professionalment, Els joglars ja havien aparegut, i el país estava en plena transició, i miràvem de molt a prop el que passava en aquells moments més enllà de les nostres fronteres. La revolució del Maig del 68 havia capgirat el món occidental.

### **Quan va començar aquest canvi?**

A partir de l'any 1958, al Romea, ja començaven a arribar companyies d'arreu dins el Cicle de Teatre Llatí. Fora de la nostra realitat arrencava un nou concepte d'escenificació. Recordo perfectament l'impacte brutal que vaig tenir en veure aquella *Antígona* del Living Theatre l'any 1967. Em va trasbalsar. Era una companyia creada a Nova York, d'ideals anarcopacifistes. Va ser la primera vegada que vaig pensar en la presència escènica i en la vida

del cos. No es veia cap actor més que un altre. Treballaven junts per bastir una nova coherència basada en la creació col·lectiva. Hi havia hagut una exploració conjunta de la realitat de l'obra i un entrenament d'acord amb allò que volien expressar. Els actors i actrius anaven amb texans, baixaven al pati de butaques. Una autèntica revolució per a nosaltres. Sobretot recordo l'impacte d'un escenari nu sense cap ornament escènic: l'escenari buit del qual tant parla Peter Brook. No hi havia disfresses ni artifici. El cos i la veu perfectament connectats, en un moviment escènic lliure que explicava l'obra i donava vida a l'espectacle.

**I això contrastava molt, en aquest període dels anys seixanta, amb aquest teatre català de personatges costumistes.**

Sí.

**Aquesta nova fornada de creadors suposava un gran canvi: companyies que es desmarcaven del teatre de text convencional per fer els seus propis textos i peces de creació.**

Recordo perfectament com vivien a escena els cossos dels actors d'aquella *Antígona*, de creació col·lectiva, liderada per Julian Beck i Judith Malina. Els cossos d'aquells actors tenien una vida diferent dels cossos que representaven el nostre Josep Maria de Sagarra en el mateix Teatre Romea. En aquell moment, jo tenia 17 anys, encara no m'havia plantejat ser actriu. Estudiava a l'Escola Isabel de Villena i no havia entrat a la universitat. Quan l'any 67 va aparèixer el Cicle de Teatre Llatí i les companyies estrangeres començaven a arribar, l'estímul va ser brutal.

**També deuria ser difícil portar aquella gent en plena dictadura.**

Sí, perquè Franco encara vivia. El món artístic estava amputat per raons ideològiques. La generació de després de la Guerra Civil havia estat sotmesa, tant en forma com en continguts: no

havia pogut desenvolupar la seva pròpia utopia personal per il·luminar nous paisatges.

Abans et parlava de les tècniques preexpressives. Si penso en el Cicle de Teatre Llatí, en les representacions que començaven a fer-se a la Cúpula del Coliseum, en aquella *Antígona*, constato que eren fruit d'una construcció de la tècnica de l'actor dins una llibertat desconeguda aquí per la societat de l'època. Jo vivia aquelles representacions com viatges emocionants, com sagetes que anaven de l'escenari cap a mi, espectadora privilegiada. En sortir del teatre, em sentia en una altra realitat diferent. El teatre Romea era com si no fos el Teatre Romea. Havia esdevingut un espai sagrat de participació dels rituals que ens oferien. Era l'esperit d'una nova manera de concebre: Artaud, Pina Bausch, Kantor, Grotowski s'apropaven, i obrien bretxes per on entrarien altres poètiques, altres ètiques i altres estètiques al nostre país.

### **L'eclosió o l'inici de noves propostes i maneres de fer?**

A fora, es tractava ja d'una eclosió. L'alliberació sexual era un fet i es manifestava en totes les facetes de la vida i de l'art. Als escenaris, els mateixos cossos dels actors parlaven d'una nova llibertat. La realitat artística de més enllà de les fronteres, s'infiltrava. Aquí, a Catalunya, era un inici. Quedava clar que la nostra societat havia proscrit el cos de les manifestacions artístiques. Aquella manera de recitar dels actors dels anys anteriors al franquisme en una petita tarima responia a tota una censura general.

### **I, evidentment, el cos venia d'un període de molta repressió.**

La nostra estètica s'ocupava de fer-nos viure dins uns cànons constrictius. Encara predominaven els vestuaris com cuirasses i els ornaments.

### **Cossos tapats.**

Sí! Tot explicat, no a través del teu instrument, sinó mitjançant elements externs artificials i artificiosos. Amb la poca obertura que se'ns concedia, cap a finals dels seixanta vam anar evolucionant. L'estancament va anar cedint, a poc a poc, en diàleg amb els agents de la vida teatral de més enllà de la frontera. Vàrem conèixer Peter Brook, el Teatre antropològic de l'Odin Teatret, el de Grotowski, la companyia Bread and Puppet... Naturalment, els nous llenguatges van produir canvis dràstics en els ensenyaments de les escoles d'art dramàtic de tot Europa des de principis del segle xx. Els corrents trencadors del naturalisme van introduir, més aviat que tard, nous conceptes d'entrenament dels actors.

### **Va costar de sortir-ne.**

D'aquell món tancat durant tants anys encara en patim les conseqüències. No hem superat del tot l'aïllament provocat per tants anys de repressió, encara que hi hagi hagut sectors amb voluntat de canvi.

A Catalunya, ens trobàvem en una societat amb una llengua prohibida, amb una absoluta repressió de la llibertat de pensament i de les relacions entre les persones. La cultura teatral estava esmicolada, sotmesa, sense una autèntica tradició. Un fet que va afectar totes les generacions del franquisme i, en conseqüència, també les posteriors. Pensa que la censura va vigilar-nos fins a la mort de Franco.

### **Hi haviaensors a la sala d'assaig que deien «això no ho pots dir»?**

I tant! A la sala d'assaig, i dins els teatres. El censor entrava a les funcions per comprovar si se seguien les consignes de censura. S'enviaven els textos i tornaven amb frases suprimides; de vegades, era tota l'obra la que no passava censura. Se censuraven

les paraules, les idees, les imatges, els temes de les pel·lícules, la premsa, els mitjans audiovisuals, els artistes. Es prohibien manifestacions, les assemblees d'estudiants. Després del 1939 hi va haver una depuració de professorat i una castellanització de l'activitat teatral. Molts universitaris havien anat a parar a la presó per anar a una manifestació; molts, fitxats per la policia, no tenien passaport; molts intel·lectuals exiliats. I tot això va començar a canviar a poc a poc.

No va ser fins al 1970 que, després de la llarga crisi, Hermann Bonnín va canalitzar la refundació de l'Institut.

Quan Franco va morir, portàvem molts anys tancats. Europa havia evolucionat des de la Segona Guerra Mundial però nosaltres estàvem ensorrats. A poc a poc, es va anar albirant un paisatge diferent: La Quadra de Sevilla, Els Joglars, el Lliure, de fora vam poder veure el *Bread and Puppet*, The living Theater, el parateatre de Grotowski... Aquest nou moviment, brutal, també va sacsejar la pedagogia. S'havia de sortir de la foscor, consolidar un nou present, formar part de l'eclosió i el canvi.

### **Tu ja et vas trobar en un moment d'obertura.**

Sí. Jo vaig començar a fer teatre professional un any abans de la mort de Franco. Per tant, vaig agafar exactament el moment d'obertura. Però malgrat que hagin passat gairebé cinquanta anys des que vaig començar, encara hi ha rastres d'aquell allunyament de les tradicions europees. És evident, però, que hem evolucionat, tant en la dramaturgia autòctona com en el desenvolupament de la realitat actoral. L'art de l'actor s'ha transformat, en un sentit ampli, amb l'entrenament de les tècniques preexpressives, les expressives, i la possibilitat d'un intèrpret creador. L'actor d'avui crec que se sent fortament relacionat amb la totalitat del procés creatiu. Per això tenim cada vegada més propostes d'espectacles que neixen d'actors i actrius.

**Sents que realment, ara mateix, hi ha molta més llibertat que la que tenies abans de començar a estudiar les tècniques pre-expressives? O creus que encara no s'ha entès bé la creació de l'actor o la llibertat de l'actor com a creador?**

Si et refereixes a la relació de respecte dels directors cap als actors i l'espai que els cedeixen, em sembla que ha canviat moltíssim. A mesura que es comparteix una mateixa terminologia i que la formació dels directors creix paral·lela a la dels actors, s'estableix un respecte mutu i un desig de proposar accions de col·laboració. En la majoria de processos recents en què he participat, he constatat aquest gran canvi. Hi ha menys directors dictadors. Més llibertat. Sí! Se cedeix més espai a l'interpret i la col·laboració és més creativa i més profunda.

En els primers anys de treball, vaig viure experiències esperpèntiques. Violència i crits. Situacions de molta submissió. Aleshores els directors es consideraven a la cúspide d'una piràmide. La direcció ha estat molt vertical. Sovint, a les sales d'assaig he sentit la pregunta de l'actor cap al director: «Com vols que t'ho faci?» Encara sento aquesta expressió algunes vegades. Em fa mal! Afortunadament, ara, aquí, els bons directors coneixen bé els processos interns de la interpretació i els poden cuidar. La majoria de directors estableixen amb els actors una complicitat que fuig de la jerarquia i s'installa en la confiança.

Paradoxalment, em sembla, que també ha incidit en aquesta nova dialèctica la falta de recursos del sector. Vull dir que, de la falta de feina, neixen moltes produccions amb propostes originals d'actors i actrius. Sovint, són ells i elles els qui busquen els seus directors, un aspecte impensable fa cinquanta anys. Només els grans noms produïen els seus propis espectacles i podien escollir els directors de les seves produccions. D'altra banda, l'actor s'ha anat guanyant el respecte del director perquè cada vegada està més preparat, és més polifacètic i més personal. I si parlo com a programadora d'un espai teatral, el que percebo en aquest

punt és que, ens necessitem tant els uns als altres, que establim més fàcilment relacions complementàries. Els grans canvis en la dramaturgia contemporània, la incorporació de la tecnologia, o els pocs diners de què es disposa per fer les produccions, també han fet canviar els estatus. Estem en un món pobre i multidisciplinari que ens obliga a definir un nou paradigma per a cada nou projecte i, com a conseqüència, es teixeixen fortes aliances i correlacions de forces i vincles.

**La tècnica, les condicions materials i les noves estètiques, han canviat la forma de concebre l'interpret.**

Molt. A mesura que la formació és més sòlida, la interpretació pot esdevenir més lliure. Sense eines, els patrons d'actuació són encarcarats. L'aprenentatge permet deixar fluir l'instint. L'actor, en certa manera, pot esdevenir més primitiu.

**Què vols dir amb més primitiu? Vols dir que es poden establir dinàmiques més obertes? Ha d'estar més alerta, més despert?** Potser és millor dir «intuïtiu» que «primitiu». Al que em refereixo és que un actor ben preparat es pot deixar anar perquè el seu instrument l'acompanya. I, diria més, pot esdevenir més invisible, més transparent. Quan un actor posseeix una tècnica sòlida cada treball esdevé una creació totalment diferent i, en conseqüència, també ho són els personatges que crea. La personalitat quotidiana es desplaça per no interferir. No es tracta tant d'enlluernar amb una personalitat brillant sinó d'expressar la subtilesa de la vida interior de la peça. Viure un procés íntim sense tensions.

**Quins aspectes se li demanen a l'actor, ara?**

Conèixer i dominar el seu instrument, saber utilitzar la veu, ser flexible, creatiu i empàtic per establir relació amb tots els components escènics: plàstica, música, espai sonor, elements tècnics.

Ara cal comprendre el llenguatge escènic de cada projecte i compartir el procés de creació perquè les situacions poden ser molt diverses. El muntatge ja no és, només, responsabilitat del director.

Hem transitat cap a un actor més interactiu, que viu en una dinàmica molt canviant. Els contextos poden ser summament dispers. La creació contemporània compromet l'actor amb nous reptes. L'exposició és màxima perquè les demanades són imprevisibles.

Un altre aspecte en què penso sovint i que em pertorba prové del fet que pot donar-se el cas que els actors hagin de compartir l'escenari amb persones que no són professionals. Aquesta dinàmica, abans impensable, comporta una situació nova: la coexistència, en un mateix pla, de dues realitats diferents. Una conserva i expressa la quotidianitat mentre que l'altra ha estat construïda professionalment. Aleshores podem dir que contrasten dues veritats. Aquesta situació demana encara actors més preparats i més sincers.

**D'aquí sorgeix el teatre documental i les tendències contemporànies de portar gent a escena que no són actors, gent que explica la seva història. Al mateix temps, apareix una paradoxa: un testimoni real d'una història real que es mostra davant d'un públic cada nit. Fins a quin punt aquesta intervenció no esdevé també artificial?**

Darrerament, he anat sovint al Théâtre Vidy, de Lausana, i hi he vist moltes aportacions de creadors que proposen la intervenció de gent real a l'escenari, persones que no són actors. És clar, tot depèn del que es vol explicar. Jo sovint pateixo. Em sorprèn. Però alhora m'adono que hi ha creadors interessats en una teatralitat no teatral, en històries contades en primera persona pels individus que les han viscudes. Apareixen damunt l'escenari, doncs, criatures sense la «deformitat de l'ofici», criatures «sense atributs professionals» que fan visible alguna cosa nova.

Tenia una amiga alemanya que quan li vaig comentar que estava treballant amb els Rimini Protokoll em va dir: «no m'agraden aquests Rimini Protokoll, em treuen la feina. Quatre anys d'estudis per res: ells només busquen *gent real*». El que volia dir era que, amb aquestes noves estètiques, sentia que la seva feina perdia valor.

La nostra feina només té sentit quan es necessiten actors. És clar que quan algú no professional i, amb tota l'honestedat, es posa damunt d'un escenari, ho acceptem perquè és necessari per explicar aquella història. En tot cas, si s'ha d'interpretar Ibsen o Èsquil o Heiner Müller o Bernhard, o Mishima o qualsevol dels nostres autors, o una companyia crea el seu propi canemàs, mai no hi podrà accedir un actor no professional. Com més tècnica, com més treball sobre el teatre psicològic o lúdic, més entrenament preexpressiu, més recursos s'adquireixen i més afinació. I, en conseqüència, també més material per a la imaginació de l'actor i de l'espectador, més credibilitat.

**Enmig d'aquesta eclosió de les noves creacions centrades en el cos, en els objectes, els titelles, que sorgien a les acaballes de la dictadura, a tu et sorgeix un interès cap a un teatre més de tipus naturalista: un teatre de personatges. Al principi em comentaves que els personatges no t'interessaven tant, que el cos s'havia de formar, i va arribar un punt que el teu rumb va canviar. En aquest sentit, aquest teatre naturalista o psicològic, com et va arribar i per què et va cridar tant l'atenció des del principi?**

Jo vaig començar a fer teatre professional en un moment de canvi. A cavall entre un teatre molt convencional i unes formes en evolució ràpida. Els actors d'aquella època s'havien fet als escenaris, observant. S'arribava a l'ofici mitjançant el meritoriatge. La tradició i la tècnica es transmetien d'una manera mimètica. Alguns professionals també havien anat a l'Institut del Teatre.

El mal era que, en un país tan tancat com ho era el nostre, gran part del teatre que s'hi feia era molt tòpic, i sovint emmarcat en un món de clixés.

Jo era molt jove en aquell moment, estem parlant de l'any 1973, i veient el panorama, vaig decidir començar per l'entrenament del cos i de la veu, com t'he dit. Però aquesta tria no significa que em plantegés, en absolut, ser una actriu de gest o de teatre d'objectes. A mi, de bon començament, m'interessava el text. Així doncs, una vegada acabada la meva primera formació, de manera natural, vaig accedir al món professional. D'entrada, vaig treballar en el teatre independent, com la majoria d'actors joves de l'època i, a poc a poc, em van anar oferint feines de teatre de text a teatres més grans i a la televisió. Aleshores em vaig plantejar completar la meva formació. Vaig tenir molts dubtes. A Barcelona, no era fàcil. Però, de manera inesperada, l'Institut va programar un curs anual amb William Layton fora dels estudis reglats i jo no vaig dubtar gens a inscriure-m'hi. Layton va acabar marxant a Madrid i jo vaig anar estudiant amb tots els mestres d'interpretació que arribaven a Barcelona: Carlos Gandolfo, John Strasberg, Dominique de Facio, entre d'altres.

El naturalisme ja estava superat. Ningú no es plantejava el teatre com a còpia de la realitat. El mateix Stanislavski havia deixat constància minuciosa de les contradiccions de la seva primera època i havia rectificat. A partir de la seva investigació i el seu mestratge va irrompre un calidoscopi de metodologies que proposaven una gran abundància de tècniques d'interpretació sobre el text i el personatge. Els seus alumnes propers, i alguns seguidors, varen recollir el seu llegat, el varen fer seu, i varen intentar evolucionar. Stanislavski ha estat el referent comú de tots els sistemes.

Amb tot això et vinc a dir que no vaig escollir apropar-me al teatre naturalista, en absolut. De fet ja estava superat, encara

que en quedessin algunes reminiscències. El meu interès profund apuntava cap a un teatre universal de text, que partís de la recerca.

Però aconseguir una base sòlida en aquesta direcció sense tenir uns estudis consistents d'inici era complicat. Aleshores vaig tenir la sort d'obtenir una beca Fulbright de dos anys a Nova York i em vaig matricular amb Uta Hagen.

### **Necessitaves trobar una base a partir d'un sol sistema d'interpretació.**

Exactament. Buscava sortir dels tastets per endinsar-me en una perspectiva coherent i profunda. A Nova York ho vaig aconseguir.

Uta Hagen no combregava, en absolut, amb la dinàmica, tan de moda, de l'Actors Studio. Era contrària als plantejaments de Lee Strasberg, fugia totalment del psicologisme. Uta Hagen fonamentava el seu mètode actoral en l'acció física i l'acció verbal, lluny del teatre introspectiu i enredat en sentiments i emocions.

A la seva escola, l'H.B. Studio de Nova York, vaig poder estudiar dos anys, en profunditat, una manera molt sana i pràctica d'acostar-se a la ficció. L'Uta era una actriu alemanya, de gran experiència, que dominava textos clàssics i contemporanis. Havia crescut entre grans professionals, directors i mestres. Vivia en un context de forta competència i d'ebullició de les escoles d'interpretació. El seu art s'apartava de la pràctica centrada en la immersió en estats psicològics perturbadors. Li semblava que aïllaven l'actor dins de si mateix i no li permetien jugar amb els altres. El sentimentalisme i l'excés d'emoció l'esborraven. Amb ella les obres d'Ibsen o de Txékhov, de Turguénev o Shakespeare resultaven vives i espontànies. Havia creat un entrenament que estimulava lectures molt lliures i, al mateix temps, rigoroses de les obres: partir d'un joc personal. Lluitava contra l'excés, la redundància i l'expressió convencional. En

aquell estudi es buscava l'actor creador a partir del busseig rigorós en el text.

### **Desmuntar els estereotips d'interpretació.**

Exacte! Realitzar un treball per poder fugir del convencionalisme i les interpretacions previsibles. L'entrenament que havia fet de cos i de veu em proporcionaven encara més capacitat de joc.

Com a anècdota sobre aquest punt, et puc posar un exemple recent del darrer personatge que he interpretat. Es tracta del famós Shylock d'*El mercader de Venècia*, de Shakespeare. Tots sabem que és un home jueu, avar, vell, solitari, centrat en els seus negocis, que viu i es baralla a la ciutat de Venècia per poder cobrar els màxims interessos possibles dels préstecs que concedeix. Vaig començar el procés de creació del personatge molt insegura. Em sembla que era degut als prejudicis. Tothom té una imatge de Shylock. Per començar, jo era una dona i no un home vell, no era jueva ni vivia en un context mercantilista. Entenia el personatge però no sabia com posar-m'hi, com fer-me un camí cap al cos i el cor d'aquell vell astut. El director de l'obra, el savi Konrad Zschiedrich era expert, entre d'altres, en Shakespeare. Després d'haver treballat amb ell el text, paraula per paraula, i acció per acció, em va dir una cosa: «no et neguitegis, ni vulguis crear un home, ni un avar obsessionat pels diners, ni intentis crear una veu que amagui que ets dona. Pensa, per ara, que tens els peus plans».

No tens ni idea de com em va arribar a ajudar aquesta premissa. A partir d'arrelar el meu cos als peus plans, vaig poder volar.

### **I ho vas treballar des d'aquí?**

Sí, de seguida em vaig buscar unes sabates adients. Amb la complexitat que abraça el personatge de Shylock, mai no hauria pogut arribar a imaginar de començar per plantejar-me que podia tenir els peus plans. Però allò em va donar una forma de respirar,

de moure'm i, finalment, de pensar. Quan treballes sobre els concrets la imaginació es posa a favor de l'actor.

### **Un dels principis de la biomecànica és just el caminar del personatge.**

I ja ningú no diu «has de ser molt avar».

Investigar, és arribar a escollir les accions concretes per deixar volar el personatge. L'espectador d'avui dia ha llegit, ha vist, és capaç de desxifrar codis ínfims, amagats. Per tant, no es tracta de servir-li el menjar reescalfat cada nit, repetint el que ha estat cuinat durant els assajos, sinó que es tracta d'assajar de tal manera que s'arribin a crear les condicions perquè el personatge jugui cada nit de manera nova. Aquest objectiu fa absolutament necessari un entrenament que tingui en compte la fisicitat. Si al teatre només es planteja el vessant psicològic no és creïble. És la vida física la que crea impulsos, pensaments i accions. Sense la respiració del personatge no podem entrar en la seva intimitat, ni podem descobrir els seus secrets, ni quines són realment les seves conviccions més íntimes. L'actor avui dia ha de viure l'escena des d'un lloc que pugui provocar la imaginació de l'espectador.

### **I aquest ingredient físic no el poden explotar «la gent real» que intervé en muntatges documentals.**

No són professionals. Si intervenen en un muntatge és perquè ells mateixos són el personatge. Personatge i persona s'han fusionat per servir els nous paradigmes de l'escenificació contemporània.

El gran canvi que suposen les escenes híbrides, d'un teatre que s'escapa a tota possible classificació, suposa reptes, demana adaptacions. Algunes vegades, amb la tecnologia com a companya de viatge o, en el pitjor dels casos, enemiga de l'actor, els camins oberts són imprevisibles. Ara bé, malgrat tota l'evolució

tecnològica, hi ha alguna cosa de permanent en el fet teatral. Continua essent imprescindible per a l'espectador d'avui participar en rituals teatrals essencials. Els actors encara tenim el paper de proveir la nostra societat d'experiències que alimentin la certesa que la relació entre les persones consisteix a escoltar, donar i rebre. El teatre perpetua aquest encontre. Si en un escenari es produeix la comunicació entre semblants, si un ésser humà respon a un altre ésser humà des de la seva escolta, i obre el cor al que diu l'autor, les paraules dites des de la pròpia experiència són potencialment transformadores. El que estava escrit surt de la pàgina i entra al cos de l'actor i, com a conseqüència, al de l'espectador.

Els actors som garants dels llaços viables de comunicació entre les persones. L'enfocament d'una pedagogia i d'un teatre humanistes poden posar regnes a aquest cavall desbocat de la tecnologia que ens passa per damunt sense tenir-nos en compte. Encara tenim la possibilitat d'exercir com a oficients d'un acte de cohesió. En aquest sentit, recordo bé les lliçons del mestre Anatoli Vassiliev quan treballàvem l'*Ió* de Plató. Li interessava aquest text perquè plantejava preguntes molt properes a les que es fa el creador. «És la inspiració la que sosté l'art de l'actor o és la tècnica? La meua resposta és que l'actor necessita la inspiració però, sobretot, ha de dominar destreses concretes per aconseguir una comunicació de qualitat» —ens deia.

### **Creus que és possible posar regnes a aquest cavall desbocat?**

Crec que és molt difícil. Com a programadora de la nova sala Dau al Sec, puc donar fe que cada projecte és un món, que neix en una direcció i necessita un desenvolupament propi, i uns actors específics per fer-hi front. Cada vegada hi ha més companyies que creen peces a partir de la hibridació, aixecant els espectacles des dels llenguatges que poden expressar el seu univers

únic. Així doncs, moltes de les companyies actuals persegueixen una utopia amb idiosincràsia pròpia.

**I cada companyia crea la seva cosmogonia pròpia.**

Sí! Un univers únic amb lleis pròpies inspirat en les preguntes i la idiosincràsia de cada equip.

**Quan parles de les característiques específiques de la programació, ¿et refereixes al conjunt de la programació, o també dins dels propis espectacles, on hi ha una complexitat de formes i llenguatges molt diversos?**

La programació és eclèctica. També ho són els espectacles en si mateixos. La radicalitat en les formes, el seus xocs responen, avui, a l'objectiu d'expressar els conflictes d'un nou món i de sacsejar els espectadors. Es creen formes noves per parlar als espectadors actuals.

La coherència de Dau al Sec està immersa en els temps. Es tracta de respectar aquesta equació. No pretenem presentar estètiques homogènies. Els llenguatges híbrids tensionen i això és bo, en principi. L'exhibició s'articula teixint objectius molt diferents, però partint del mateix decàleg. Cada creador, cada equip construeix la seva pròpia utopia, com he dit, incessantment oberta a les aportacions de llenguatges distints, combinacions de gèneres o manifestacions pluridisciplinàries. Si he de concretar, et diria que al Dau ens identifiquem amb un teatre universal, artesanal, social, d'investigació.

**Ara, cada vegada més, els temps de recepció són més curts: els vídeos a les xarxes socials són més ràpids, de quinze segons, i hi ha una mica la sensació de no poder estar atent a una mateixa cosa durant gaire estona. Comentaves que abans els actors es posaven en una tarima i declamaven un text i això ja era suficient, potser perquè no hi havia tele o els ritmes de percepció**

**eren uns altres. Tu, com actriu, notes si la recepció del públic ha canviat?**

Tot ha canviat, però el públic segueix reaccionant quan un espectacle parla amb lògica interna i transmet un conflicte universal. Aquestes són per mi les condicions que poden frenar el cavall desbocat de la tecnologia per la tecnologia.

**O sigui, que potser no ha canviat tant?**

Que s'esdevinguin contínuament noves sintaxis escèniques no treu que hi ha uns fonaments universals subjacents i unes raons per fer i anar al teatre. Hi ha qui diu que el teatre dramàtic corre el risc de desaparèixer. En tot cas, actualment, tots els artistes ens trobem confrontats amb una mateixa dificultat: com parlar del món actual als nostres contemporanis, com expressar els conflictes col·lectius i individuals. A escena conviuen llenguatges molt diferents. Però, al mateix temps, l'espectador viu immers dins d'aquesta tensió, i s'hi adapta fàcilment, i s'orienta dins la pluralitat de l'oferta.

Percebo, especialment després de la covid, que els espectadors venen al teatre àvids de compartir. La presencialitat ha esdevingut un refugi necessari, superat el llarg confinament. L'experiència del tancament valora la qualitat ecumènica del nostre art. Participar resulta una raó seriosa per sortir de casa. La sensibilitat del públic està a flor de pell. Quan actues ho perceps, ho lleixes. Copses si allò que ofereixes interessa o no. Acabem de fer noves funcions d'*El mercader de Venècia* al Dau. Normalment el públic entra dispers i va quedant hipnotitzat a mesura que l'espectacle se l'emporta. Els silencis són tremendament profunds i eloqüents. I et diré que he pogut percebre que són més densos que abans de la pandèmia.

Al meu entendre, el teatre dramàtic encara ens alimenta. Shakespeare ens fa molta falta, és un mag imprescindible. En Shakespeare, l'ambigüitat moral, el moviment del text,

l'encadenament dels pensaments dels personatges, són encara molt provocadors. Les paraules encara dansen, cremen i brillen com espurnes, mentre som a les portes d'un món estrany, governat pels algorismes. Segons el meu punt de vista el teatre, en aquest moment, es fa més i més necessari. Tot i que una gran part del que havíem construït ha esdevingut cartó pedra, i ara ens toqui desconstruir.

**Però si vols desconstruir alguna cosa abans has de saber com es construeix, no?**

Em sembla que sí.

**És clar, és el que comentaves sobre que cada tipus de teatre requereix les seves eines. Cada textualitat i cada estètica requereixen una manera diferent d'aproximar-se a l'escenificació.**

La situació és complexa i molt perillosa, sobretot pel que es demana als creadors: aportar nous llenguatges, resultar interessants, esbrinar quina estètica sorprendrà amb més contundència i quina proporcionarà al públic seductores novetats. I dic perillosa perquè, a poc a poc, anem desvinculant-nos de l'art de l'hermenèutica. A favor de trobar nous llenguatges abandonem el treball seriós de desconstruir i tornar a construir amb els materials necessaris per a la nostra realitat els quals, al mateix temps, siguin adients a la creació del misteri de la paraula escènica viva.

Tenim massa feina creant espectacles que aportin novetats. Estem tan ocupats en això que no ens ocupem de la profunditat. I així, molts muntatges esdevenen plans perquè el text no conté prou fondària, ni construeix una veritable comunicació de les idees, ni aporta cap lectura intel·ligent de la realitat que tracta. Entronitzem el sentit de la vista per evitar forçar l'espectador a pensar. Ens fa por la *complexitat* i la substituïm per la *novetat*.

En relació amb la profunditat, rescato una frase que em vas dir una vegada en una de les nostres primeres trobades: «Construir personatges més enllà de les paraules i les trames, investigar les aigües més profundes dels textos. L'interpret ha de guanyar autonomia en la concreció i les decisions sobre els textos». Sovint, perduts enmig dels elements de l'escenificació, oblidem el valor i la força de l'interpret.

Aquest és el perill. Com et deia, abocats a la tirania de la forma dediquem temps i esforços a aconseguir un llenguatge propi, suggeridor i capaç de funcionar al mercat com una marca identificadora i ens desviem, fàcilment, d'allò que és realment important i primigeni. La investigació, la força per submergir-se en les aigües profundes dels grans textos, l'aportació de plantejaments amb idees provocadores i la dedicació rigorosa a conduir els actors, sembla que ja no siguin objectius possibles en les condicions de producció que es donen actualment. Hi ha un nombre ínfim de muntatges que els grans textos universals adopten com a material de referència. Potser és degut a una manca de recursos econòmics, o a una pobresa espiritual o intel·lectual, o estem massa lluny de la nostra pròpia història. El cert és que sovint s'oblida la literatura dramàtica complexa. Segurament hi ha pocs directors líders, amb sensibilitat i bagatge per fer-se càrrec de processos tan laboriosos. A Europa n'hem tingut grans referents. Dins l'escena europea trobem directors incontestables com Tadeuz Kantor, Peter Brook, Giorgio Strehler, Krystian Lupa, Thomas Ostermeier, Berthold Brecht, Anatoli Vassiliev... per citar alguns dels més reconeguts. Però en l'actualitat, entre nosaltres, són pocs els espectacles que es plantegen dinàmiques tan ambicioses. Jo he conegut bé Lupa i Vassiliev, tots dos grans mestres i directors. El seu treball proposa un sistema de creació on l'actor és central. Amb la companyia d'actors escollits per cada peça es capbussen per comprendre amb el cor i amb el cos les profunditats dels mons que estudien. Els seus muntatges són

camins interiors en el sondeig de la naturalesa humana. S'impliquen amb intensitat en el procés de creació des de dintre. Per tant, una bona part del temps d'assajos el dediquen a la investigació conjunta amb els actors. Primer són exploradors de laboratori, després creadors de realitats. La improvisació és central. Es tracta d'un teatre compromès amb els problemes més profunds de l'home. Naturalment, els resultats són diametralment oposats als que resulten dels processos industrials o comercials.

### **Creus que els estudis d'interpretació tenen en compte aquests processos?**

Sovint dono voltes sobre com ha de ser l'escola d'avui si volem que els estudis puguin fer-se càrrec de processos d'aquesta naturalesa. Es fa difícil d'opinar i no voldria ser dogmàtica, perquè depèn molt de quin és el context a què ens referim. De moment, crec que les institucions no es proposen aconseguir aquest objectiu. Ara bé, puc assegurar que els estudis que jo he fet em capaciten per dur a terme una aproximació viva i orgànica de l'exploració i d'una posada en escena que aspiri a descobrir i alliberar la força interior dels mots dels autors. Però no es tracta només dels actors. Per arribar a emprendre un projecte en aquesta direcció calen mitjans, temps i capacitats.

De vegades la tècnica pot ser un parany. El virtuosisme, en molts casos, pot acabar cosificant l'artista. Cal molt de criteri, risc i determinació. Si parlem individualment, és clar que cada actor ha d'escollir el seu camí i definir els seus objectius. Segurament es tracta de descobrir i seguir la veu interior. Hi ha tants tipus d'actors com persones dins l'ofici.

Fa molt poc veia *The Crown*. Vaig descobrir l'Helena Bonham Carter. No la coneixia. Vaig buscar immediatament on havia estudiat. La sorpresa va ser que no havia seguit estudis reglats en cap conservatori. Va buscar i buscar fins que va trobar el mestre que anhelava, la persona que podia ensenyar-li el que ella

necessitava aprendre. Havia buscat un camí propi, no un títol. I penso que transmet alguna cosa de no convencional.

### **I creus que el camí escollit la feia interessant?**

Molt. No estava dins d'un patró. Per això és tan important tenir mestres que et demanin anar més enllà, que d'alguna manera t'exigeixin i et pertorbin. Molts actors no suporten l'esforç.

**Trobo molt positiu de les escoles d'art que hi hagi molts estímuls diferents, sobretot entre companys, iguals. Però també estímuls de professors diferents que tenen punts de vista completament oposats. No sé fins a quin punt el pla docent ha de ser un carril molt encaminat. No seria més interessant que hi hagués seminaris de diferents docents i artistes?**

Els alumnes mateixos trien de qui volen aprendre. L'escola d'avui dia proposa, com tu dius, infinitat d'estímuls. Pots viatjar, pots fer Erasmus, tot el que vulguis. Cada alumne busca el seu camí. Però jo no crec que s'hagi de saltar d'un mestre a l'altre, ni d'un sistema a un altre. Sobretot perquè no s'esmerça el temps que cal per dominar, amb rigor, les eines de cadascun. Per a nosaltres, els actors de teatre, la informació no ens proporciona experiència, no ens educa. El nostre ofici requereix temps, cimentació i pràctica. A l'actor li cal observar, reconèixer, saber qui és, entrar en contacte amb el seu magma profund, desenvolupar la imaginació, crear una segona naturalesa. És un viatge enigmàtic i salvatge que, a més de demanar paciència, demana un sistema de treball rigorós i lliure que permeti assumir la profunditat i no pas un passar-hi per sobre.

Em sembla que voler equiparar els nostres estudis a estudis universitaris crea aquest fals esperit que el títol et servirà d'alguna cosa. Com et dic, la informació no serveix de res. Esdevé un miratge ineluctable que sosté les expectatives a un nivell

poc consistent. Un pla docent no pot ser una camisa de força, però en cap cas no pot abraçar aspectes antagònics ni esmicolar en petits tastets la complexitat i l'espiritualitat de l'ofici d'actor.

S'ha de poder seguir un fil personal coherent que es pugui enriquir i desenvolupar amb nous descobriments. Cal temps per construir-se. Exigeixo el temps de descobrir i la paciència d'aprendre.

**També cal tenir en compte el factor de l'acceleració dels ritmes de percepció que dèiem abans. I com, aquests, s'han precipitat arran de la incursió de les tecnologies digitals en escena però, sobretot, al nostre dia a dia.**

Aquests ritmes afecten els espectadors, sobretot. L'evolució de la tecnologia digital aporta nous paradigmes escènics. Ja ningú no s'imagina una escenografia corpòria, ja no la podríem admetre en un escenari. Les construccions de cartó pedra amb bastidors han passat a la història.

Pel que fa a realitat de l'actor, és evident que aquests nous ritmes demanen flexibilitat, sensibilitat i adaptació. Ara bé, que un *set* sigui corpori o disposi d'imatges no és decisiu per a l'actor. En canvi, la desestructuració del teatre postdramàtic l'obliga a una precisió substancial. La fragmentació modifica el tractament d'espai i temps. Els aprenentatges hauran de tenir en compte les noves concepcions.

**Les peces també necessiten aquest temps d'investigació i no sempre és fàcil aconseguir-lo, a causa dels mitjans de producció d'aquest país: els imperatius temporals de dos mesos o mes i mig provoquen la sensació de treballar en una producció en sèrie que no permet aquest descobriment ni tampoc entrar en profunditat al que s'està treballant.**

Precisament perquè els mitjans són tan minsos, es necessiten actors amb una tècnica sòlida capaços de dur a terme una recerca

personal quan els projectes no arribin a poder dilatar els temps d'investigació. L'experiència és cada vegada més decisiva. Sense autonomia l'actor està mort.

He tingut l'oportunitat de treballar amb pedagogs/directors que s'han plantejat, davant d'una producció, començar primer amb una recerca i després seguir amb els mateixos actors la construcció de la peça. I t'he de dir que els resultats han estat a les antípodes de les produccions convencionals. M'agradaria poder treballar sempre dins d'aquest context.

### **Aprendre investigant i tenir el temps d'investigar.**

Sí! Per mi aquesta és la funció de l'aprenentatge. Les notes de les assignatures són contraproductives. Somio amb una escola sense notes. El creixement artístic queda ofegat per les valoracions acadèmiques. Alguna vegada he suspès un actor perquè li veia unes possibilitats que encara no utilitzava. Un any després aquell actor estava desconegut. Havia crescut enormement. Però aquesta reacció és molt inusual. La majoria d'estudiants s'enfonsen quan reben puntuacions deficientes, en part perquè les seves ànimes són massa fràgils per superar una crítica adversa. Hem crescut sota la dictadura de l'èxit. I un futur actor ha de ser valent, autònom, i veure's capaç de refer-se quan cau.

**També hi ha tot un tema de crítica al sistema de notes dins les escoles d'art. Molts apunten que és completament contraproductiu i alhora alimenta aquestes meritocràcia i competència que s'estableixen sovint. Moure't per les dinàmiques del sistema, fer allò que agrada a un determinat públic (professorat) i no fer el que et mou a tu com a creador.**

El vocabulari dels plans docents és rocambolesc i desafortunat. Les escoles d'art dramàtic haurien de fer la revolució. Darrerament hem pogut assistir a les denúncies dels estudiants sobre suposades pràctiques tòxiques i abusives per part d'alguns mestres.

Estic completament d'acord amb aquestes denúncies, si es poden demostrar. El que no entenc és que quan apareix la ràbia en estat pur, com hem pogut apreciar, no hi hagi, al mateix temps, cap crítica cap a un sistema tan agressiu.

**Les notes generen, sovint, molta competitivitat entre els propis alumnes i propicien aquesta competència entre iguals. Quan en realitat s'hauria de crear un entorn de seguretat i d'aprenentatge conjunt.**

Aprendre dels altres i de tu mateix. Si no és així, els conservatoris no tenen cap sentit. Stanislavski, Grotowski, Mikhaïl Txékhov, Lecoq, han aportat preguntes i descobriments decisius on fonamentar pedagogies sòlides al llarg de tot el segle. Una tradició en constant transformació imprescindible. Cap d'ells no ha proposat un sistema de puntuació per valorar el talent.

**Es tracta de respondre preguntes i estimular. Generar més preguntes i potser respostes, però alhora estimular els alumnes a ser inquiets.**

Per poder aprendre un ofici com el de l'actuació cal fer dos camins inversos al mateix temps: d'una banda adquirir un sistema de treball i, al mateix temps, adquirir la força per volar lliure i no cenyir-se a les fórmules. Per això, els nostres aprenentatges són tan difícils.

**Aprofito per recuperar un comentari que vas fer en una de les últimes converses: «L'actor sense veu és una víctima del poder, tenir una veu vol dir tenir l'espai per expressar-te». I potser, en aquest sentit, crear unes pedagogies al servei de donar veu als actors.**

Estic completament d'acord amb les teves paraules.

## Nous temps, noves tècniques

*Em sorprenia, parlant amb tu, que hi haguessin tants punts en comú sobre les inquietuds en el present teatral, on tu et trobaves als inicis de la teva carrera, i on ens trobem ara. Molts amics estrangers, pel que fa a Catalunya, tenen de referència la Fura dels Baus, Els Joglars, un teatre molt trencador que neix d'un període completament diferent del que ens trobem ara. Després, neix la dramaturgia catalana contemporània i ara està en procés de canvi cap a una altra direcció, una escena més híbrida, companyies que creen universos propis barrejant la dansa, el teatre documental, noves formes d'interpretar el món, per exemple el transhumanisme amb teories filosòfiques i científiques noves, i tot dins d'una mateixa peça. És clar, per dur a terme tot això es necessita la tècnica. Aprendre unes tècniques que s'apliquen o es desaprenen però que hi són.*

**La pregunta és si l'acadèmia és conscient d'aquests nous punts de fuga artístics o, al contrari, ensenya tècniques que ja no s'adiuen al seu temps.**

Els canvis accelerats són difícils d'integrar. La pedagogia sovint va per darrere. També passava en el moment en què Stanislavski es proposava renovar l'escena. Va haver de lluitar intensament per trencar amb la manera general d'acostar-se a l'ofici.

Ha passat més d'un segle. I ens trobem en un moment crític pel que fa als ensenyaments artístics. Tal com dius, aquests nous punts de fuga porten a la construcció del material dramàtic híbrid que exigeix el domini d'habilitats de camps diferents. Si un espectacle integra claqué, òpera, percussió, teatre en vers, vídeo... ens trobem amb una qüestió: quin actor hem de formar? Quines disciplines triem? Quin camí escollir? Quines tècniques d'interpretació?

L'escena híbrida demana el domini d'una multiplicitat d'arts. L'expertesa es fa molt difícil. Però si l'amplitud de dominis afebleix el rigor, caurà la força dels espectacles. Com més disciplines integrem en els estudis, més fàcilment caurem a formar actors *light*. Com a conseqüència, els abocarem a un art debilitat.

Tot i la dificultat de confegir uns plans d'estudi que alimentin el teatre del moment, la meva intuïció em diu que renunciar a estructurar en profunditat els fonaments portarà a la banalització del nostre ofici. Hi ha uns temps crucials en l'adquisició dels passos més bàsics que no es pot accelerar. No hi ha dreceres per adquirir les destreses fonamentals. Per poder repetir i actuar cada dia com si fos la primera vegada que allò passa, l'entrenament és bàsic, són moltes les hores de pràctica necessàries, per citar només un dels punts bàsics en la formació de l'actor. De la mateixa manera succeeix en l'entrenament de tots els temes essencials de l'aprenentatge. Si deixes l'entrenament et tornes rígid. El cos oblida i s'acomoda. En aquest sentit, doncs, no hi ha un final. Sembla una paradoxa però la llibertat demana disciplina, coratge i persistència.

**Fa un temps vaig veure un espectacle que va fer al Dau al Sec de Thomas Richards, deixeble de Grotowski. Un tipus de teatralitat que deixa entreveure molt la tècnica del cos, de la veu. Malgrat que l'interpret sigui vehiculador d'una història i t'hi faci entrar, tu com a espectador no deixes mai de veure la tècnica.**

Thomas Richards, format inicialment en una universitat nord-americana, va compartir amb Grotowski, a Pontedera, els darrers anys de les seves investigacions, quan ja havia abandonat Polònia. Grotowski, una vegada a Itàlia, no va dirigir cap nou espectacle. El teatre ritual va esdevenir el seu centre d'atenció i una pura investigació antropològica. L'objectiu es va centrar a analitzar les fonts tècniques preculturals, arcaïques dels cants

tradicionals. Estudiava les accions físiques en els cants lligats a antigues tradicions per determinar l'impacte físic, emocional i mental sobre els actants.

L'art, en aquesta etapa, li interessava com a vehicle portador d'experiències ancestrals i espirituals. Durant els seus inicis, Thomas Richards va seguir les mateixes pràctiques. Però des de fa uns anys, Thomas ha deixat de banda el laboratori tancat i l'ha tornat a compaginar amb la direcció d'espectacles. Això no obstant, la seva manera de crear i viure el present escènic passa per la iniciació i la pràctica dels cants rituals. Per això tu em dius que veus la tècnica. Perquè la tècnica és subjacent al seu llenguatge expressiu, i no li interessa amagar-la.

Cada tradició construeix el seu propi corpus tècnic, viu la seva pròpia evolució i dibuixa la seva expressivitat. En conseqüència, el teatre que en resultarà serà singular.

Si anem a la tradició brechtiana, per exemple, els paràmetres són totalment oposats. Partim d'una tradició filosòfica molt allunyada. No té res a veure amb el camí que segueix el teatre ritual. Les escoles alemanyes han fonamentat els seus ensenyaments sobre dos pilars ben contraposats: el «distanciament», o millor «estranyament», i la darrera època de Stanislavski.

El director Konrad Zschiedrich, amb el qual he estudiat i he treballat en cinc espectacles, em feia notar que els actors alemanys tenen una tècnica i una tradició que es tradueix en una gran agilitat per modular el discurs verbal. Et posaré un exemple molt didàctic sobre aquest punt. En la primera frase del treball sobre *El mercader de Venècia* abordàvem qüestions com la següent: la primera frase de l'obra és d'Antònio i diu així: «La veritat, no sé perquè estic trist». Nosaltres els catalans la diríem d'una tirada: «La veritat no sé perquè estic trist». I en Konrad, et planteja: «per què ho dius seguit, pots trencar la frase: “La veritat...” i aquí pots introduir una petita vacil·lació. És igual que la frase continuï, pots aportar una lleu tensió, un punt d'inflexió.

De fet, ets a la quarta síl·laba. Si dius només “la veritat...” crees una atenció en el públic. Li sembla que dubtes o que no saps expressar el que vols dir. De manera que quan segueixes amb “...no sé perquè estic trist” hi ha hagut una riquesa de possibilitats de pensament que no tindries sense aquesta inflexió. Dir “La veritat/ no sé/ perquè estic trist” no implica tallar el vers, sinó elaborar el pensament d’Antònio d’una manera evolutiva».

Nosaltres no estem acostumats a entrar en els moviments del pensament d’aquesta manera. En Konrad insistia que entre una paraula i una altra poden passar mil imatges diferents si te’n dones l’oportunitat. El teatre en vers, pel mateix moviment de l’accentuació, pot ajudar a aquesta dinàmica, però sovint no l’aprofitem creativament. El teatre en vers, tot i el ritme, l’accentuació, la rima, els hemistiquis, pot arribar a ser molt pla si no ens aturem a descobrir la construcció del pensament. Ara bé, per dominar aquesta tècnica es necessita molt d’entrenament.

Són exemples per fer entendre quin tipus de treball tècnic dona suport als espectacles. Però finalment, la visibilitat o la invisibilitat de la tècnica en un espectacle depèn del criteri del director.

### **I tu veus que els alemanys són molt més versàtils?**

Han après diferent. Et cito dues particularitats perquè conec bé la seva pràctica: treballen la construcció del discurs i la creació del subtext de manera molt característica. Fixa’t amb l’exemple que t’he posat sobre el vers d’*El mercader*. La reflexió que fa el director sobre la manera de trencar el vers no seria comuna al nostre país.

Un altre exemple: el subtext. Per a nosaltres, és la intenció. En Konrad Zschiedrich, molt arrelat a la seva tradició, no ho nega, però a la pràctica ho clarifica quan et diu que el subtext és la direcció que pren una intenció arrossegada per una petita exclamació o paraula inicial el·líptica que pots imaginar abans

de pronunciar cada frase. Entendre el subtext d'aquesta manera és brillant. Et porta a concretar l'estructuració del pensament d'una manera versàtil i espontània. Dominar el subtext, entès des d'aquesta perspectiva, et permet començar l'exploració del text lluny del pensament racional; és fàcil jugar, proposar, es descobreixen intencions amagades, afloren les contradiccions. És molt interessant i molt divertit. Et sorprens, no dissenyes, jugues...

Hi ha un article molt interessant de Heinrich von Kleist, alemany nascut el 1777, «Sobre la progressiva elaboració dels pensaments a mesura que es parla», en el llibre *El teatre de titelles i altres escrits*, que diu: «Quan vulguis saber una cosa i no puguis esbrinar-la meditant-hi, t'aconsello que en parlis amb el primer conegut que trobis... basta que gosis començar a parlar-ne perquè l'ànim, a mesura que el discurs avança —per la necessitat de no deixar un començament sense un final—, doni forma a aquella noció confusa fins a fer-la totalment nítida» (p. 59-60).

Com pots comprovar, aquest text reflexiona exactament sobre el punt que comentàvem. Quan una persona comença a parlar estructura a poc a poc el seu discurs per adequar-lo al que vol comunicar. D'entrada no sap quan acabarà la frase, ni les paraules que utilitzarà per fer-se entendre. El discurs no està construït i tancat, de bell antuvi. Mentre pensem apareixen idees, desconcerts, no sabem quina paraula triar, ens equivoquem. Sense aquest flux la construcció del pensament és plana. S'uniformitza innecessàriament el text. Aquesta és la dinàmica de què parlava en Konrad. Un aspecte, que el teatre alemany cuida a fons i que em sembla poc present en altres tradicions del teatre europeu.

### **Se'ls permet potser ser més visceral i no tan mental?**

No crec que es tracti de visceralitat. Jo diria que són més específics i dominen l'elaboració del discurs. Jo he pogut comprovar, gràcies al treball amb en Konrad, com la pràctica sobre aquest

punt porta imatges imprevisibles i jocs amb les paraules. Quan comences a jugar amb un bon text descobreixes la quantitat de sentits possibles. Es tracta de la riquesa d'una tradició oral que aquí no tenim. Diria que aquesta aproximació al text crea versemblança, una pedra de toc per apropar-se al públic i fer més orgànica l'elocució. Si entrem a construir emocions separatament de l'acció verbal caiem en subterfugis molt perillosos. I aquesta és precisament la gran dificultat: no deixar-se emportar per l'emoció abans de jugar amb tots els elements de l'acció. Si comencem per l'emoció tenim el text d'un mateix color, i es fa molt difícil entrar en la dinàmica de l'acció. Molts directors s'equivoquen en aquest punt. Dirigeixen els actors demanant-los que expressin les emocions abans d'analitzar a fons el text d'una manera activa, abans de jugar. Un gran parany i un greu malentès del sistema d'Stanislavski. Si t'ocupes de l'elaboració del pensament fas versemblant la conducta verbal, aflora la veritat, l'emoció i, finalment, la relació amb el món propi i el dels altres personatges. En Konrad, que ridiculitzava la manera d'enfocar el treball des de les emocions, quan assajàvem ens deia: deixa de banda els «sentimentets». Inculcava un esperit de lluita per evitar caure en el sentimentalisme perquè el camí de l'acció és totalment un altre. Moltes vegades la tècnica de l'actor no és prou sòlida per assumir dinàmiques d'aquesta naturalesa. Sense preparació som avorrits.

### **Respecte a les tradicions que comentes, què passa amb l'estil interpretatiu dels francesos i els anglesos?**

Així, a grans trets, si generalitzem, podríem dir que els francesos són grandiloqüents i els anglesos s'escolten. Per molt de talent que tingui un actor la grandiloqüència el mata. Ser «just» és una qualitat envejable. Crec que no és desafortunat dir que en el teatre alemany, fins i tot en muntatges modestos, trobem actors amb l'entrenament suficient per construir un teatre d'accions.

El teatre alemany ens pot enriquir molt en aquest sentit. Malgrat tot, grans directors i grans actors els trobem en totes les tradicions.

**Parlàvem que es veu molt el tipus d'interpretació i la tècnica de l'actor en peces d'herència grotowskiana.**

No sé si has vist el vídeo d'*El príncipe constante* de Calderón de la Barca dirigit per Grotowski. La tècnica és el mateix nucli del muntatge, i alhora la fascinació és torbadora.

Quan veus un atleta o ballari de primer ordre perceps la tècnica, però no t'incomoda. És clar que al darrere de proeses com la d'*El príncipe constante* es cospa una esclavitud. Segur que, per poder executar les demandes de Grotowski, havies d'esdevenir esclau del seu entrenament. La disciplina era extrema. Malgrat tot, Ryszard Cieslak, l'actor que encarna aquesta proesa, crea la puresa d'un alfabet inoblidable. Una icona utòpica feta mite pels temps a venir. Aquestes proeses s'han de veure de tant en tant. Les hem de guardar dins del nostre imaginari per comparar-les amb les coordenades actuals i saber on som.

**No veig un problema que s'evidenciï i es vegi la tècnica si està ben fet.**

Tens raó. Quan assistim a una obra màgica o descomunal, els professionals sempre ens fixem en com està realitzada. Ens interessa descobrir què passa a la sala de màquines, com s'ha arribat al que veiem. No et molesta la tècnica quan assisteixes a la perfecció. Senzillament saps que hi és. Quan et sents testimoni d'una revelació essencial reps un regal i només en pots donar les gràcies i guardar-lo al teu cor. Tots els que estem en l'ofici sabem apreciar la generositat que implica un treball extraordinari.

## Un camí de respostes

*Fins ara hem parlat una mica, des de la perspectiva històrica i des del teu punt de vista més personal, de com et vas introduir en aquest món del teatre. Després ens hem centrat més en concret sobre les teves experiències amb certes teatralitats i el que passava en aquell moment al país: tendències que auguraven un canvi en el fet teatral a Catalunya. També hem conversat sobre algunes formes de fer teatre a d'altres països pròxims i sobre quines eren les teves experiències en aquest sentit des del punt de vista de la interpretació. M'agradaria, doncs, aprofundir més en aquestes tècniques d'interpretació, i aquestes en relació amb les preguntes que et van sorgir i la teva cerca de respostes.*

*Paral·lelament al segle xx, a Europa van sorgir una sèrie de mestres que intentaven respondre aquestes preguntes. Cadascú responia les seves preguntes o ho feia a la seva manera, i tu has tingut contacte amb alguns d'aquests mestres que t'han ensenyat aquestes tècniques i els seus punts de vista.*

### **Amb qui t'has trobat en aquest camí de recerca de respostes i quines són les persones que més t'han marcat?**

Com t'he dit, em vaig iniciar amb els estudis de mim, pantomima i veu a l'Institut del Teatre. Cinc anys, al començament de la meua carrera, vaig dedicar-los a aquests aprenentatges. Una vegada finalitzats, vaig començar a rebre feines professionals. I aleshores em vaig adonar de tot el que em mancava.

Em van arribar de cop moltes ofertes de feina. Al Teatre Romea, hi vaig interpretar gairebé seguides les obres de Benet i Jornet *Descripció d'un paisatge* i *Revolta de bruixes*; *Woyzeck*, de Büchner; *El guant negre*, d'Strindberg; *Peer Gynt*, d'Ibsen. I encara d'altres. Van ser anys intensos en els quals, de cop, vaig descobrir que al meu entrenament li faltava un nou entrenament. Jo havia treballat les tècniques preexpressives. Tenia consciència

del cos, havia iniciat una dinàmica d'autoconeixement, tenia la veu ben col·locada i una dicció més que correcta. Però no havia entrat a fons en el treball de construcció de personatge.

### **Malgrat tot vas entrar amb força al món professional.**

Sí! Al mateix temps al teatre i a Televisió de Catalunya. Vaig participar, de seguida, en els programes dramàtics: Molière, Rusiñol, Maria Aurèlia Capmany, Salvador Espriu, Josep Maria de Sagarra. Autors catalans i universals de diferents països.

### **La televisió es feia en un plató. Hi havia públic?**

Es feia en un plató, però no hi havia públic. Encara no existia TV3. Hi havia un programa de teatre a televisió. S'enregistren obres teatrals. S'assajaven durant una setmana, s'enregistren en cinc dies i s'emetien a primera hora de la tarda. I els dilluns al vespre a l'Estudio 1. També hi fèiem obres dramàtiques, però en castellà.

### **I cap a quin any va ser tot això?**

Del 75 al 85. Aquests anys va ser molt prolífics quant a contractes. Vaig interpretar textos molt diversos, clàssics i contemporanis. A TVE, en castellà, Valle Inclán, Buero Vallejo, Martín Recuerda. Encara no havien començat a produir-se sèries tal i com ara les entenem. Les primeres experiències de ficció en capítols que jo vaig tenir varen ser, en català, cap a l'any 81: obres de Benet i Jornet i Josep Maria Carandell. Em vaig iniciar en les històries contades en cinc capítols. S'assajava molt poc, i et trobaves amb un repertori de personatges complexos. Per a mi va ser molt clar que havia d'ampliar els meus estudis. Havia treballat textos de poesia, lírica i èpica, però em faltava entrar a fons en l'estudi del teatre dramàtic de text.

### **Sobretot en relació amb la creació del personatge?**

Sí, havia d'aprendre a analitzar amb imaginació i rigor un text des del punt de vista actoral, i portar a escena els descobriments per poder crear un personatge singular i jugar-lo.

### **El discurs fort.**

Exacte, a descobrir tot allò d'invisible que et brinden els bons autors. Aquí va ser quan em vaig matricular de primer d'interpretació, lliure, a l'Institut del Teatre. Però aquesta decisió va ser equivocada. Com que jo ja havia acabat la carrera a la universitat i ja havia fet cinc anys d'estudis de mim i pantomima, i veu, no tenia ànims per començar des de l'inici els cursos reglats de l'Institut. Va resultar una dinàmica insostenible si l'havia de compaginar amb la feina professional. Sortosament, en aquests anys, però, va arribar a l'Institut del Teatre de Barcelona, provinent de Buenos Aires, el mestre Carlos Gandolfo per impartir diversos seminaris oberts a professionals. Jo ja havia estudiat un any amb William Layton, però en marxar ell m'havia quedat sense mestre.

### **Carlos Gandolfo, un bon inici**

### **I tu t'hi vas poder apuntar igualment?**

Sí. Eren cursos intensius, d'un mes o quinze dies, oberts a tots els professionals. Carlos Gandolfo, actor, director i pedagog argentí, va arribar a Barcelona cap a finals dels setanta. Entrenava des d'una perspectiva stanislavskiana, especialment fonamentada en la memòria sensorial. Havia estudiat amb prestigiosos deixebles directes d'Stanislavski. Coneixia a fons la pràctica i el corpus d'exercicis que perseguïen estimular la imaginació i la precisió per crear realitats inexistents, tot exercitant la dinàmica de relacionar la imaginació i el cos a partir de l'observació conscient dels sentits.

Gandolfo plantejava un entrenament complex i exigent. Podríem dir que els seus procediments perseguien un despertar de l'arxiu sensorial personal. L'entrenament s'iniciava amb un exercici elemental que comparteixen la majoria dels mestres especialistes en aquesta línia. Primer de tot proposa als actors assegure's en rotllana en una cadira amb les cames descreuades, els palmells amunt i els ulls tancats. A poc a poc, s'intenta evocar amb precisió l'escalfor del sol en els palmells de les mans, i després es va passant a cada part del cos, en un intent molt acurat de concentrar-se en les diferències de l'escalfor del sol a la pell, als braços, la cara o les cames... Després d'aquest exercici en segueixen un gran nombre de pautats, que es van sofisticant a mesura que es domina la matèria. L'exercici de la dutxa, el del cafè amb llet de l'esmorzar, el de la febre, el del mal de cap... Més endavant s'afegeix a aquesta immersió altres exercicis que busquen la relació dels sentits amb la memòria afectiva. En tot cas, en aquelles primeres etapes d'entrenament no vàrem anar més enllà de l'exploració de la memòria dels sentits.

### **I després, vau anar més enllà?**

Al cap d'uns dies de pràctica sobre la memòria sensorial, quan els actors havíem començat a ser capaços d'entrar en el detall de l'experiència de la rememoració, vàrem començar amb el text: l'estudi d'escenes. El grup es va organitzar per parelles. A mi, en Gandolfo, em va proposar treballar sobre *La notte*, una pel·lícula d'Antonioni. L'experiència va ser molt inspiradora, molt sorprenent, ja que jo era absolutament verge en aquest terreny. Em va fer trontollar tant que vaig haver de dedicar temps a orientar-me respecte a aquest sistema. T'explico, breument, com va anar.

La pel·lícula d'Antonioni està protagonitzada per Marcelo Mastroianni i Monica Vitti. Tracta d'un matrimoni en crisi que, al començament de la història, visita un gran amic a punt de morir a l'hospital. En sortir, van a una festa que organitza un

ric empresari. Per separat flirtegen amb diversos convidats, fins que es tornen a trobar a la matinada, després d'una forta tempesta. Amb aquesta escena em vaig iniciar en un nou camí. Carlos Gandolfo va propiciar l'aparició de noves preguntes. Després de fer-la una primera vegada, amb en Francesc Luchetti, actor que ja tenia un cert recorregut professional, el comentari de Gandolfo va ser: «Això és molt general». I va seguir: «És una nit molt humida, ha plogut molt, esteu asseguts en un banc d'un racó del jardí. Si aneu directe a les paraules i les emocions i no teniu en compte la realitat que us envolta, no entreu en la situació d'aquests dos personatges. Voleu actuar la vida emocional sense tenir clara la relació específica que hi ha entre tots dos».

*La notte* és una pel·lícula neorealista, centrada en la vida interior dels personatges. Els diàlegs són molt concisos. Semblava, doncs, que la consigna del mestre apuntava a repetir l'escena tenint cura de la realitat sensorial. I així ho vàrem enfocar. L'experiència dels exercicis practicats ens va servir per centrar-nos en la nit: la humitat, el cansament. També vàrem definir exactament l'espai on érem, el banc on estàvem asseguts, el que veiem al voltant.

La segona vegada, tot va ser completament diferent. Ni per un moment vaig pensar en el text. L'única cosa que m'ocupava eren els detalls sensorials del que m'envoltava, atenta a la vida de la nit. Respiràvem cansats, perduts entre la vegetació, espectadors de les primeres clarors, concentrats en la humitat d'aquella nit pertorbadora. Recordo, encara avui, la imatge de la paret de pedra que va aparèixer sobtadament davant meu. No estava planejat. Va ser com la concreció del mur entre tots dos. No ens vàrem mirar ni una sola vegada, no vàrem alçar el to, cap esperança d'apropament i un gran dolor. El mestre Gandolfo va comentar: «Ara sé on sou, qui sou, d'on veniu, perquè heu anat a la festa, què us passa. L'espectador ha assistit a una escena consistent».

Així vaig entrar en el món que Carlos Gandolfo plantejava, en contacte amb un lèxic molt específic i una manera d'apropar-se al material dramàtic. No havia calgut cap anàlisi prèvia. El joc sensorial ens havia conduït de ple al moll de l'os de l'escena. Per sorpresa, es van obrir tota mena de detalls concrets sobre la vida d'aquells dos personatges. Per a mi, aquesta va ser una gran lliçó sobre les eines que em calia dominar.

### **I a partir d'aquí, quines noves preguntes van aparèixer?**

Sobretot em demanava on podia estudiar de manera consistent i seriosa la tècnica d'interpretació. Em vaig adonar, amb el treball que vàrem fer amb en Gandolfo, que no era el mateix començar una escena i fer la primera acció des d'una preparació o des d'una altra. Què calia triar per començar a explorar una escena era una decisió essencial per a l'intèrpret. O sia, com i on començar? Des d'on llençar-se per realitzar la primera acció? Quin treball previ era el més adient?

Quan es comença a assajar una obra i, conjuntament amb el director, s'entra en l'anàlisi de la partitura, sense voler-ho podem matar el joc, perquè entrem per la porta de la raó i serà molt difícil sortir d'aquesta presó. És un punt decisiu. Segons com realitzes la lectura obstaculitzes la fluïdesa de l'acció. La qüestió rau, en gran part, en les decisions connectades amb la primera acció, que és sempre trampolí i llavor. Tot el que has intuït, deduït, descobert després de la lectura acurada del text et proporciona molt de material, però aquí entra l'experiència, l'entrenament i el saber fer les eleccions adequades. Quina acció em proposo com a primera? Quina preparació? Tot el que sé ho he d'oblidar, i només escollir i concretar un punt d'inici. Aquesta tria pot dur a un pou mort o a una via fèrtil. La informació del text proporciona dades del personatge, qui és, què li passa, d'on ve, què vol..., o sia les seves circumstàncies i els seus anhels,

però per entrar en acció amb organicitat, llibertat i imaginació es requereix entrenament i el talent de saber triar.

En Francesc Luchetti i jo ens havíem equivocat totalment la primera vegada de fer l'escena, perquè havíem pretès abordar directament la vida emocional. La manca de formació reflecteix sovint aquest funcionament. La vida emocional, com deia Gandolfo, és una conseqüència directa d'abordar correctament el present escènic. Torno a la proposta de Gandolfo: «On sou? Què teniu al davant? Quina temperatura fa? Portes les sabates posades o te les has tretes perquè et fan mal els peus?» En el seu entrenament s'entrava a l'escena per un camí absolutament diferent del que imaginava.

### **Vols dir per un camí perifèric?**

Sí! O potser millor, en lloc de perifèric, podríem dir-ne indirecte. Un camí des del cos. «Estic cansada», «com m'assec en un banc d'un jardí humit a les sis de la matinada després d'haver begut molt». Aquestes són realitats que poden ser incentivades per l'entrenament sensorial.

Gandolfo va insistir molt en aquella escena en aspectes com: on estàvem asseguts, si miràvem l'horitzó o teníem algun lloc on posar la vista, on sèiem exactament. Jo havia triat situar-me imaginàriament en un jardí que coneixia bé. Era a Montjuïc, molt a prop del Teatre Grec. Des del banc, asseguda, mirava al meu davant un petit muret de pedra. Com he dit, de sobte, ja no veia el muret, va aparèixer en la meua imaginació una paret molt concreta, amb molsa i líquens, una paret negrosa. En veia els detalls, el color del ciment, el color de la pedra i el color del petit baluard. Recordo perfectament, encara ara, aquella paret baixeta. Vàrem començar l'escena asseguts. No vaig pensar ni en la relació de parella, ni en la crisi personal, ni en cap de les preguntes que tenia apuntades al meu quadern. Només puc dir que estava asseguda, amb els ulls descansant en aquesta paret

del davant. Clarejava, una temperatura de ni fred ni calor, amb molta humitat. Parlava o callava, no empenyia cap emoció ni sabia quina emoció havia de venir, ni tenia cap idea del recorregut emocional correcte, simplement estava asseguda sense tensió; em vaig treure les sabates, vaig notar també la humitat de la terra, i el meu vestit..., el pentinat ja estava desfet..., resseguia la paret amb els ulls. Un viatge dins de l'escena amb pujades i baixades, i el cos cada vegada més dèbil. Hi havia molts pocs moments de crispació, em sentia sola. Ho explico amb detall perquè va ser molt potent i revelador. Vaig descobrir una manera de treballar que anava més enllà de comprendre el text i les circumstàncies donades de manera intel·lectual, que se centrava en els detalls i partia del cos. Quan tries el vestit, les sabates, el pentinat i el maquillatge, construeixes el personatge que va a la festa, assumeixes un rol per una nit: però a partir d'aquí, has de deixar el control. El mestre Gandolfo demanava que abandonéssim la preparació i ens situéssim en el punt d'inici, centrats en la primera acció: anar a seure i respirar des de l'estat físic. Mai no pots saber què succeirà. Només cal que el teu cos i la teva imaginació siguin en algun lloc real on connectar-se. I, imprevisiblement, comences a viatjar dins l'escena i et sorprens a cada punt.

Han passat cinquanta anys. Encara recordo la llum, la temperatura del jardí, i també la temperatura emocional, i el buit existencial d'una persona a qui se li havia trencat, en una nit de festa, el lligam amb la seva realitat anterior. Vaig quedar molt impac-tada. Havia començat preguntant-me: per què hem de treballar sobre l'escalfor del sol? I el cafè amb llet? I la dutxa? I els cigrons a les sabates? I de cop vaig descobrir que pots accedir a la riquesa de la situació si et relaciones amb els condicionaments físics que existeixen al voltant de l'escena.

Quan vaig tornar al Romea, l'endemà, a fer la meua obra, era una altra actriu. No podia aplicar res del que havia après perquè allà havíem començat a assajar i a crear els personatges des

d'altres premisses, més racionals i menys lliures. Havia d'admetre que, en aquell moment, no tenia prou entrenament per poder evolucionar cap a on hauria volgut.

### **S'anava molt per feina?**

Sí! Havia tingut un director que organitzava l'escena mirant els desplaçaments que havíem de fer els actors. Portava una llibreta amb els recorreguts dibuixats de cada un dels personatges, pintats d'un color diferent. Si, per exemple eres el blau, seguies la línia que marcava el teu recorregut, veies on havies de situar-te a cada frase, i anaves dient les rèpliques: «Tu ets el blau, en aquesta frase estàs aquí, en la següent frase et desplaces cap allà».

### **Com marionetes.**

Un disseny del moviment escènic.

### **Un predisseny.**

Exacte, fet a casa i tot decidit prèviament. Tu miraves el full i veies quan havies de dir aquella frase, i quan t'havies de desplaçar, i quan tornaves a parlar anant cap a l'altra banda. De vegades t'equivocaves perquè no tenies cap raó, cap destí físic, per anar d'aquí cap allà. Tot s'havia de fer al peu de la lletra. Quin contrast!

### **Tampoc no et donaven explicacions.**

De moment, havies de mirar el full. Et parlo d'aquest cas concret perquè ha estat un cas extrem. Entenc que hi havia poc temps i vuit actors a escena. L'obra va acabar essent com una dansa estranya. Els deures que el director havia fet consistien, sobretot, en el disseny dels desplaçaments. Però aquella llibreta no ajudava gaire els actors. Generalment, ell s'enfadava. Sempre hi havia crits: algú s'equivocava, algú no s'havia mogut quan tocava. Tensa, jo consultava el full d'aquella gran llibreta sense parar. A cada

moment em venien al cap els descobriments fets a l'escena de *La notte*. Em torturava el fet de no poder-me ajudar a mi mateixa. Tenia un llarg monòleg però res del que m'havia passat a la classe d'en Gandolfo em beneficiava. No podia ni evocar-ho, ni intentar-ho perquè les mirades dels directors eren tan oposades... que no ho permetien, com si es tractés de dos mons completament diferents. Un món viu on es respirava espontàniament, i un altre món on et senties ofegat, i era mort. Per aquells temps el meu entrenament era massa pobre per poder reeixir. Les dues mirades, la del meu director i la del mestre, eren antagòniques. Estaven massa allunyades per poder fer-les convergir.

En aquell moment fer teatre se'm feia complicat. Patia una esquizofrènia de dinàmiques incompatibles. Per això vaig decidir entrar a fons en l'estudi de les tècniques d'interpretació. Vaig llençar-m'hi de cap. I no he deixat mai de treballar-hi durant els darrers cinquanta anys. En aquest sentit, l'encontre amb el mestre Carlos Gandolfo va ser decisiu.

**Un tret de sortida que et va fer veure que potser hi havia un món de respostes o de preguntes molt més ampli del que et plantejaves fins aleshores.**

Els seminaris de Carlos Gandolfo em van encaminar a la recerca d'un sistema sòlid on assentar l'ofici. L'experiència m'havia colpit. Em vaig adonar que, per molt afinat que tingués el meu instrument, a una actriu li cal una tècnica d'interpretació sòlida.

Per continuar amb l'obra del Romea. En aquells moments, jo era tan conscient de la meva inseguretats que patia més del que gaudia. Intentava centrar-me en la vida física per donar sentit als meus desplaçaments, amb el cos sempre alerta quan arribava el monòleg. On només seia, de sobte em sentia caure en un precipici, obligada a entrar en una dimensió emocional que em superava. Cada dia que passava era més urgent triar una mestra o un mestre que m'ajudés a encarar treballs d'aquesta naturalesa.

**Això porta també a la pregunta sobre si la tècnica s'inscriu o es relaciona amb un tipus de teatralitat o textualitat. Si cada tècnica es relaciona amb un tipus de fer teatre. I en aquell punt decidir a qui seguir o amb qui aprendre també et determinava una mica quin tipus de teatre acabaries fent.**

Sí! Aquesta reflexió que fas és molt pertinent, però la resposta és més que complexa. A grans trets és possible dir que cada textualitat et demana unes habilitats i, per tant, aquestes habilitats acaben determinant quin tipus de carrera desenvolupes. És un peix que es mossega la cua. Ara bé, hi ha tècniques que et permeten encarar un gran ventall de textualitats. Es tracta d'escollir.

**I a quina conclusió vas arribar?**

Vaig arribar a la conclusió que no podia fer una mica de memòria sensorial, deixar-ho i començar un altre tipus d'entrenament. Calia decidir amb qui començar i anar endavant, a poc a poc, dedicant el temps que la tria demanés. I així ho vaig fer.

**Creus que s'ha d'anar pas a pas?**

Sí, absolutament. Molts anys més tard vaig arribar a l'Institut del Teatre com a docent, i vaig quedar en xoc en sentir que «calia ser eclèctics». Jo ja havia entrenat amb diversos pedagogs i sabia que els tastets no porten enlloc. Conservava intacta la idea que calia dedicar el temps suficient a cada expertesa que un vol dominar. Des del meu punt de vista, saltant i saltant et perds. Tens informació però cap possibilitat d'aconseguir aplicar adequadament l'aptitud de ser orgànic.

L'organització d'un pla d'estudis dins de grans institucions és de molta responsabilitat, sobretot perquè triar malament porta al caos. Però la paraula «eclèctic» per a mi és nefasta. No m'ajuda a imaginar res coherent. Sé molt bé la dificultat d'articular amb llibertat recorreguts i matèries dins una institució que funciona des de fa molts anys. El professorat contractat normalment

et condiciona. Però estic completament en contra d'escurçar els temps de pràctica dels materials d'entrenament que es proporcionen als alumnes. Dec ser una dissident dins de les polítiques pedagògiques de moda, d'avui dia. No crec en absolut que «eclèctic» sigui una bona paraula per edificar-hi una base sòlida. Proporcionar el coneixement de les tècniques com a estímuls, és un error. Una cosa és donar a conèixer estètiques i textualitats diferents, i l'altra és comprimir els temps d'aprenentatge. S'ha de triar amb discerniment el mosaic més adequat i realista per dur a terme els quatre primers anys de la formació.

Em va revoltar la paraula «eclèctic» i encara em revolta, no perquè cregui que has d'estudiar dins un únic sistema tota la teva vida. Naturalment, cada actor triarà el seu propi camí. Però estic convençuda que donar massa eines alhora nega la possibilitat d'assimilar-les. No es pot aprendre l'ofici a tastets.

### **Requereix un nivell de profunditat i de comprensió de cada tècnica.**

I de pràctica, i d'instal·lació. Un actor no pot tenir massa eines de cop i des de bon començament. Et vas desenvolupant com a persona i com a artista, lentament. Es creix a poc a poc, amb la pedagogia, amb els companys, amb el material, amb els directors, amb l'entorn. L'actor és un ésser plàstic que s'adapta a situacions creatives molt diferents, però no pots fer-li empassar el domini de les eines de l'ofici amb presses.

Jo no he fet Shakespeare fins al final de la meua vida. Perquè no em sentia prou preparada. El teatre de Shakespeare no és psicològic, ni realista. M'he hagut d'entrenar per sentir-me preparada i, finalment, he pogut fer *El mercader de Venècia*, pel qual he rebut un reconeixement que m'ha fet molta il·lusió, el Premi Margarida Xirgu a la millor interpretació femenina de l'any 2019. No soc una apassionada dels guardons, però en aquest cas el

reconeixement em reafirma en la meva intuïció d'esperar el moment i preparar-me.

### **Quins han estat els teus mestres?**

Jo vaig estudiar primer amb Carlos Gandolfo, a continuació amb Layton, més tard amb John Strasberg. Després Uta Hagen, Kristin Linklater, Zygmunt Molik (entrenador d'actors durant la primera època de Grotowski), Anatoli Vassiliev, Krystian Lupa i Konrad Zschiedrich. I, com he dit, abans amb Pawel Rouba i Coralina Colom, al començament. Aquests han estat els meus mestres. També he tingut molts professors, però aquest és un altre tema.

### **I de mitjana, quant de temps t'hi estaves, amb cada tècnica?**

Tot el que podia. L'inici amb Carlos Gandolfo va ser curt però decisiu, perquè em va aportar molta força i aquell discerniment inicial. Ell vivia i treballava a Buenos Aires i aquí no hi havia ningú educat en la seva tradició, no podia seguir la seva metodologia de treball. M'hauria entusiasmat poder continuar aquelles ensenyances. Un any més tard vaig apropar-me a William Layton. Era nord-americà, venia de l'escola Meisner. Per a mi, en aquell moment, em va resultar complicat dominar els plantejaments que proposava. No el vaig entendre gaire. Em vaig encallar. Suposo que va resultar complex perquè el seu entrenament va coincidir amb els meus papers a les obres *Quiriquibú*, de Joan Brossa i *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rodolf Sirena. El que estudiava i el que interpretava quedava en dos mons oposats: al laboratori, on el treball estava basat en textos realistes, i a l'escenari, on les obres tractaven textos lúdics. Els materials quedaven molt allunyats. Aquesta era la dificultat. Molts anys més tard, amb Anatoli Vassiliev, vaig abordar la problemàtica i la vaig clarificar.



*Plany en la mort d'Enric Ribera, de Rodolf Sirera, amb direcció de Joan Ollé. Saló Diana, 1975. Mercè Managuerra fa el personatge de Nen, a la dreta de la imatge.*

Amb la Coralina Colom hi he estudiat tota la vida. Amb en Pawel dos anys. A John Strasberg també vaig seguir-lo al llarg de més de dos anys. Va venir sovint a Barcelona. Una de les vegades va dirigir *Maria Rosa*, d'Àngel Guimerà, i jo vaig fer d'ajudant de direcció, de manera que vaig poder descobrir el pedagog i el director. Després, ja vaig obtenir la beca Fulbright i vaig poder anar a estudiar dos anys a Nova York, amb Uta Hagen i Kristin Linklater. A en Molik, en Vassiliev i en Lupa els he seguit al llarg d'anys en experiències intenses.

**Tot aprenentatge necessita temps. Com aconseguies compaginar aquest temps d'aprenentatge amb la professió d'actriu?** De vegades he patit la complexitat que suposa integrar el món de l'estudi i el de la feina, quan se superposen. Hi ha moments de sintonia impecable, d'altres et sents com si tinguessis un peu en un univers i l'altre en un de molt allunyat. Sobretot quan ets

novell en l'ofici. Per això et deia que es necessita temps per integrar un entrenament.

Els directors acostumen a ser resolutius. Els mestres són com científics, observadors de la vida, de les ànimes humanes, de les lleis del drama. Tenen temps i paciència. T'expliquen contes, et posen exemples. Recordo les històries que ens contava en Layton sobre l'observació dels mecanismes que descobria en ell mateix. Sempre molt eloqüents. M'ha quedat en la memòria una anècdota significativa que ens va contar. Un dia baixava de casa i es va trobar amb la portera que li va comunicar que havia mort el seu fill. Ell, que l'apreciava molt, es va sorprendre observant quina emoció tenia ella, quina emoció tenia ell, quines paraules es deien. Exactament com un científic que observa la realitat emocional d'una escena de dolor.

El treball d'investigació a mi m'aporta oxigen i reflexió, i em relaxa respecte a la pressió del treball professional.

**Strasberg: nova mirada**

**I s'acaben les preguntes?**

Difícil. Les preguntes no s'acaben mai. Estar perdut forma part del propi creixement. I, d'altra banda, el treball del laboratori va esdevenint una gimnàstica permanent, creativa, necessària que, a poc a poc, va conformant la teva segona naturalesa. Descobreixes que l'entrenament et fa flexible i instintiu, aprens a capbussar-te en el material, intuir-lo, enfocar-lo, jugar-hi, i triar. Com t'he dit, jo he mirat de seguir al màxim de temps possible amb cada mestre, en l'intent de construir un camí coherent.

A Barcelona, quan vaig començar, es feia difícil tenir continuïtat en la mateixa disciplina perquè la majoria dels especialistes en tècniques d'interpretació que podies trobar eren estrangers i s'hi quedaven poc temps. Quan William Layton, a mitjans dels anys setanta, va deixar l'Institut, per atzar vaig conèixer John

Strasberg, fill de Lee Strasberg. Era un dissident combatiu de la metodologia del seu pare. No creia en absolut en el «Mètode» tal i com Lee el proposava. La seva metodologia fugia del treball directe sobre les emocions. No li interessava ni la memòria sensorial ni la memòria afectiva en si mateixes, perquè creia que sovint s'encallaven en un virtuosisme d'estudi o aïllaven l'actor dins d'ell mateix, i li impedia una participació viva i espontània en el present escènic. La seva pràctica perseguia un procés creatiu orgànic sustentat en les accions físiques. Treballava per fer comprendre que, quan les accions que el personatge duu a terme a l'escena tenen realment consistència, o sia, tenen a veure amb les circumstàncies donades, sorgeix una línia de comportament que esdevé alhora emocional. S'ocupava amb rigor de fer entendre als actors la importància de descobrir una primera acció que aportés un impacte, prou interessant, per arrossegar la imaginació cap al món de l'acció de l'escena. Una veritable recerca a descobrir i fomentar el discerniment entre les eleccions provocadores, estimulants i significatives i les que no ho són.

La primera escena que vaig treballar al primer seminari que vaig fer amb John Strasberg va ser de l'obra *Les figuretes de vidre* de Tennessee Williams. Vaig començar una mica desorientada, perquè el seu sistema tenia poc a veure amb el de Carlos Gandolfo, i amb el de William Layton. De moment, no em sortia res interessant. Jo feia de Laura. L'escena és terrible: la mare torna de l'escola absolutament destrossada després de descobrir que la Laura ha mentit fent veure que va a classe cada dia, quan en realitat ha abandonat el curs. La primera acció de l'Amanda, la mare, és obrir la porta i entrar al menjador. Jo sabia que, en aquest moment, la Laura està molt espantada: no sap com confessar la veritat ni com demanar perdó. La situació era claríssima, però em sentia atrapada enmig de tots aquells sentiments contradictoris. Strasberg em va dir, després de dos intents gens reeixits, que tot el que apareixia era molt general perquè

il·lustràvem el conflicte. Aleshores em va proposar que, així que entrés la meua mare, m'amagués sota de la taula i no en sortís en tota l'escena. Ho vaig fer. L'escena es va obrir de cop. Estava ocupada: avergonyida, no volia veure la cara de desconsol de la mare, li volia demanar perdó, intentava sortir però no ho feia, em semblava ridícul demanar perdó des de sota la taula. L'escena va esdevenir tan clara com l'escena de *La notte*. D'una manera lúcida i específica es va fer concret aquell moment complex de desencontre entre mare i filla, on tot l'amor no pot superar el conflicte de l'engany. A *La notte* havia aparegut aquella paret com a catalitzadora de l'acció de l'escena al banc. Aquí va ser la taula, com una gran presó, que em protegia i m'aïllava. La ràbia soterrada va explotar. La llum de l'habitació era tènue i freda. No vaig sortir de sota la taula en tota l'escena.

### **I què va canviar respecte al que estaves fent abans?**

Quan una escena s'obre, succeeixen diverses coses: es fa entenedora moment per moment, no de manera general; les accions són tan detallades que si les has de repetir ets capaç de fer-ho; apareixen pauses i silencis; no s'anticipa el final; i la relació entre els personatges esdevé totalment comprensible, plena de detalls i matisos; ets capaç de pensar, de sentir i d'actuar. Així mateix es va fer concreta l'escena. De sobte, un torrent, un cabdal d'accions emocionals contradictòries es van anar enllaçant: no podia mirar la mare, necessitava veure-li els ulls, intentava sortir d'allà sota, em tornava a ficar cap endins, la volia abraçar, només li veia els peus. Al final, amb un impuls descontrolat vaig aconseguir abraçar-li els peus. Déu meu, quina acció! Se'm va clavar a dins! Ho recordo detall per detall. La vida física del personatge havia aparegut, i amb ella els pensaments, els impulsos i les accions.

Una escena és un viatge que conté l'essència del personatge. Quan tu no viatges t'instal·les. És com si sempre estiguessis a la mateixa estació, el tren està parat i tu sempre veus el mateix.

Quan realment viatges, el tren es belluga, puja, baixa, s'atura, potser té una avaria. Com a actor ets del tot conscient si estàs viatjant o estàs instal·lat. En aquest cas, una acció física radical, que tenia molt d'emocional, havia obert absolutament el moment d'aquells dos personatges. Estic segura que, si ara tornés a fer de Laura, sabria exactament com entrar: com fer anar l'escena endavant, malgrat no em fiqués sota la taula. És així com va ser la precisió de cada pensament i de cada impuls.

Fa poc he fet el paper de la mare, Amanda, al Teatre Akadèmia de Barcelona. Em va servir molt aquell viatge antic. M'havia proporcionat una primera relació íntima amb l'obra de Tennessee Williams. Havia tocat el seu món i l'havia comprès. I aquells descobriments varen quedar inscrits com un paisatge viscut.

**Perquè no deixa de ser una cèl·lula que compon un organisme, però la cèl·lula ja té l'ADN d'aquell organisme.**

Exacte! D'aquí que l'estudi d'escenes sigui la manera més pedagògica d'entrenar-se, créixer, analitzar una peça i descobrir-la. Des del meu primer treball, amb Carlos Gandolfo, vaig entendre que aquesta petita unitat t'obre al món de l'autor, de l'obra, i dels companys. Totes les escoles i laboratoris la treballen com la unitat d'aprenentatge ideal.

**I després d'Strasberg?**

Coincidint amb un dels seus laboratoris, la meua vida professional es va relaxar una mica. Ja tenia a la vora de trenta-cinc anys. En aquell moment, un amic actor, en Jaume Valls, amb qui havia estat al laboratori de John Strasberg a París, em va començar a parlar de la beca Fulbright. Estava molt interessat en la investigació. Volia que li donés un cop de mà en l'aplicació de la beca; era bastant complicat demanar-la. Em va convèncer dient que ell no sabia ni per on començar i que si jo també la demanava tot seria més fàcil. Jo no tenia cap intenció d'anar als Estats

Units, però ens hi vàrem posar. Obtenir la Fulbright no semblava fàcil, en absolut. Vàrem presentar un projecte seriós, fet a consciència, i la vàrem obtenir tots dos. Jo la vaig tenir durant dos anys consecutius.

L' Strasberg, que coneixia bé Nova York, ens va aconsellar que miréssim d'entrar a les classes d'Uta Hagen. S'havien de fer unes audicions molt disputades, però ens va dir que valia la pena. També ens va recomanar no anar a l'Actors Studio, ni tampoc a l'escola d'en Lee Strasberg.

### **Per què deia que no volia que anéssiu a l'Actors Studio?**

Aquesta era la pregunta. I per què? Doncs perquè no li semblava un treball adequat a la nostra idiosincràsia ni al nostre moment. Després ho vaig entendre, quan vaig ser allà.

L'Actors, a banda de l'activitat de l'associació de professionals, impartia seminaris. No m'hi vaig apuntar, però volia conèixer la manera com treballaven aquells mítics actors que s'hi aplegaven. Vaig plantejar-me la possibilitat d'assistir-hi com a *guest observer* (oient), un cop per setmana, a les sessions ober-tes. Em varen fer una entrevista i em van concedir la possibilitat d'assistir-hi al llarg d'un any.

L'estudi s'obria els dijous per als membres associats, i també per als oients convidats. Aquell dia, els socis podien presentar treballs a l'auditori davant dels assistents. Un moderador conduïa els comentaris després de la presentació de cada treball. Les sessions duraven quatre hores. Era un espai gran i bonic, com un petit teatre clàssic amb seients de vellut vermell fosc i forma semicircular. Potser hi cabien de 100 a 150 persones. Sempre era ple a vessar d'actors, molts d'ells reconeguts, d'altres jo no els coneixia. Allà vaig coincidir amb Elia Kazan, Al Pacino, Joan Woodward, Ellen Burstyn, Paul Newman, Geraldine Page... Imagina't! El moderador o moderadora obria la sessió tot llegint

la llista de les escenes que es presentarien en aquella sessió, i començava la feina.

Després de cada escena el moderador feia la seva crítica i donava pas a totes les veus dels que es brindaven a fer un comentari. La finalitat era la d'exposar-se a la crítica, rebre *feedback* i seguir arriscant-se. Cada setmana canviava el moderador. Una de les primeres escenes que hi vaig veure la feia Ellen Burstyn, una actriu meravellosa que la teva generació segurament no coneix perquè és nascuda l'any 1932. Em vaig quedar estupefacta de veure aquella gran actriu, que tenia aleshores uns seixanta anys i una carrera dilatadíssima, presentant les escenes d'una sèrie que havia de produir. En acabat, la moderadora va fer un petit comentari educat i va deixar pas a l'audiència. La reacció va ser desconcertant. Geraldine Page va parlar la primera i li va engaltar: «Bonica, quan rius a escena sempre se't veu falsa». La Burstyn va arrencar a plorar. Els comentaris, a continuació, tampoc no van ser gaire edificants. Vaig pensar: «El John tenia raó. No m'acostaré a l'escola de l'Strasberg». Aquell estil tan violent, emblemàtic dels gurus de l'època, no em semblava l'atmosfera adient per dibuixar-hi el meu aprenentatge.

### **Que dur.**

És clar, tota aquesta gent eren la *crème de la crème*. Molts d'ells eren mites popularíssims i respectats. Quan parlaven, tots es pensaven que tenien raó. Eren corredors de fons d'un ofici certament dur que demanava, sobretot als Estats Units, una competència brutal i inhumana.

D'altra banda, tampoc no recordo escenes meravelloses al llarg d'aquell any que vaig assistir com a *guest observer* a l'Actors Studio. Cada dijous es feien quatre escenes i, tret d'alguns moments, el que més recordo és l'agressivitat amb què es criticaven. La crispació era la dinàmica més habitual. Segurament,

John Strasberg ens va voler protegir, tant de la dinàmica com de l'enfocament de la tècnica.

L'Actors Studio té grans detractors, per dos motius: la violència d'alguns mestres, que actuaven com gurus omnipotents; i la metodologia. Carlos Gandolfo practicava molts exercicis de la primera època d'Stanislavski, la memòria sensorial de la qual hem parlat, per exemple. Però les pràctiques de Lee Strasberg, tant a la seva escola com a l'Actors, varen anar esdevenint més i més fosques, fins i tot perilloses per dir-ho d'alguna manera. La forma de centrar-se en el treball emocional s'havia tornat obscura, massa íntima. Creava unes dependències peculiars. Hi ha dos exercicis especialment controvertits: el del moment íntim i el del moment privat. Quan es transgredeix el límit de privacitat, l'actor deixa de ser autònom i s'enreda emocionalment. Lee Strasberg va anar devaluant el seu propi treball a partir de pràctiques desfocades, cada vegada més lluny de les magnífiques interpretacions que havia aconseguit en la seva època gloriosa. Les seves ensenyances havien derivat cap a un ensenyament salvatge orientat a desmuntar per força les cuirasses protectores dels actors. Clarament, Uta Hagen n'estava molt allunyada, de tot això; situada en un món objectiu, sa i obert, més inspirat en la segona època stanivslaskiana.

### **I en què es basava aquesta acció de desmuntar les cuirasses, a l'Actors Studio?**

En una agressió constant als resultats que es presentaven. Lee i els seus col·laboradors creien que per poder entrar en l'ànima dels personatges primer havien d'esmicolar la cuirassa de l'actor. I, en certa manera, és veritat. Si les proteccions no cedeixen no hi ha manera d'avançar... Però, alguns d'aquells professionals de l'entrenament semblava que volguessin disseccionar per força les ànimes dels actors. A les sessions a què vaig acudir es respirava un esperit agre i destructiu. S'hi afegia el fet que les relacions

eren molt endogàmiques. Imagina't si això passa aquí, a Barcelona. Una petita comunitat on tots es coneixen, tots competeixen, amb lligams personals, professionals i sentimentals, s'han barallat, separat i estimat... una dinàmica massa complicada i de crispació emocional.

Penso en la relació de la Marilyn amb l'Anna Strasberg. Ara seria impossible d'imaginar: «entrega'm la teva ànima i aleshores jo et conduiré». John Strasberg havia sabut fugir d'aquest magma corrosiu d'excessiva tensió emocional, i de dependència.

### **Això és abús de poder.**

Només les persones sàvies i coherents saben on són els límits. Malauradament, dins el món de l'actuació, crec que hi ha una tradició, més o menys explícita, d'aquesta manera de funcionar.

### **Que es relaciona directament amb unes tècniques, una manera d'enfocar l'escena.**

Sí! No combrego amb la pràctica de les tècniques que pertorben la intimitat. L'abús de poder té a veure amb la falta d'ètica dels que aprofiten la situació de vulnerabilitat dels actors o alumnes per reforçar el seu ego personal. Les relacions entre mestre i alumne, director i actor són complexes, i no funcionen si no existeix la transferència, atorgada amb la finalitat de convergir en un objectiu final: el creixement de l'intèrpret. Si ambdues parts no creuen l'un en l'altre, no és possible la col·laboració.

Ara bé, també cal dir que exercicis com el del *moment íntim* o el del *moment privat* són molt delicats. Jo els he vist fer, i puc constatar que s'han de fer molt bé, en una atmosfera de confiança i tranquil·litat. I, sobretot, el mestre ha de ser expert i equilibrat.

Sempre que entra en joc la intimitat de la persona cal ser extremament curós. Hi ha tècniques que, en certa mesura, tenen

límits borrosos, i això pot induir a entrar en dimensions terapèutiques que els mestres no han de practicar.

**La directora i pedagoga russa Maria Knébel, deixebila d'Stanislavski, deia que no hi pot haver violència per crear, perquè aquesta violència no genera cap mena de fruit escènic.<sup>1</sup> Ho deia amb referència a la interpretació, a l'aprenentatge de la tècnica que estava intentant ensenyar.**

Si Maria Knébel es refereix a aquest punt, segurament és perquè es devia trobar amb una tradició molt vertical, molt liderada per homes acostumats a intervenir en el procés creatiu amb massa força en l'intent de «penetrar» en el més profund de les ànimes. Hi ha hagut molts mestres d'actuació i molts directors i directores amb massa agressivitat. Penso que si Maria Knébel fa aquest comentari és perquè coneix de prop aquesta realitat transgressora.

Cada època té els seus tics i desviacions i els seus gurus. Tornant a l'Actors Studio és clar que no tots els seus integrants procedien amb la mateixa brutalitat. Vaig ser testimoni d'altres maneres de procedir. Vaig veure, en aquell moment, una versió de *Les figuretes de vidre*, dirigida pel Paul Newman, amb la Joanne Woodward de mare, tots dos membres de l'Actors, i la Karen Allen de filla, d'una delicadesa extraordinària. S'hi apreciava la fragilitat en estat pur. Aquell muntatge teatral em va semblar extraordinari. La Karen Allen dirigida per Paul Newman semblava un àngel, per molt que fos coixa. El seu caminar subtil, el seu silenci respectuós, semblaven provenir d'una innocència fora del nostre abast.

<sup>1</sup> Maria Knébel. *L'Analyse-action*, adaptació d'Anatoli Vassiliev (Arles: Actes Sud, 2006).

### **I saps per què se'n va dir «Mètode», d'aquells procediments?**

Quan la companyia del Teatre de l'Art de Moscou va visitar Nova York amb les seves produccions dirigides per Stanislavski, els espectadors, meravellats després d'assistir a les representacions, es preguntaven amb quin mètode treballaven els actors que els feien tan diferents, únics i inspiradors. D'aquí sorgeix la denominació de «Mètode», que va popularitzar més tard el Group Theatre de Lee Strasberg.

### **Lee Strasberg va emular, doncs, el treball d'Stanislavski?**

Sí! Es va sentir molt inspirat per aquella manera d'apropar-se al teatre. Després de conèixer el treball d'Stanislavski, Lee va viatjar a Moscou per emprendre un camí similar. Però va resultar que les idiosincràsies eren molt diferents. A Lee, i als membres del Group Theater, els van seduir sobretot les investigacions de la primera etapa, que Stanislavski ja havia deixat enrere. A partir de l'apropament a la companyia russa varen incorporar els exercicis que havien descobert, però que finalment els van anar portant cap a un camí molt diferent. Van anar caient en paranyes que els desviaven de l'autenticitat. A més, el carisma de Lee tenia una part fosca i, sembla ser, molt despòtica.

### **Tornem al tracte vexatori, a l'abús de poder.**

Aquesta és una qüestió recurrent i controvertida. Per posar un altre exemple sobre la duresa de tracte que alguns entrenadors dispensen als actors podem parlar, també, de les etapes inicials de Grotowski a Polònia. Els entrenaments eren extrems, esgotadors. Grotowski es proposava superar el psicologisme amb la introducció d'un treball físic colossal que facilitava, d'una banda, que l'actor abandonés més fàcilment les seves resistències i, de l'altra, que pogués esculpir uns cossos privilegiats. Recordo que John Strasberg deia: «És molt més fàcil treballar amb actors malalts o cansats». Aquest era l'objectiu, aconseguir una situació

física límit abans de començar a assajar. Una dinàmica encaminada, en darrer terme, a propiciar una llibertat creativa lluny dels patrons habituals. Com et deia abans, cal veure *El príncipe constante* per fer-se una idea de l'exigència que Grotowski imposava als seus actors. Un esforç psicològic i físic extrems per aconseguir el teatre que ell imaginava.

De fet, tots els mestres saben que han de guiar l'actor cap al límit. Jo no he tingut cap mestre que no m'hi empenyés, des de Gandolfo a Pawel Rouba qui, com Grotowski, també venia de la tradició polonesa de Tomaszewski, i William Layton, John Strasberg o Uta Hagen. Tots empenyen els seus alumnes cap al límit. Saben que la naturalesa humana s'acomoda, es relaxa, s'enganya, es conforma fàcilment. Sortir de la zona de confort no s'aconsegueix si no hi ha un director o mestre tossut, i uns companys valents. Quan entrenem vivim, d'alguna manera, en un món contradictori: necessitem empatia i alhora fermesa.

### **I estar exposat i ensenyar les entranyes.**

La dinàmica de la vida quotidiana no serveix per construir una obra artística. La feina consisteix a entrar amb cos i ànima en una dimensió desconeguda. I per entrar en una dimensió desconeguda és capital tenir un guia. Però quan parlo de la foscor de Lee Strasberg em refereixo més aviat al fet que la seva pedagogia va entrar en una dinàmica massa íntima, psicològica, que en molts casos ultrapassava la privacitat. No era prou sana, escampava una mena de fel i d'amargor, aflorava la frustració molt fàcilment. Això no vol dir que Lee i els membres del Group no tinguessin coneixements profunds sobre l'entrenament i la construcció dels personatges.

### **Què vols dir, sempre era latent aquesta violència?**

Sí, a l'Actors Studio hi era latent en moltes ocasions. Ho vaig presenciar. No entenia com l'Ellen Burstyn podia exposar-se en

públic a aquell escarni. I, com ella, els actors que intervenien en les quatre escenes de cada jornada. Actors de totes les edats i tots els nivells s'hi apuntaven i presentaven el seu treball. Potser estaven avesats a posar-se en perill públicament. Però vaig entendre el perquè de John Strasberg quan deia «no, això no», «aneu a l'escola d'Uta Hagen».

### **I com va ser, aleshores, la teva experiència novaiorquesa?**

Vaig viure dos anys a Nova York gràcies a la beca Fulbright, que em va permetre dedicar un temps d'immersió total en els estudis, sense cap distracció ni pressió. Havia treballat dur professionalment durant més de deu anys a Barcelona. Arribava un moment molt desitjat de poder organitzar tot el que sabia i poder rebre noves ensenyances que em permetessin consolidar la base. Tenia el temps i la concentració per gaudir del moment.

Em vaig matricular de tècnica d'interpretació i d'estudi d'escenes amb Carol Rosenfeld primer i amb Uta Hagen després, de tècnica d'Alexander amb un professor molt expert que es deia Troup Mathews, de classes de veu amb Denes Striny, de cant amb Helen Gallagher, de veu amb Kristin Linklater i, com ja t'he dit, també anava a l'Actors Studio d'oient.

Vaig seguir el consell que m'havia donat John Strasberg de presentar-me a les audicions per intentar entrar a les classes d'Uta Hagen a l'escola HB Studio. Però, quan vaig arribar a Nova York, el setembre de 1985, Uta Hagen no tenia previst fer audicions. Així que, de moment, em vaig matricular a les classes de tècnica i d'estudi d'escenes amb la Carol Rosenfeld, la seva íntima col·laboradora. L'escola era meravellosa, amb una gran quantitat de programes i de professionals molt diferents, i uns preus socials molt assequibles, cosa que a Nova York era bastant inusual. Tenia l'aire d'una escola europea. Tant Uta Hagen com el seu marit Herbert Bergdorf eren d'origen alemany.

Vaig poder fer l'audició una mica més endavant, tot i que era complicat perquè, cada vegada que s'hi obria la possibilitat, hi havia més de 500 actors que hi optaven.

### **I la vas passar, una audició, per entrar a treballar amb l'Uta? Com s'ho feia per triar entre tants actors?**

Tenia un equip que en seleccionava uns 70 d'entre els 500 que s'hi presentaven. Aquests 70 els veia ella personalment. I, al final, n'entraven 25.

Per casualitat, el dia que jo feia l'audició, Uta Hagen va entrar a l'aula per parlar un moment amb la Carol Rosenfeld, presidenta del tribunal. Jo ja era a punt de començar. Ella va agafar la fitxa de sobre la taula per veure de quina escena es tractava i quan va veure que era un monòleg de la Maria del *Woyzeck* s'hi va quedar. Quan vaig acabar, li va dir a la Carol: «Ja la pots marcar. Entra!». Això m'ho va confessar la Carol molt després. I com que va veure que a continuació feien l'audició dos altres actors catalans, també s'hi va quedar. Eren en Lluís Homar i en Jaume Valls. Es veu que en veu baixa, a cau d'orella, li va dir a la Carol: «No ho entenc, aquests actors no tenen els tics dels actors americans». I va demanar a la Carol: «Són professionals? Quants anys porten treballant?»; i la Carol, que tenia els currículums, li va dir: «doncs en porten deu o dotze»; i ella va insistir: «És increïble. No tenen els tics que jo veig als actors professionals d'aquí». I així va ser com hi vam entrar. I ens va agafar a tots tres. Segurament, va apreciar la nostra ingenuïtat.

### **I quin era l'enfocament de la tècnica d'Uta Hagen?**

L'enfocament de la tècnica que s'impartia a l'escola l'havia dissenyat la mateixa Uta. Proporcionava eines molt allunyades dels postulats del «Mètode», que facilitaven als actors uns exercicis individuals senzills i pràctics que es creaven a casa i es contrastaven a l'aula. L'objectiu principal perseguia formar actors

independents, autosuficients, creatius i orgànics. O sia, aportar autonomia i criteri al treball de l'actor. S'abordaven temes tècnics essencials sobre les circumstàncies donades, la quarta paret, la creació de realitats inexistents, la parla amb un mateix, la privacitat, l'actuació en un espai exterior... un total de deu temes molt bàsics, que Uta Hagen pensava que havien de dominar tots els actors. Per cert, molt clarament exposats als seus dos llibres: *Respect for Acting* (1973) i *A Challenge for the Actor* (1991).

Hi havia dos espais diferenciats de treball. Una assignatura en base a la tècnica i una altra en base a l'estudi d'escenes. En la primera s'adquiria experiència sobre habilitats concretes que ha de tenir l'actor mitjançant improvisacions de tres minuts, i en la segona, aquests coneixements s'incorporaven a l'exploració del material dramàtic concret. L'objectiu final consistia a aprendre d'una manera sistemàtica com incorporar les circumstàncies donades en el comportament dels personatges mitjançant l'acció.

L'Uta proposava una pedagogia molt assequible, amb fonaments molt tangibles. No li interessava gens ni mica arribar a la vida emocional dels personatges a base de posar en crisi la persona-actor. La seva tècnica s'allunyava de la de Lee Strasberg i de l'Actors Studio. Ella era una pedagoga molt pràctica que tocava de peus a terra, molt sencera, intel·ligent i íntegra, de gran experiència com actriu. Volia, per damunt de tot, aconseguir que els actors poguessin treballar de manera independent, sense la necessitat que el mestre vetllés per ells fora de l'aula.

Vaig veure actuar Uta Hagen en diverses obres durant el temps que vaig ser a la ciutat. A *Mrs. Warren's Profession*, de Bernard Shaw, feia un personatge absolutament vital. Als vuitanta anys era alta i esvelta, presumida, feia tots els exercicis possibles per conservar la musculatura de la seva cara amb l'expressió que sempre havia tingut, i, sobretot, tenia una autoritat brutal. Encara gaudia d'una vida física i mental de persona jove. En tot cas,

és evident que l'Uta, en relació amb molts altres mestres nord-americans, fugia d'interferir en el terreny de l'actor. La seva pedagogia era nítida i concreta, no tenia cap de les característiques que generaven els gurus.

**O sigui, que el seu interès consistia a donar autonomia a l'actor/ intèrpret.**

Sí! Absolutament. Ella era una dona moderna. Fixa't bé de quants homes hem parlat, i de quantes poques dones. Era una època de tradició molt autoritària. L'Uta també tenia autoritat però no era una persona autoritària, era una persona molt independent. Els llaços que establia com a mestra amb els seus alumnes eren molt objectius, podria dir que eren intensos i distants alhora.

Per sort, vaig arribar a tenir molta relació amb ella, una vegada passada l'audició. Em va convidar sovint a la casa que tenia a Montauk. Com que no conduïa i els caps de setmana els passava a Long Island, demanava a la classe qui podia acompanyar-la amb cotxe. Sempre apareixien dos o tres actors del curs que estaven disposats a passar el cap de setmana fora de la ciutat. Així ella podia treballar mentre el petit grup s'esbargia. En aquella època escrivia el seu segon llibre d'actuació, *A Challenge for the Actor*, en què volia aprofundir sobre alguns punts que no tocava en el seu primer llibre. De vegades ens en llegia algun fragment i el comentàvem. Alguna nit ens convidava a sopar fora, o nosaltres fèiem el sopar. Parlàvem de teatre i de cinema, vèiem alguna pel·lícula, assajàvem les escenes o els exercicis que havíem de presentar, passejàvem a la vora del mar. Una meravella.

**I fèieu les escenes en anglès?**

En anglès, sí. Per obtenir la beca havies de tenir alguna titulació d'anglès. Vaig treballar en moltes escenes que ella havia fet de jove, obres universals europees que coneixia bé. Vàrem tenir

una relació personal excellent, oberta, divertida, lliure. Em va eximir de les obres situacionals que tractaven casuístiques locals.

### **Per què tota la formació amb l'Strasberg va ser a París?**

No només a París. La primera vegada sí. Hi vaig anar per matricular-me a un curs de dos mesos, però després el John va venir sovint a Barcelona.

Des de molt jove jo col·laborava amb l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, en l'àrea de l'educació contínua. Tenien uns petits pressupostos, amb els quals podien convidar mestres estrangers, i l'Strasberg va venir moltes vegades, una d'elles a dirigir. Després del curs llarg de París, vaig anar a parlar amb l'Hermann Bonnín i li vaig proposar que seria interessant que el convidés al Centre Dramàtic, aleshores en els seus inicis. Hi va dirigir la *Maria Rosa* de Guimerà. Em va demanar si volia ser l'ajudant de direcció, de manera que vaig poder conèixer la seva faceta de director.

La *Maria Rosa* no va ser fàcil. Una realitat és la del mestre i una altra de molt diferent la del director. En aquell procés d'assajos, vaig poder constatar la dificultat que tenen els mestres per seguir la seva idiosincràsia si es troben, quan fan de directors, amb actors que s'espanten o es tanquen. En aquell muntatge hi va haver actors molt reconeguts, que van posar moltes barreres a un director com el John. Ell treballava per fer caure les cuirasses, però li costava. I aquí va ser important la seducció.

### **Què vols dir amb «la seducció»?**

Apropar-se a l'altre amb suavitat, simpatia, proximitat... L'important és poder desenvolupar la feina amb una certa complicitat. Si no s'aconsegueix, tot resulta molt difícil, inhòspit. D'una manera o altra, s'ha de dominar aquest art. Però també, com sabem, el terreny és perillós.

**Això, com t'ajuda com a intèrpret des del punt de vista d'entrar en escena?**

Si tu et sents protegit i acceptat, t'entregues més fàcilment, ets més plàstic. Deixes caure les resistències. No t'amagues. El perill està en la dependència i l'engany. Per ser íntegre i honest en la nostra feina cal dir sempre la veritat, i aquest és, també, un art en si mateix.

**Parlaves de violència enfront de seducció. Potser aquesta seducció es traduïa en un cert flirteig amb el concepte de llibertat. Una certa autonomia que no es basava en una relació de dependència sinó de diàleg.**

A mi no m'agrada gens el camí del flirteig. Porta a terrenys tèrbols. Cal trobar un lloc honest tant per aprendre com per ensenyar. Recordo una de les màximes de Pawel Rouba, que em va sorprendre molt, tot just començar, un dels primers dies de classe. Ens va dir: «Només es pot ensenyar per amor o per diners i vostès no em paguen prou ni jo els estimo prou, així que hauran de treballar de valent». Sembla una sentència molt cruel, però vaig entendre que ens volia aclarir que, si no lluitàvem a fons, cadascú de nosaltres, no aprendríem res; que, en definitiva, el que en trauríem d'aquella experiència era cosa nostra.

També Uta Hagen es plantejava molt seriosament quina era la manera més pertinent d'arribar als estudiants i quin material proporcionar-los. La meua percepció, a partir dels anys d'estudiant, em diu que la seva vocació consistia a trobar un lloc molt objectiu per poder traspasar la seva pràctica i els seus coneixements. La paraula «respecte» era al centre de la seva tasca. Aconseguir que els estudiants fossin autònoms. Ajudar-los a crear un sistema que els sostingués com a professionals. Lluny de violentar, o crear dependències, ella sabia fer les crítiques d'una forma molt sintètica i sòbria, i sabia també donar pautes molt precises.

### **Molt simptomàtic.**

Sí, i jo crec que per a l'Uta aquest «respecte» era el seu motor i el seu superobjectiu. Volia crear autonomia, ensenyar un *modus operandi* perquè l'actor pogués aconseguir-la. Al mateix temps, es negava a entrar en cap dinàmica de crisi insalvable. Ella volia que cadascú passés les seves frustracions a casa o amb el terapeuta.

Jo vaig fer Lorca amb ella, *Yerma*. Precisament l'escena on Yerma pregunta a la seva amiga com és estar embarassada, i ella li respon que és com tenir un ocellet entre les teves mans: «Sabes, como es tener un pajarillo entre tus manos...». No sé per què, en fer l'escena, jo feia de Yerma, vaig començar a plorar i a plorar en escoltar aquestes paraules. No podia parar. Els actors no acostumaven a plorar gaire a les seves classes, no era habitual. Doncs bé, em va caure una bronca... Jo tampoc no sabia què em passava, no estava premeditat, no sabia per què allò m'afectava d'aquella manera. Només sentir aquesta frase vaig arrencar a plorar. No havia plorat mai tant en una escena. I quan vaig poder parar, l'Uta, una mica impacient, va procedir com de costum a fer les preguntes de rigor. Primer, et feia parlar a tu, no parlava ella.

### **Per analitzar l'escena i ser conscient del que havia passat.**

Exacte. I ella et feia quatre preguntes: Com ha anat? Què t'ha costat més d'aconseguir? Què havies triat i què no t'ha funcionat? Què no has entès de l'escena? Què has descobert? I, quan havies respost, et feia en dos minuts la crítica i les observacions sobre el treball que havies presentat.

Aquell dia, en acabar, em va preguntar: Com ha anat? Què t'ha passat? I jo li vaig dir: «No ho sé». L'Uta em va dir: «Amb què treballaves? Què era per a tu el no poder-se quedar embarassada?». I jo li vaig dir: «Doncs era això, no poder-se quedar embarassada». Ella: «Però tu no tenies una substitució o alguna

cosa teva?». Jo: «No, no, jo no m'havia proposat cap substitució, només havia treballat literalment no poder-se quedar embarassada». «I per què has plorat tant?» —em va dir. «No ho sé» —li vaig respondre jo. «Això no pot ser» —va tornar a dir. «Això no pot passar en una escena. A veure..., l'actor no pot perdre el control perquè, de cop, tots hem entrat en la teva vida personal».

Sembla contradictori. Molts professors busquen en el treball de l'actor allò de més personal. «Alerta amb els identificacions!» —deia l'Uta. Si no controles allò que has triat, no ho pots utilitzar en el teu treball d'actor. Sabem que les tècniques d'interpretació, els mestres, els stanislavskians sobretot, busquen identificacions per arribar a creure d'una manera natural en les circumstàncies donades. Quan les circumstàncies et queden lluny, s'entra en la famosa substitució.

### **Però la substitució pot ser problemàtica perquè no la pots repetir?**

No només. Una tria pot arribar a ser inabastable o et pot superar per raons diferents. L'Uta assenyalava que darrere de la meva reacció a l'escena de *Yerma* hi havia alguna cosa personal que havia de treballar, i no pas a una classe d'interpretació. Amb el seu comentari incidia en la importància de plantejar-te si estàs preparat per interpretar el material que se't proposa. L'actor té la responsabilitat final de la tria i l'enfocament de la seva carrera.

### **Per no posar-te en risc a tu mateix?**

Sí! Qualsevulla cosa que t'afecti més enllà del que tu puguis controlar l'has de deixar en una zona a part per treballar-la amb un o una terapeuta. Els mestres tenen l'obligació d'encaminar temes d'aquesta naturalesa. Si l'Actors ha tingut tants detractors es deu, en gran part, al fet que ha ultrapassat el terreny actoral per entrar en un de més terapèutic. Ha confós allò íntim amb allò privat. Ha propiciat l'exposició personal més enllà de la creativitat.

Saber utilitzar l'experiència és un punt central. Dic experiència, no biografia. La vulnerabilitat és un motor però, si et desborda, pot arribar a ser un risc. Depèn de com hi juguis.

Crec que val la pena apuntar, encara, un parell de temes relacionats amb l'escena de *Yerma*, perquè aquest punt és crític. Quan la vaig treballar a la classe de l'Uta jo tenia trenta-cinc anys. Jo, la Mercè, podia tenir fills, però la veritat és que no n'he tingut. Per tant, aquesta frase de l'amiga de Yerma segur que tocava el meu inconscient. Aparentment jo no tenia cap problema, però el meu inconscient assenyalava que sí que el tenia. L'Uta se'n va adonar perfectament, i el va aprofitar per enviar a tota la classe un avís als navegants. Allà hi havia un terreny verge que s'havia d'explorar amb eines terapèutiques. Ho va detectar de seguida i em va advertir. Sabia perfectament que la línia és molt fina perquè, si bé les tries de l'actor han de ser personals, siguin reals o imaginàries, també cal tenir cura de no col·lapsar-se amb la pròpia vida emocional.

El teatre psicològic es fonamenta en l'exploració dels conflictes profunds de l'ésser humà i, com a tal, se submergeix en la impotència, el conflicte i el trastorn. Precisament per aquest motiu necessita operar amb personalitats sanes. Si no hi ha distància, l'espectador copsa la vida mateixa. Per això no cal anar al teatre. La imaginació ajuda a transcendir els fets biogràfics. I un bon mestre propicia saber com utilitzar les capacitats artístiques.

**Perquè, en el fons, si treballes des del trauma, aquest trauma acaba generant un bloqueig.**

Sí, és el que deia l'Uta, i jo hi estic absolutament d'acord; si tu entres en un bucle, si tu et col·lapses, et quedes sense poder operar, no pots passar per cada moment de la situació, perds la capacitat de moviment, presoner del teu bloqueig. Quan obtens un paper després de fer un càsting, a part de les teves habilitats actors, t'agafen perquè portes inscrita la teva biografia en la teva

mirada, en la teva respiració, en el teu físic. Per tant, has de saber com usar el teu propi instrument, has de conèixer les seves limitacions i saber conduir el teu vehicle per poder travessar el camí amb èxit.

### **I no quedar-te emocionalment tocat.**

Sí. Per això l'Uta deia: feu teràpia, però mai a la sala d'assaig. En canvi, Lee Strasberg no ho veia de la mateixa manera.

### **Lee feia més aviat una teràpia de xoc.**

L'Uta treballava dur per situar-se lluny d'una dinàmica massa psicologista. Et donava eines per ser autònom, per aprendre a explorar una obra, per arribar a entendre els moviments interns dels personatges, les decisions que havies de prendre per fer una escena: com entrar en la línia d'acció i treballar moment per moment les eleccions més productives. El seu sistema estava pensat per proporcionar llibertat als actors.

Et posaré un altre exemple que ajuda a entendre aquest punt de la llibertat. Vaig començar a treballar una escena d'Hugo Betti, *El diluvi*. El personatge entrava a una casa de pagès, a una habitació amb llar de foc després d'una pluja forta. La vaig presentar per primera vegada amb penes i treballs. No sé per què, no em sentia còmoda amb aquell material. No em sortia, la vaig fer dues vegades més. Només repetíem tres vegades. A la seva classe, si una escena se't resistia, després de la tercera vegada, te la feia deixar i canviaves de material. Però, deixar un material era molt frustrant. Recordo que, a la segona presentació, em va dir: «però tu, a què entres?». I jo li vaig dir: «Vinc a buscar refugi»; «no, no és això» —em deia—, «fixa't bé amb les circumstàncies donades, no siguis general». L'escena va funcionar quan vaig entrar amb l'objectiu d'escalfar-me a la llar de foc de l'estança. Tot va canviar perquè la vida física va començar a fluir. Si només m'havia de refugiar una vegada a dins de la casa ja tenia

aixopluc i no tenia res més a fer, però si es tractava d'escalfar-se, tenia moltíssimes més accions per aconseguir el meu objectiu. L'Uta va esperar que jo ho descobrís per mi mateixa.

**Això és una cosa que crec molt important dels bons mestres; no es tracta de donar-te la resposta correcta, sinó d'induir-te a trobar-la tu mateix. Et guien. Aprens d'una forma més directa quan no et diuen el que has de fer. I aquest és, potser, un aprenentatge molt més lent.**

Hi estic d'acord. Els ensenyaments artístics no es poden conrear sense una implicació total del propi subjecte-artista. I no hi ha altre remei que acceptar que el desenvolupament és lent. Un bon aprenentatge consisteix, precisament, a poder ser el protagonista dels teus propis descobriments. El «Mètode» Hagen, com et deia abans, t'assenyalava el camí per aprendre a concretar les accions en relació amb les circumstàncies donades, a establir hipòtesis sobre els objectius de l'escena, i a fer eleccions. Aquesta autonomia et feia sentir lliure, oberta i connectada. Un tipus d'entrenament molt estimulant.

Puc dir que, després de dos anys, vaig adquirir una segona naturalesa, ja instintiva, basada en aquest sistema de treball. L'Uta et porta a saber descobrir allò de més concret, a desenvolupar amb instint l'anàlisi de la partitura, jugar i triar. Tries, i proves, la teva primera acció, el teu objectiu, la lluita per superar els conflictes que se't presenten. Tu em preguntaves: «Quant de temps has de seguir una tècnica?» La resposta és: aconsellable, com a mínim, un parell d'anys. Però, per descomptat, si connectes amb un bon mestre i tens l'oportunitat de seguir, pots anar perfeccionant una gimnàstica que has descobert que et funciona. L'entrenament és una manera de progressar i aprendre com mantenir-te viu a escena. Sempre pots anar més lluny, i trobar material més complex. A la classe hi havia actors de molta experiència. Tant els joves, com els actors experimentats, feien els mateixos

exercicis. Els uns apreníem dels altres. Ens trobàvem actors de tots els països, amb currículums i experiències molt diferents. L'Uta mirava igual una persona que tenia deu anys d'ofici que una que començava.

Ara bé, com deïem, molts actors són inconstants. Comencen un entrenament i en salten a un altre. Es cansen. Tenen l'esperança que trobaran una tècnica que els salvarà sense esforç. Però només la continuïtat amb disciplina et proporciona eines prou coherents per ser aplicades. Els músics i els ballarins ho tenen molt clar. Jo crec en aquest aprenentatge autònom, rigorós i d'investigació. Finalment, créixer depèn d'un mateix. Estar tan preparat com sigui possible és una responsabilitat individual. Trobar el teu mestre, és essencial. La persona en qui pots confiar i que et proporciona un espai on equivocar-te sense ser jutjat. M'admirava com procedia l'Uta, feia pocs comentaris i breus: «Crec que no has estat prou concreta a perseguir el teu objectiu; ves i torna a assajar amb el teu company, la primera acció no t'ha servit de trampolí...», per exemple. Era molt interessant. Tu mateixa et preguntaves, et responies, et proposaves, sempre tenies el motor a tot gas: «fes això, prova això i allò».

**Et feia ser molt conscient de quins eren els camins que emprenies a cada moment i quins funcionaven i quins no.**

A mi em va canviar la manera d'entendre el treball. Primer entres en una anàlisi activa en profunditat que contemplava una bateria de preguntes que havies de resoldre amb respostes actuals i, a continuació, l'exploració de les hipòtesis triades en el terreny de joc per posar-les en pràctica. Anàvem aprenent com ser concrets, i com reflexionar sobre els resultat una vegada la pràctica havia finalitzat. Aquest era el camí. I mentre investigaves tenies deu mil revelacions.

L'Uta era incansable, repetia una i una altra vegada les mateixes consignes, sempre molt clara: «Això no t'ha servit, no cal

que ho tornis a intentar, ja portes dues vegades proposant el mateix, sigues àgil i canvia, canvia... Si et canses massa és que no treballes bé. Si has d'empènyer i empènyer això no et sortirà, hi ha alguna cosa que has de rectificar, fes eleccions actuables a partir de les circumstàncies donades, trobaràs el teu comportament». A mesura que els actors aprofundien, les partitures anaven avançant cap a escenes més complexes, més riques, menys previsible, d'una gran espontaneïtat.

Compaginàvem sempre la tècnica, que t'ajudava a construir el material de l'estudi d'escenes. Totes dues matèries estaven molt ben entroncades.

### **Però, perquè ja hi havia una base molt sòlida d'haver-se respost unes preguntes concretes?**

Podríem dir que mitjançant els exercicis bàsics d'improvisació aconseguies interioritzar els fonaments de l'anàlisi per l'acció i, com a resultat, aprenies a fer tries fonamentals per aprendre a entrar en el material dramàtic.

### **Parla'm una mica més d'aquesta tècnica. Quins passos seguïeu?**

Com et deia, la seva proposta comprenia dues grans branques d'entrenament: les improvisacions a partir d'uns exercicis bàsics, pautats de manera molt detallada, dissenyats per ella mateixa i l'estudi d'escenes. Abans d'entrar en les escenes o, de vegades al mateix temps, es començava a treballar en els exercicis bàsics, que proporcionaven a l'actor un lèxic operatiu, l'avesaven a les tries de les accions, enfortien la disciplina pròpia, afinaven les habilitats i la concentració, i exploraven els temes centrals de l'ofici. A la classe de tècnica es començava per l'exercici número u i s'arribava a completar un total de deu exercicis. Quan s'havia acabat la roda, l'actor tornava a començar formulant propostes més complexes.

Cada improvisació s'havia de construir a partir de donar respostes a les preguntes següents:

- 1 Quines són les meves circumstàncies respecte a: on soc, quin temps fa, quina hora és, en quin espai, paisatge i objectes que m'envolten.
- 2 Quines són les circumstàncies donades: principals fets del passat i del present que afecten el moment present.
- 3 Quines relacions tinc amb les meves circumstàncies?
- 4 Què vull?/objectiu.
- 5 Quin obstacle s'interposa en el meu camí?
- 6 Què faig per aconseguir el que vull?

El primer tema que s'abordava mitjançant la improvisació era el del destí físic, sempre seguint els sis passos. Després, s'abordaven un seguit de temes crucials com: la quarta paret, la privacitat, la creació de realitats inexistents, tres entrades en les mateixes circumstàncies, la no anticipació, parlar amb tu mateix i parlar amb el públic, comportament en exteriors, forces sensorials condicionants i la imaginació històrica...

Les improvisacions havien de durar un màxim de tres minuts, no hi havia text, estaves sol. Pretenien facilitar a l'actor un marc de laboratori personal. Aprenies a relacionar-te amb les circumstàncies donades a partir de les accions, aprenies a proposar-te eleccions estimulants i creadores de comportament escènic. El teu comportament transitava per una vida situacional que tu mateixa t'havies creat. No importava si els temes eren originals o no. L'objectiu important se centrava en ser capaç de transitar la situació moment per moment en perfecta concentració i duent a terme les accions que t'acostaven a l'objectiu proposat. Cada exercici plantejava uns problemes tècnics determinats, i tu t'organitzaves per fer-hi front. Es tractava de crear una petita composició assajada i després actuar-la a classe.

### **Teníeu espai per assajar?**

No, ho fèiem a casa. Treballàvem amb objectes reals que portàvem a l'aula. Tothom arribava a classe amb unes bosses molt immenses totes carregades d'objectes per a l'escena.

### **Objectes de quin tipus?**

Si necessitaves, per exemple, una tetera perquè consideraves que era important, doncs la duïes. O si necessitaves fer la maleta, també l'havies de dur amb les coses que hi havies de posar. No servia portar una roba d'atrezzo que no coneixies.

L'Uta insistia en «no feu veure que feu, heu de fer». Els objectes t'arrelen i ajuden a executar amb precisió la partitura d'accions físiques. Tot el que és concret estimula la imaginació i crea pensament. És molt diferent abordar una escena des del punt de vista emocional, o abordar una escena des d'una partitura d'accions físiques. Això no vol dir que aquests ensenyaments quedin circumscrits a obres realistes. Comences en aquesta direcció i, a poc a poc, ets capaç d'anar entrant en materials molt diferents. Adquireixes una base sòlida i pràctica per viure en un gran registre. La imaginació entra en contacte amb l'acció. Per dir-ho d'una manera simple, el món interior ha trobat el camí cap a l'exterior, el camí de l'acció. Si el teu cos està ubicat, el teu món imaginari s'arrela. La concreció en la vida física estimula el pensament i, com a resultat, la vida emocional s'expressa.

### **I això després ho aplicaves a l'estudi d'escenes.**

Sí! De fet, part del treball és el mateix. Si segmentes les escenes en petites unitats et sents, en certa manera, dins d'una improvisació de tres minuts. D'aquí la vàlua d'aquesta aproximació. Una vegada aprens a viure en les circumstàncies donades, resulta molt natural i orgànic introduir el text. Desapareixen les rèpliques, com a tals, dins un flux d'accions que brollen espontàniament, amb facilitat. Això és realment interessant.

### **Sempre hi havia altres alumnes a l'estudi d'escenes?**

Sempre, sí. Érem trenta. Les classes duraven tres hores. Cada setmana hi havia una classe de tècnica i una d'estudi d'escenes. A la primera treballàvem individualment, a les escenes treballàvem per parelles.

### **I vas aplicar aquesta tècnica com a docent? Vas prendre aquest model de treball?**

He utilitzat aquestes pautes de treball amb els alumnes de primer any, quan donava tècnica d'improvisació a l'Institut del Teatre. És un material fantàstic per començar. La pedagogia d'Uta Hagen és magnífica per introduir els actors joves en l'ofici.

### **Després d'aquesta experiència a Nova York vas tornar a Catalunya? O vas estar un any més a l'Actors Studio?**

Vaig tornar a Catalunya al cap de dos anys. Anava a l'Actors Studio al mateix temps que estava amb l'Uta.

### **I per això vas poder veure les diferències *in situ*.**

En aquell moment, seguia com actriu estrictament el meu entrenament amb Uta Hagen, però m'interessava conèixer i contrastar d'altres metodologies. Volia entendre una mica més el sistema de Lee Strasberg. També vaig assistir a les classes de l'estudi de Michael Howard, director de l'Actors Studio de Los Angeles, d'Stella Adler i d'Ernie Martin, que em va dirigir més tard a Barcelona.

Després de conèixer aquestes aproximacions, em vaig reafirmar amb més coneixement de causa que és molt asfixiant abordar el material dramàtic amb l'obsessió de resoldre la vida emocional dels personatges. No et dona llibertat, ni joc, més aviat t'enteranyina i et desvia. Saber com plantejar la vida física en escena crec que et fa lliure i alhora afavoreix una resposta

emocional orgànica. Insisteixo que la mirada de l'Uta per mi va ser d'una ajuda brutal.

### **I segueixes aplicant-ho, ara?**

Bé. Què va passar? T'explico una de les primeres experiències que vaig tenir quan vaig tornar. La primera obra que vaig fer va ser *Danny i Roberta* de Jonh Patrick Shanley, en anglès *Danny and the Deep Blue Sea*. Era una peça americana de situació, realista. Jo feia de Roberta. Començava l'obra que era molt tard de la nit, en un barri pobre de la ciutat, al Bronx. La Roberta estava en un bar on anava sovint. Aquella nit hi havia un noi que semblava abatut i deprimit, es veia que s'havia barallat perquè tenia algun blau i sang a la cara. Ella se sentia molt sola, no tenia relacions, ni amics, ni amigues, vivia amb la seva família. Després de treballar, mai no sortia amb ningú, ni feia res d'especial.

El director em demanava com se sentia de sola quan començava l'obra, i jo m'ho traduïa a mi mateixa: «he de treballar com em distrec sola en aquest bar». «Els quicos que menjo els puc fer servir per fer dibuixos geomètrics damunt la meva taula, o puc fer jocs». Si pensava en les claus de l'Uta, havia de resoldre com calia passar un temps mort en aquell bar tan ordinari. Sabia que no m'ajudaria gens entrar en el «em sento molt sola.» I encara menys: «com faig entendre a algú que m'està mirant que em sento sola?». Per aportar una proposta activa i acostar-me a la situació des del meu punt de vista, vaig començar a aixecar-me, a jugar amb els tovallons de paper, a demanar una cervesa, a treure'm les sabates i a posar-me-les. No hi havia telèfons mòbils en aquella època. Tenia els quicos per jugar.

Per tant, no estava pendent de transmetre la meva vida emocional sinó que estava pendent d'aconseguir que aquella nit es fes al menys pesada possible. Finalment, vaig començar a llençar quicos al noi que tenia a la taula del davant, de manera entre violenta i avorrida. I així, finalment, va començar l'obra. Havia

aconseguit abordar la vida emocional en relació amb les accions físiques. És segur que l'espectador copsava que estava avorrida, que no estava bé amb mi mateixa, que no teia altre lloc on anar. Sorgien totes aquelles accions connectades amb les circumstàncies donades, installades al meu comportament a través de la vida física que jo creava.

Vàrem acordar amb el director de començar l'obra amb la meva proposta. Jo estava feliç de comprovar que, després d'aquella etapa d'estudi, era més fàcil proposar i pactar, ser escoltada. Veia els directors des d'una altra perspectiva. Els donava un altre lloc. Sentia que una nova dignitat m'havia ennoblit. Em sentia autònoma. Havia après a descobrir l'obra i el personatge per mi mateixa. Seguia escoltant amb molta atenció el director, però tenia clares les tasques que jo podia fer fora de l'assaig.

Aquells dos anys intensíssims, canviant d'escena cada dues setmanes, em van proveir d'una experiència professional i vital per acostar-me al teatre des d'una altra perspectiva. Poc després vaig començar a produir els meus propis espectacles.

### **Això quan vas tornar dels Estats Units.**

Sí, en tornar, vaig començar a produir espectacles, perquè vaig rebre poques ofertes de treball. Abans de marxar treballava molt, rebia ofertes contínuament. Però quan vaig tornar, potser espanyava una mica. Una actriu que venia d'estudiar de fora, de Nova York... En aquella època això no era gens habitual. Potser la dificultat provenia de la meua edat: 37 anys. Estic segura que també hi jugava un paper.

### **També vas assistir a classes de Kristin Linklater?**

Sí! Era una mestra excellent. Vaig aconseguir estudiar amb ella després de passar una audició complexa. Ella va crear la companyia Shakespeare and Company de Boston. Havia escrit un llibre molt conegut i practicat a moltes escoles dels Estats Units,

*Freeing the Natural Voice*, que havia trencat amb la tradició anglesa (era nascuda a Irlanda). A la seva classe em vaig trobar amb alguns actors reconeguts com la Karen Allen, el Treat Williams, la Sigourney Weaver.

### **I en què es basava l'audició d'accés?**

Et presentaves a una entrevista. L'Uta demanava una escena, però no entrevista. Kristin Linklater, només feia una entrevista de moltes preguntes. Li calia comprovar si podries sostenir el viatge que ella proposava. La seva pràctica començava amb un acostament a la rigidesa del patró per intentar trencar amb les resistències. Les classes eren de set hores seguides, amb una petita pausa per dinar. Treballàvem tant la respiració que, en pocs dies, notaves com et canviaven els automatismes, el punt de recolzament de la veu i la tonicitat de la musculatura interna. Per aquest motiu, la Kristin necessitava estar segura d'agafar actors que poguessin seguir-la.

Els exercicis resultaven durs. Però entenes per què havien estat dissenyats d'aquella manera quan veies els actors de la seva companyia fent Shakespeare. Entenes que aquells intèrprets eren «atletes dels déus», com a Merce Cunningham li agradava tant anomenar els actors realment conseqüents i implicats.

### **Kristin Linklater treballava d'una altra manera que Uta Hagen?**

Sí, molt diferent. La gran diferència radica en què un treball té com a objectiu alliberar la veu natural abans d'entrar en l'estudi de la interpretació de la partitura textual, i l'altre, parteix de donar eines per abordar-la, sense entrar en el desbloqueig. Això no vol dir que l'Uta no el trobés necessari, sempre aconsellava els actors a practicar treballs d'aquesta naturalesa.

La majoria de persones vivim desconnectades de nosaltres mateixes. La ment, el cos i la veu no treballen conjuntament.

Des que ens han assegut en un pupitre quan érem petis, i ens han dit que no ens moguéssim i ens han fet estudiar de memòria, hem prescindit del nostre cos. Però els actors, els ballarins, el necessitem, i l'hem de començar a conèixer partint de zero. Hem d'aprendre a desbloquejar-lo i a entrenar-lo per aconseguir un grau d'expressivitat interessant. Amb una respiració enconçada, l'actor mai no es podrà sentir lliure, ni podrà abordar treballs complexos. La respiració lliure és la pedra de toc de l'actor.

Tornem a estar en el treball preexpressiu. Tu m'has preguntat fa un moment si hi ha tècniques diferents que et permetin ser més eficaç davant d'obres de diferent naturalesa. La meva resposta és sí. Per interpretar Shakespeare, per exemple, necessites un nivell de preparació física i vocal molt diferent que per interpretar una obra situacional realista. Cada partitura té la seva dificultat, però hem d'admetre que el teatre psicològic és molt diferent del teatre de repertori d'abans del XIX.

### **Aleshores el treball que proposava Kristin Linklater era molt més físic?**

Molt més físic, sí. Dic físic, en el sentit del treball sobre la pròpia musculatura per alliberar el cos de tensions. El llibre de la Kristin es titula, precisament, *Alliberant la veu natural*. Aquest és el punt de partida. Començar per netejar l'instrument, esmicolar els patrons repressius instal·lats que tenen sempre molt a veure amb traumes antics. Ella treballava d'entrada sense partitura textual, però una mica més endavant entrava Shakespeare; per tant, necessitava veus lliures, cossos expressius. Hi ha obres que no demanen qualitats tan afinades. És clar que si les tens, la presència escènica és molt més interessant.

### **En aquest sentit, sí que era una mica «teràpia»?**

Bé, amb el concepte «teràpia» cal ser molt curós. En aquest cas, potser és més adient parlar d'entrenament profund. Es treballava

principalment per alliberar la respiració i el desbloqueig de les tensions. Dos punts que incideixen en la vida emocional de la persona. No era en absolut un treball terapèutic en el sentit d'intentar una cura de la petjada que deixen les ferides traumàtiques però, inevitablement, quan comences a modificar la respiració i el patró corporal, es mobilitza allò de més intern i tancat i apareixen grans respostes emocionals. Jo havia vist veritables catarsis, reaccions brutals. Per això, la Kristin feia una entrevista en profunditat abans d'admetre cap alumne. S'havia d'assegurar que la persona estava en condicions de fer aquest viatge. No podia admetre un actor massa col·lapsat, en un curs relativament curt —parlem d'un intensiu de quatre mesos. S'hauria pogut trobar amb problemes.

Tots els intèrprets, en un moment o altre, ens hem d'ocupar de les nostres tensions més profundes. Si no ho fem, acceptem una cotilla que ens comprimeix i que mai no ens permetrà fer front a personatges de registres amplis. Diguem que el cos no respondrà als estímuls de la imaginació. El patró, que des de petits hem anat construint, es resisteix molt a canviar. La Kristin sabia dur a terme un treball precís sobre les inhibicions de cada persona, i ajudar-la a superar les dificultats mitjançant exercicis molt específics. Sabia connectar la part instintiva i el centre, obrir l'actor, proporcionar-li un escalfament adequat. Amb ella, també, vaig poder descobrir, abordar i comprendre molts temes interpretatius bàsics.

### **I encara els utilitzes, aquests mètodes?**

Sí, era un treball molt útil i essencial. Només vaig poder matricular-me a aquell curs. Era el segon any a Nova York i ja tornava cap a Barcelona. Va ser una llàstima. Malgrat tot, més endavant, vaig poder tornar a la seva metodologia amb la Christine Adaire, una col·laboradora seva, que ha impartit diversos cursos a la nostra ciutat. La Linklater no es movia de Boston. Feia formació

a la universitat i dirigia la companyia Shakespeare and Company i els tallers oberts a Nova York. Les produccions dirigides per ella mostraven un nivell d'expertesa extraordinari, sobretot la qualitat i la llibertat de les veus, i l'expressivitat dels cossos. Vaig assistir a una representació del seu *Macbeth*. Em va captivar la força individual de cada intèrpret dins un conjunt extremament consistent. Aquells actors, entrenats de manera tan sòlida, aconseguien encarnar el vigor primitiu i salvatge dels sanguinaris personatges de l'obra. La violència s'hi expressava amb totes les seves manifestacions, compulsiva, venjativa, premeditada, cruel... Eren realment uns especialistes. La Kristin hi havia dedicat talent, esforç i la vida sencera. Sempre em vaig quedar amb les ganes de tornar a Nova York per completar amb ella aquell treball exquisit.

### **El de Shakespeare?**

Sí. Com et deia, el vaig poder seguir amb una de les seves col·laboradores: la Christine Adaire, qui ens va visitar per impartir diversos seminaris a l'Institut. Després d'aquelles incursions, jo estava impacient per entrar en l'estudi a fons de Shakespeare. Tenia delit per poder representar-lo algun dia. De moment, sabia que no estava preparada. Em faltaven eines. La Kristin havia posat el llistó molt alt. Cos i veu han d'estar alliberats per poder expressar la construcció dels pensaments i les imatges de Shakespeare. La nostra quotidianitat no encaixa amb un imaginari tan opulent. En aquell moment, vaig deixar el treball amb la Kristin quan el curs es va acabar. Temps després coneixeria Zygmunt Molik qui, en certa manera, connectaria amb aquest treball que va quedar en suspens.

La tornada de Nova York

### **I com va ser la tornada, reprendre la vida professional a Barcelona?**

La meva evolució i l'estada a Nova York m'havien allunyat del món professional de Barcelona. Només vaig estar fora dos anys però, de tornada, em sentia lluny de tothom. M'havia submergit en un país de parla anglesa, amb una tradició teatral completament diferent. Era com si hagués estat lluny tota una eternitat. En arribar, les ofertes de feina van ser escasses. De manera que em va semblar un bon moment per iniciar un nou camí. Necessitava comprovar l'experiència d'estudi d'aquells dos anys en el treball professional. Estava segura que produir les obres que volia fer podia ser molt gratificant.

Mentre estudiava amb l'Uta també havia anat a la classe de la Carol Rosenfeld, íntima col·laboradora seva que després de la seva mort ha heretat el seu llegat. Amb ella havia tingut, també, una gran relació i em va semblar que seria genial que vingués una mestra-directora americana, especialista en la tècnica que jo havia estudiat, a dirigir la primera producció de la nova companyia. Ens vàrem posar d'acord amb l'obra, *El camí de la Meca*, d'Athol Fugard, un autor sud-africà establert a Nova York. I em vaig llençar a produir aquesta obra.

### **Perquè dirigir, no t'ho vas plantejar?**

Sí, jo he dirigit professionalment *El ball robat*, de Joan Oliver, *Oleanna*, de David Mamet, *Quatre retrats de mares* d'Arnold Wesker i diversos tallers; però després de tot aquell entrenament necessitava fer d'actriu.

## **I com va ser aquesta primera producció amb la Carol Rosenfeld?**

*El camí de la Meca* va ser la primera obra, el 1989. La Carol Rosenfeld va venir a Barcelona per dirigir-la. L'experiència va ser molt enriquidora. Vàrem poder estar dos mesos al Teatreneu, pràcticament amb la sala plena i amb bones crítiques. Després vam fer una gira de vint *bolos*. I els números van sortir, aspecte important quan produeixes.

En el repartiment érem tres, Josep Minguell, que també havia estat a Nova York una mica abans que jo, la magnífica Mercè Bruquetas, actriu intuïtiva i genial, i jo mateixa. La Mercè devia tenir aleshores cap a setanta anys. M'admirava la seva manera de treballar. No feia cap esforç, les paraules li sortien del cor. Volava a cada assaig, a cada nit de funció. Tenia un talent natural, m'encantava la seva economia de mitjans. La seva presència agafava el focus com un imant, amb llum pròpia.

Una vegada, acabades les funcions, amb el Josep Minguell, que va fer de coproductor, vàrem decidir consolidar la companyia que havíem creat. Seguir en aquesta direcció tenia molt de sentit. La Carol Rosenfeld tenia massa compromisos per poder tornar. I ens vàrem començar a plantejar quin director podia dur endavant les nostres aspiracions. Havia de ser algú que coneixíem, o algú amb qui no haguéssim treballat? Potser en Joan Ollé, en Josep Montanyès, en Francesc Nello, en Just Sagarra, l'Hermann Bonnín, en Josep Costa, eren directors ben propers... Mentre ens decidíem, vaig assistir a una funció a l'Institut del Teatre, un taller de tercer: *Titànic*. Era un muntatge de creació, estrany, xocant, senzill i molt fort. Havia vist diferents treballs de Konrad Zschiedrich, el director del taller. Era un home culte de l'Alemanya de l'Est que va arribar a Barcelona cap a finals dels vuitanta. Havia estat al Berlin Ensemble de Bertold Brecht i també havia estat professor de l'Escola d'Art Dramàtic. Aquí, a Barcelona, ja havia estrenat *Santa Joana dels Escorxadors*,

*Nit de Reis, L'hort dels cirerers i Una nit qualsevol.* L'Institut el va convidar a fer cursos per a professionals i també per als estudiants dels estudis reglats. Aleshores, un jove actor del seu taller de quart curs, en Jaume Valls, em va perseguir amb gran determinació per demanar-me d'entrar a la nostra companyia i que convidéssim en Konrad a fer la nova producció. I així ho vàrem fer. Era l'any 1990. Vàrem tirar endavant la segona producció de la companyia, una obra que es deia *Anuncis classificats*.

Després vàrem seguir, el 1992, amb *Oleanna* de David Mamet, dirigida per mi mateixa; el 1994, *Casa de nines* d'Ibsen al Mercat de les Flors, amb la directora noruega Juni Dahr, la qual havia vist treballar com a actriu quan va venir a Barcelona dins d'un festival de teatre noruec; el 2001, *Abans d'esmorzar* i *Hughie*, d'Eugene O'Neill amb l'Ernie Martin, nord-americà, director de l'Actors Studio de Los Angeles. I poc després vaig conèixer el director Boris Rotenstein. Amb ell vàrem produir el 2003 *Estimada Elena Sergueievna*, una obra russa de Liudmila Razumóskaia prohibida a Rússia després de l'estrena. Més endavant ja segueixen totes les produccions del Teatre Akadèmia i de Dau al Sec: fins a vint produccions, que s'han anat succeint al llarg d'aquests darrers quinze anys.

### **Parlem una mica sobre les tries d'autors**

Com t'he dit, quan vaig tornar dels Estats Units a Barcelona, vaig començar a adonar-me que si volia mantenir una continuïtat en la meva feina havia d'agafar la paella pel mànec. Estava més motivada que mai i vaig decidir muntar una productora per mirar de tirar endavant les meves pròpies produccions. Molt influïda per l'experiència novaiorquesa, primer vaig començar amb autors nord-americans com Athol Fugard, Patrick Shanley, Mamet i O'Neill.



Alicia Lorente i Mercè Managuerra a *Zoo de vidre*, de Tennessee Williams, amb direcció de Boris Rotenstein. Teatre Akadèmia, 2016. Fotografia de David Ruano.

### **Obres molt localitzades en la tradició nord-americana?**

A poc a poc vaig anar-me decantant per autors europeus, volia entrar en textos més universals.

### **Consideraves que el públic europeu o barceloní no podia empatitzar amb ells?**

Podia empatitzar-hi: Mamet, O'Neill, Patrick Shanley, Fugard són molt bons autors. Però, a la vegada, pertanyen a una cultura molt aliena a la nostra. Es perden molts detalls quan et centres en la manera de viure dels personatges del Bronx, amb la seva subcultura, el puritanisme, els esquemes familiars, els motels de carretera... D'altra banda, cada vegada sentia més fort la crida cap als grans autors europeus universals. Volia saber com interpretar Ibsen, poder parlar amb les seves paraules, o les de molts altres autors clàssics.

Finalment, la constància ha donat els seus fruits. He produït i representat Sòfocles, Txékhov, Shakespeare, Bernhard,

Strindberg, Büchner. Són autors magnífics. Sents que et capbus-  
ses en construccions dramàtiques de dimensions extraordi-  
nàries. M'han acompanyat a conèixer el cor del meu llegat tea-  
tral.

**I aquests autors, els consideraves més propers a la nostra ma-  
nera de ser? O consideres que, en aquest cas, també hi havia  
un salt cultural?**

Per mi no és així. Per exemple, Txékhov crea unes relacions entre  
persones, estableix una intimitat i té un humor molt semblants  
als nostres. Els lligams amb la família, la terra, el lloc d'origen,  
el treball, em semblen que són al moll de l'os d'una cultura co-  
muna.

Transmetre allò transmès

**Quin any vas començar a donar classes a l'Institut?**

L'any 89. Jo havia tornat de Nova York el 87. En Jordi Coca era,  
aleshores, el director de l'Institut del Teatre i estava emprenent  
la tasca de construir una millor fonamentació metodològica de  
les tècniques d'interpretació. Per aquells temps, la docència es-  
tava més relacionada amb la pràctica professional que amb les  
pràctiques de laboratori. En Coca va voler renovar aquest aspec-  
te, i van sortir a concurs dues places de tècniques d'interpreta-  
ció, destinades a trobar i contractar actrius o actors especialistes.  
La Muntsa Alcañiz i jo ens hi vàrem presentar i les vàrem gua-  
nyar. De seguida vàrem entrar a formar part del claustre de pro-  
fessors. Aleshores vaig tenir l'oportunitat de compaginar el tre-  
ball com a actriu, la investigació i la docència. Una combinació  
magnífica i polièdrica.

### **Però tu vas continuar amb el teu camí d'investigació?**

Sí, des d'aleshores, sempre he continuat compaginant la feina, l'entrenament, la recerca i la pedagogia. El fet de col·laborar amb l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya en el camp de la formació, m'ha permès seguir de prop l'evolució i els esdeveniments destacats que tenien lloc en l'àrea de la formació contínua dels actors. He tingut l'oportunitat, al llarg dels anys, d'anar proposant seminaris de mestres capdavanters interessants, tant per a l'AADPC, com per al Consell de Formació de l'Institut del Teatre, del qual n'he estat part, o per a la Comissió de Cursos de la Fundació Aisge, de la qual he estat i soc membre del Patronat. La meva activitat en aquest sentit no ha cessat.

Des de l'inici de la meva cerca personal de formació, he procurat compartir amb els meus companys professionals les experiències que m'han anat construint. Als anys noranta, era fàcil portar professors nord-americans a Barcelona. Encara existia un tractat de col·laboració entre Estats Units i Espanya, amb un conveni de reciprocitat que oferia beques d'estudis i suport d'especialistes a les universitats espanyoles a canvi del tractat de les bases militars a la península.

### **Que fort.**

Aquest tractat alimentava les beques de perfeccionament d'estudis artístics a escoles d'art i a totes les universitats. Quan s'acabaven els estudis, els metges, científics, actors... podien demanar la beca Fulbright i anar als Estats Units per completar la seva formació.

### **Tot això per les bases militars?**

Sí. El tractat també contemplava la vinguda de professors nord-americans. Aleshores, el director de l'Institut del Teatre era en Josep Montanyès i, quan li'n vàrem informar, va anar a l'HB Studio de Nova York a conèixer Uta Hagen i a visitar d'altres escoles

nord- americanes. L'institut apostava per un camí d'especialització respecte a la pedagogia de les tècniques d'interpretació, s'obria a la reflexió i al treball de laboratori.

### **A la reflexió al voltant de la pedagogia?**

Sí. Finalment, a la reflexió al voltant de la pedagogia, perquè aquesta possibilitat permetia els pedagogs de l'Institut d'apropar-se a nous mètodes de treball, i l'estudi revertia en l'alumnat.

### **Hi havia molta mirada cap enfora?**

Des de que l'Hermann Bonnín va entrar a dirigir l'Institut, als anys setanta, la institució es va començar a obrir. Ell va ser qui va portar Pawel Rouba des de Polònia, qui va iniciar l'escola de mim i pantomima. Hi havia un marionetista, Harry V. Tozer, de pares anglesos, nascut al Paraguai, que vivia pràcticament a l'Institut, on hi tenia el taller. També van venir la Irene Rouba, especialista en acrobàcia, i l'Angie Leparski en pantomima. A la vegada, començaven a arribar molts mestres convidats, un dels primers Carlos Gandolfo. Una època d'eclosió, la dels setanta, des de que va morir Franco.

### **Vols dir que si no podien marxar els alumnes, portaven els professors de fora?**

No, vull dir que, durant molts anys, el país havia estat molt tancat i es començaven a obrir les mirades. I, també, les possibilitats pràctiques d'intercanvis. Es començaven a deixar enrere els temps en què la dictadura ho havia prohibit tot i el país vivia d'esquena al món.

A començaments dels setanta ja donaven classes a l'Institut la Coralina, en Pawel, en Bonnín, en Montanyès, i molts joves que es van anar incorporant com a professors. Però el treball de laboratori de tècniques d'interpretació encara era minso. Un dels primers professors estrangers, contractat per l'Institut per

impartir estudis reglats de tècnica d'interpretació als alumnes, va ser William Layton: professor de Nova York, procedent de la Tècnica Meisner, que va arribar cap a l'any 72.

El moviment de renovació que va començar amb en Bonnín als anys setanta va anar obrint camí. Josep Montanyès va seguir els seus passos quan va ser el nou director de l'Institut. Era un home d'èmpenta i determinació, que estava al corrent de tots els moviments dels actors que marxàvem a fora a completar els estudis. Volia renovar, des de l'Institut, la vida teatral del país; preguntava, escoltava, sempre interessat en tot el que li explicàvem. Com t'he dit, ell mateix va fer una visita a Nova York a totes les nostres escoles i també a d'altres conservatoris oficials. En tornar de la visita a Nova York, va començar a establir els contactes necessaris perquè vinguessin alguns dels professors que havíem tingut els actors que érem allí mitjançant les ajudes de la beca Fulbright. Va venir a Barcelona Troup Mathews, mestre de Tècnica Alexander, molt poc coneguda aleshores en el nostre entorn. Potser els estudiants de música n'estaven més assabentats ja que, en un principi, aquesta tècnica s'havia impartit molt orientada als músics. Però, en definitiva, era una tècnica d'autoconsciència corporal que incidia en l'alliberació de la musculatura bloquejada per aconseguir una harmonització global i l'equilibri del cos. Una mica més endavant va venir diverses vegades la Carol Rosenfeld, per impartir la tècnica d'Uta Hagen. I també una estreta col·laboradora de Kristin Linklater, la reconeguda mestra de veu Christine Adaire.

**I després, la Muntsa i tu vàreu accedir a la docència?**

Efectivament. Nosaltres vàrem entrar sota la direcció de Jordi Coca.

## **I en què creus que el vostre bagatge ha pogut influir?**

És difícil contestar aquesta pregunta. El període de dedicació ha estat de trenta anys. I vull pensar que un interval tan llarg deixa empremta. Hem tingut trenta cursos d'actors nous cada any, en uns moments que el teatre professional del país anava creixent. Gairebé coneixem tots els professionals que estan actualment en escena.

Jo et puc dir, amb la mà al cor, que he lluitat cada moment, a cada classe que he impartit, per transmetre les bases del meus aprenentatges amb l'objectiu d'apropar-los a la metodologia dels sistemes d'actuació que he pogut practicar. També, dins el Departament de Tècniques d'Interpretació, he lluitat per contribuir a fer més coherents els plans d'estudi. Tinc una veritable estima per la feina feta aquests anys i també per L'Institut, la casa que m'ha permès entregar-me professionalment a la meua vocació. Tinc l'esperança d'haver pogut transmetre part del meu bagatge i d'haver col·laborat a induir i difondre el respecte al rigor i a l'aprenentatge continuat.

Fins a la nostra arribada a l'Institut, cap dona no s'havia encarregat mai d'ensenyar interpretació. Havia estat feina d'homes. Tampoc no hi havia actrius que impartissin aquestes matèries. Eren els directors d'escena els encarregats de fer-ho. Hem lluitat per fer-nos respectar ja que, en un principi, els sistemes que nosaltres havíem après no tenien gaire bona premsa en el claustre; les nostres experiències eren titllades de mètodes psicològics. Hem de recordar que, en el moment que vàrem incorporar-nos com a docents, la mirada materialista de Brecht tenia més bona acollida.

Penso que encara hi ha molts prejudicis en el nostre camp d'acció. No es fila prou prim. Es confon naturalisme, realisme i tècniques d'interpretació. Encara es pensa que el nostre sistema se circumscriu a treballar l'emoció. Amb això, només et vull

dir que, per molta feina que hàgim fet, encara en queda molta per fer.

### **I què et motiva més, la docència o l'actuació?**

En el meu cas no entenc l'una sense l'altra. Ha estat l'atzar que m'ha marcat el camí. Però ha estat un atzar perseguit, desitjat i treballat. He viscut en una ampla doble via.

### **No has deixat mai d'estudiar, tot i ser docent, productora i actriu?**

Em sembla que quan comences a estructurar un camí en el qual has situat la recerca al centre, no pots deixar-lo. L'entrenament permanent et manté àgil i preparat, et dona possibilitats de seguir evolucionant, i finalment et respon les preguntes que van apareixent. També t'he de dir que, darrerament i després de la dilatada experiència que he viscut, m'inclino per entrar en realitats més filosòfiques. Els meus darrers mestres han estat especialistes en aquest camp. Amb León Febrés Cordero he treballat al llarg de cinc anys el *Prometeu encadenat*, i el mite, darrerament, amb el *Faust*, de Goethe. També he estudiat Shakespeare amb Jordi Feixas durant tot un any, i amb Joan Carles Mèlich diversos autors teatrals vistos des d'un vessant filosòfic, i també hem dedicat un curs a Plató i la tragèdia. La meva dedicació actual, l'organització de la direcció artística del Dau al Sec, em demana també molta reflexió.

**Malgrat això, aquests grans mestres que comentes proposen un treball pràctic que no deixa de ser un exercici filosòfic, una manera d'entendre i veure el món i de reproduir-lo en escena. Tens raó, sempre he procurat provocar situacions d'estudi i entrenament per estar a prop de persones que fossin portadores de la tradició més genuïna. La diferència entre ser un mestre o un professor, crec que radica en ser un desenvolupador de la**

tradició o ser, senzillament, un transmissor. Si vols mantenir-te a prop de les qüestions de fons has de seguir els mestres que coneixen o creen un cos teòric i pràctic per avançar en el terreny de l'actuació.

### **I quins han estat els teus referents després dels estudis a Nova York?**

Una de les persones que m'ha inspirat i obert nous camins ha estat Zygmunt Molik, i sobretot Anatoli Vassiliev, Krystian Lupa i Konrad Zschiedrich.

### **Zygmunt Molik, l'herència de Grotowski**

#### **Deixa'm demanar-te primer per Molik. Qui és, aquest mestre?**

Molik va ser un dels pilars centrals de la primera època de Grotowski. Va entrar a formar part de la companyia l'any 1959. Es feia càrrec de l'entrenament físic i vocal del grup. Sobretot, posava atenció en el rendiment del treball específic dels «ressonadors» (l'amplificació del so quan xoca amb les parts dures del cos, els ossos), el centre de connexió entre el cos i la veu, la pauta de treball anomenada alfabet corporal, i la correcta alliberació de l'energia. Punts tot ells preeminentes del seu treball. El cant estava present en totes les sessions d'entrenament. Cants corals i cants individuals.

Va començar a venir a Barcelona, després del 2005. Una etapa del mestre ja molt assossegada. Era un home físicament fort, i a la vegada sensible. Transmetia tranquil·litat. Era molt clar, precís, i lògic en les seves explicacions. Havia trobat l'equilibri perfecte des d'on compartir el seu saber, amb subtilesa i intel·ligència. Comprenia i estimulava cada persona individual, cada cos, cada ment, cada espectre vocal. Era capaç de percebre, en un grup de vint actors cantant, qui estava tancat i no alliberava prou obertament l'energia. S'acostava a la persona i l'ajudava a

cantar, la seguia. No la deixava fins que per mimesi o empatia la tensió cedia, i el cos podia expressar-se més fàcilment. Tancava els ulls i escoltava amb serenor. Quan detectava la més lleu interferència, s'hi dedicava. Guiava, amb molta precisió, a la vegada, tot el grup i cada individu. Sabia com aconseguir, a les improvisacions cantades, sense dir ni una paraula, que tothom s'anés apropant al conjunt amb afinació. Ensenyava a escoltar i escoltar-se amb tot el cos, atentament, per no quedar mai aïllat, o fora del grup. La sintaxi de l'alfabet corporal proporcionava una base d'obertura molt tècnica, molt homogènia per a tots els participants, i resultava senzilla d'instalar. Encara que per explorar els límits físics i vocals que demanava calia esforç i coratge, i segur que molt de temps.

### **I en què consisteix aquest alfabet corporal?**

L'alfabet corporal consisteix en exercicis específics per obrir totes les parts del cos, permetre que l'energia flueixi i connecti profundament amb el món interior d'un mateix. També serveix d'escalfament. Les propostes són físiques i, a la vegada, activen la imaginació i la concentració. Res més lluny d'una simple gimnàstica. Els plantejaments grotowskians sempre han apuntat cap a un actor espiritual. Per aquesta raó, els entrenaments del Molik —que van anar variant en les diferents etapes del laboratori—, van més enllà de la tècnica. Grotowski es proposava treballar la part més profunda de l'actor per arribar a la més profunda de l'espectador.

En tot cas, les pautes que Molik ens oferia en aquells moments desenvolupaven un corpus psicofísic que esdevenia una veritable matriu per entrar en la improvisació de cançons i monòlegs. En pocs dies de treball se'n podien constatar els beneficis en el cos, l'obertura del diafragma, de la musculatura anterior, la posterior, s'alliberava el clatell, la mandíbula, la musculatura de les mans i dels peus...

L'alfabet es compon de deu exercicis físics que, l'un després de l'altre, van adquirint complexitat. Estan dissenyats per ajudar a construir un camí de connexió, d'obertura i de fluïdesa òptimes. Cada exercici evoca una acció física concreta. Per exemple: fer sonar el batall de la campana d'un campanar estirant la corda amunt i avall. S'estira tot el cos, amb els braços allargats, al màxim cap amunt i després fins a terra. Un altre: com si s'aparqués la boira amb els palmells de la mà, en una atmosfera densa i fosca; el de la papallona, els braços copien el seu volar amunt i avall i, de cop, cal ajupir-se i fer 'punt fix'; el de fer volar un estel; el d'empènyer mobles imaginaris. Ajudar-se amb el tors per estirar una corda de dreta a esquerra i al revés. N'hi ha deu. Per executar-los es demana una participació coordinada de tot el cos. Els membres i el tronc i la pelvis treballen conjuntament i amb coherència. S'activa la respiració, s'obren les costelles i l'energia flueix més fàcilment. Aquesta partitura física és molt completa ja que treballa l'obertura i la tonicitat. Si es fa bé el treball, el cos està a punt, amb fortalesa, arrelat i obert, preparat per acollir el treball vocal. Implicar-se a fons en la dinàmica era alhora dur i plaent.

Vaig fer quatre cursos amb en Molik en poc temps. El treball era molt diferent del que proposava Kristin Linklater, quant a metodologia, però molt semblant pel que fa als objectius. La veu i l'alliberament de la musculatura eren al centre de l'entrenament de tots dos mestres.

### **I l'experiència es va acabar? Has pogut tornar a practicar aquest entrenament?**

No he pogut practicar-lo, però uns anys després vaig tenir l'oportunitat de seguir observant, a l'Akadèmia i al Dau al Sec, un treball de genealogia comú. Em refereixo a les sessions d'un altre remarcable deixeble de Grotowski, en Thomas Richards, que va acompanyar-lo des que va abandonar Polònia fins als darrers

dies, o sia en la seva última etapa. Thomas no treballava sobre l'alfabet corporal. Ell se centrava en l'entrenament a partir dels cants rituals, tot seguint les pautes de la darrera etapa del mestre.

En els tallers que es duen a terme tant a Pontedera —la seva seu principal—, com arreu, es proposen deu hores diàries d'entrenament. La feina es divideix en dues parts ben diferenciades. Els matins es dediquen a l'entrenament a partir dels cants. I la tarda es dedica a elaborar partitures d'accions físiques sobre treballs individuals de composició per arribar a la creació d'un canemàs que desenvolupi els petits monòleg originals de cada actor.

No he intentat mai practicar aquest entrenament. Aquesta tradició apunta a una excel·lència impossible d'aconseguir sense tenir com a conductor el mestre i haver acomplert els anys de pràctica que demana el seu domini. Són fites molt elevades, subtils i complexes que exigeixen un coneixement precís i detallat dels procediments. Jerzy Grotowski és al cim de la línia d'investigació de referència iniciada per Stanislavski sobre les accions psicofísiques. Molik i Richards van prendre el seu camí sense abandonar mai les reflexions i la recerca de Grotowski, amb un entrenament de cos i de veu que se cimentarà a partir dels mateixos postulats inicials. Però el gran visionari va ser Grotowski qui, com Stanislavski, ultrapassarà el seu moment i tindrà un impacte preeminent que influirà el teatre europeu posterior.

**No creus en la utilització dels exercicis fins que no arribes a la màxima profunditat de cada tècnica.**

Des del meu punt de vista, cada disciplina es desenvolupa amb una evolució lògica. Cada entrenament insta a mantenir-se dins una dinàmica coherent fins que t'acostes o domines l'objectiu. Si un aprenentatge inclou passatges aïllats útils per mantenir-se entrenat en algun aspecte, pot ser interessant fer-se una taula personal pròpia d'entrenament. Però separar un corpus

consistent en si mateix per practicar-ne petits bocins, conduirà a una combinació de mons ètics i estètics que acabarà, segurament, en una dinàmica semblant a una gimnàstica de manteniment.

Ja et deus haver adonat que dono voltes a aquest tema sense parar. I hi torno; i et torno a manifestar pensaments molt semblants. Però has de saber que, com a docent de l'Institut del Teatre, aquest tema em preocupava i em preocupa particularment. Assumeixo que els estudiants que han triat un centre públic per encaminar la seva formació, esperen un programa d'estudis coherent. Estic d'acord que haurà de ser prou versàtil per oferir diferents visions sobre les línies de treball. Però quan la planificació abasta excessives tècniques d'interpretació en quatre anys, els actors es diluiran dins un magma inespecífic que els impedirà de poder aplicar cap de les eines. Pensem, a més a més, la quantitat d'idiosincràsies i de veus que poden arribar a sonar en un mateix moment dins d'una institució. Si no som molt curiosos es pot arribar a crear una veritable Torre de Babel i, amb ella, el desinterès pel rigor. I, encara, aquesta controvèrsia es veu ampliada pel fet que l'escenificació actual demana la capacitat d'un actor híbrid, que domini dansa, mim, acrobàcia, text, cant. I s'espera que la pedagogia aportï la seva resposta. Penso que, malgrat els imperatius, l'aprenentatge ha de ser evolutiu i coherent. Qui proposa ha d'oferir una opció profunda i rigorosa. Finalment, la decisió lliure de l'estudiant plantejarà com vol desenvolupar el seu aprenentatge, com s'anirà construint per ser capaç d'entrar en les textualitats que voldrà practicar o assumir.

Recordo una vegada que, com a docent, a l'Institut se'm va demanar de fer un pla pedagògic virtual de la carrera. «Com organitzaries tu la pedagogia de l'Institut?» Era molt jove, però se'm va acudir un esquema viable: dues grans cadenes del primer curs al quart, amb diferències d'orientació significatives, i amb un sol responsable de tota la tècnica i la interpretació, amb l'ajuda de professors convidats especialistes. El pas d'un any a

l'altre hauria d'estar ben coordinat i estudiat per oferir als alumnes una continuïtat ben plantejada. Els estudiants tindrien una de les dues opcions per escollir.

### **Aprofundir en les metodologies.**

Sí, oferir un temps prou llarg i intens de pràctica perquè l'alumne pugui descobrir-ne el sentit. Però és essencial que les persones implicades en cada etapa i les matèries estiguin ben encaixades, definides i coordinades. Tot evitant una proliferació dispersa inassolible.

**És clar, això podria limitar una mica les opcions. També s'hauria de decidir quines serien aquestes tècniques troncal escol·lides.**

Comprendrien els temes més bàsics. Quan un alumne acaba la formació de l'escola, en realitat comença el seu camí. Un metge ha d'estudiar molts anys per arribar a atendre pacients. Hem de pensar que es tracta d'un camí llarg. Per començar, s'haurien de triar bé els currículums dels mestres. I basar-se en les necessitats primerenques de l'actor neòfit, i en els interessos de l'alumnat. Organitzar un recorregut que, d'alguna manera, no funcioni a base de talls i salts.

### **Per anar fent-te la teva pròpia caixa d'eines.**

Sí. El joves actors haurien d'aconseguir que allò que han desenvolupat a l'escola, en un temps adequat, pugui anar creixent. Després, buscaran com han de seguir per progressar segons la seva personalitat artística.

**Sí, crec que la clau és fer laboratori: situacions on es pugui provar sense l'imperatiu de mostra que és el que exigeix el sistema de producció, on tot és molt accelerat i hi ha sempre una lògica de resultat. Entenc que, amb tots aquests mestres que has**

**estudiat, potser es plantejava una mostra final però que, en tot cas, es tractava d'una mostra de laboratori.**

La majoria de vegades no hi havia mostra final. En un laboratori es treballa amb llibertat total. No has de demostrar a ningú qui ets, ni quins talents tens. L'objectiu és absolutament personal i íntim.

**Tenir l'espai i la llibertat per poder explorar al màxim les possibilitats d'una tècnica, o d'unes tècniques, i no haver de passar-hi ràpidament per sobre.**

Si et plantes un quadrimestre de biomecànica, un altre de la tècnica d'Uta Hagen i l'altre d'esgrima... i segueixes així, tota aquesta activitat acabarà com un garbuix descoratjador que mata les passions.

**Aplicat al treball de crear una peça teatral que després s'acaba trobant amb el públic, però amb la tranquil·litat d'haver explorat i viscut suficientment en un laboratori per poder tenir les eines per estar en una sala d'assaig i, després, treballar amb uns temps més limitats que no permeten tanta investigació.**

La nostra indústria està fonamentada en el mateix sistema capitalista en què vivim. Encara que parlem d'art és impossible sortir de les lleis del mercat. El treball artesanal no es contempla en els paràmetres de les dinàmiques que dicten les polítiques públiques i privades. Poques companyies, molt poques situacions, permeten portar el ritme de recerca que necessita un projecte que pretengui aprofundir en alguna cosa.

Les veus dels grans mestres del teatre del segle xx ens ofereixen els fonaments on sostenir un treball consistent. Stanislavski, Grotowski, Molik, Vassiliev, Lupa són veus compromeses per preservar allò que tenen de més sagrat, ritual, universal, espiritual el teatre i la recerca. Els seus estudis i pràctiques ens acompanyen per referenciar els nostres. A través dels seus llegats he

pogut comprovar que, si una producció destina un temps inicial a establir un terreny de joc obert, on assentar un llenguatge comú a tots els participants, on jugar i descobrir el material, la segona etapa de construcció de la realitat escènica és fluïda i original. I evita els paranys de la simplificació.

Tots els pedagogs amb qui he treballat al llarg de tots aquests anys han esdevingut mestres perquè s'han desentès de les dinàmiques dels temps industrials. Han pogut reflexionar, tancar-se en un espai íntim de treball, buscar, ordenar, construir, expressar, i després han estat conseqüents. Han format escola i han estat inspiradors dels seus successors.

Anatoli Vassiliev deia: «La naturalesa del teatre no és una branca secundària de la literatura. És l'art de la carn, l'art més proper a la vida, l'art més perillós». Perquè pugui sobreviure aquest art, és crucial conservar en paral·lel una activitat de recerca que es faci càrrec d'aquest perill i no el relegui a una simple il·lustració dels mots. Si restem només dins la dinàmica industrial, tot el que podem produir seran motllos i estereotips. Veiem com en moltes produccions es canvia un actor o actriu per un altre i res no canvia radicalment. Quan jo vaig conèixer Anatoli Vassiliev vaig tornar a trobar un gran punt d'inflexió a la meua vida d'actriu. *Sis personatges en cerca d'autor*, de Pirandello, em va aclaparar. Mai abans no havia viscut una experiència semblant.

Anatoli Vassiliev, una mirada espiritual i científica

### **Què va passar? Què vas descobrir?**

Vaig anar a veure l'espectacle de *Sis personatges en cerca d'autor* i, mentre el veia, no parava de pensar: «¿Quina metodologia hi ha al darrere d'aquesta producció que jo no em pugui ni imaginar un altre càsting? Això que fa aquest actor només ho pot fer ell, no ho pot fer ningú més... El que fa aquesta actriu només ho pot fer ella, no pas una altra».

Em van impressionar tantes coses... De moment, estava xocada pel magnetisme dels actors. Hi havia alguna cosa misteriosa darrere del treball: la seva presència vivia en un tipus d'essència desconeguda per mi fins aleshores.

No en sabia res, d'Anatoli Vassiliev, i la sorpresa va ser descomunal. «¿Què passa, aquí?!». Els *Sis personatges en cerca d'autor* va representar un xoc. No parava de pensar en com havien construït el que estava veient. Com havien treballat amb el director per crear la peça tal com era. Tan màgica, tan especial i commovedora.

### **I com ho vas descobrir? Ho vas descobrir?**

Doncs sí! Perquè vaig decidir que jo havia de treballar amb aquell director. Se'm feia imprescindible conèixer-lo. No podia parar de preguntar-me: «¿De quina manera parla als actors per aconseguir el que fan? Què passa a la sala d'assaig? Quins passos fa per arribar a una creació com aquesta? Hi ha un treball previ de laboratori abans de començar l'escenificació de la peça?». Tota jo bullia de preguntes. El que havia vist era totalment insòlit per a mi. Va ser com un fibló que et traspassa i t'ho desgavella tot una altra vegada. Tot, perquè el que havia anat treballant i construint no tenia res a veure amb aquella manera d'utilitzar les eines. Tot i els anys que portava estudiant, el que havia fet em semblava ínfim al costat d'aquella experiència extraordinària.

### **I què vas fer? Com el vas conèixer?**

Vaig anar a parlar amb ell, i li vaig dir: «Senyor Vassiliev, em dic Mercè Managuerra i jo voldria saber si vostè imparteix seminaris o cursos fora del seu àmbit de treball, perquè jo voldria treballar amb vostè, que vingúes a Barcelona i que impartís un taller. Després de veure això que he vist, necessito saber quina alquímia mou. No em puc quedar sense saber-ho, estic desconcertada,

absolutament, fa molts anys que faig teatre i que estudio, però estic desconcertada». Em va preguntar: «I què voldria?». I li vaig dir: «Miri, així que tingui una data lliure, ens ho comunica i li organitzem un taller a Barcelona per treballar unes quantes setmanes amb nosaltres, amb els actors d'aquí. Ara mateix no li puc dir a quants actors els hi interessaria però sé segur que els qui han vist el seu espectacle voldran conèixer-lo. Jo organitzo seminaris per l'Associació d'Actors i crec que vostè ha de venir. Des del meu humil punt de vista fa un teatre diferent, que no té res a veure en ser bon actor o mal actor».

### **I on ho vas veure, això?**

Al Mercat de les Flors, el 1989.

### **I va venir?**

Ell es va quedar parat que algú l'abordés d'aquella manera. Em va dir que sí, que ell era pedagog, que havia visitat diferents països on havia fet cursos, i que si jo estava interessada perquè ell vingués a Barcelona, només li havia de dir quan. Al cap de quatre o cinc mesos ja era a Barcelona. Vam anar-nos escrivint fins que vam concretar tots els aspectes pràctics. Va venir aquella vegada i cinc vegades més. Afortunadament, he pogut assistir a tots els seus seminaris.

### **I com enfocava el treball?**

La primera fita consistia a llegir molt bé el text. Va proposar treballar sobre *Les tres germanes*, de Txékhov. I va precisar: «Jo no he dirigit Txékhov, però per introduir el meu treball voldria començar amb *Les tres germanes*, de moment. Els actors que vinguin han d'haver llegit molt bé l'obra, i després ja començarem a entrar en la pràctica».

El seminari es va dur a terme a la part de dalt del Mercat de les Flors. Dalt de tot, a la cúpula. El primer dia, quan va arribar,

els setze actors estàvem en silenci, tots asseguts en cadires, en rotllana, i ell es va posar dret com un fus al davant d'una taula bastant gran, i va deixar-hi al damunt una edició molt antiga de les obres completes de Txékhov. Hi havia una cadira al costat reservada per a ell. Però es va quedar dret tota l'estona, parlant, seriós, vestit de negre, amb indumentària russa.

A primera hora va començar per explicar la seva metodologia de treball. Volia treballar amb llum de dia, no volia focus. Llum de dia. Va passar una hora, dues hores, quatre hores, i pausa. Vam fer una petita pausa per menjar alguna cosa. Dret encara, tot aquell dia va parlar una hora darrere l'altra exposant els seus plantejaments, i nosaltres, respectuosos, l'escoltàvem asseguts en silenci. Va parlar durant tot el dia sencer, una hora darrere l'altra, sense que ningú obrís la boca, sense cap diàleg. Ens va demanar una pissarra i guix per l'endemà. Si el primer dia havia parlat de Txékhov, el segon ens va dir que numeréssim les rèpliques. Txékhov no marca les escenes, només els actes, per tant, va dir: «vostès vagin numerant de la rèplica u al final de l'acte, i tornin a començar per la u del segon acte, i així en endavant, i d'aquesta manera tindran unes mil rèpliques i escaig. Vostès han de numerar-les totes, perquè jo necessito ser específic respecte al text. Si no ho fem així no ens aclarirem, perquè vostès tenen una traducció de l'obra i jo l'original en rus».

Em vaig quedar sorpresa de la demanda de numeració de les rèpliques. Em va agradar aquesta manera de treballar tan definida i concisa. Potser per la seva formació de químic veia el teatre com una estructura precisa i interrelacionada. Jo mai no havia pensat que aïllar una rèplica de la resta podia projectar la imaginació sobre la peça amb més llibertat.

## Com càpsules estanques?

Exacte! Ens deia: «no em parreu de fragments de manera general, més endavant ja veurem quin lligam hi ha entre les rèpliques». Insistia a entrar-hi com en una entitat en si mateixa.

## I a partir d'aquí?

El següent punt feia referència a la línia d'acció. Jo havia treballat sobre aquest concepte, però mai ho havia enfocat d'una forma tan interessant com ho va fer ell. Ens va explicar que, per establir aquesta «línia», havíem de començar per concretar quin era l'esdeveniment de partida i quin l'esdeveniment fonamental. La línia d'acció apareixeria per la concatenació d'accions que les circumstàncies donades crearien entre aquests dos punts en tensió. Tots vàrem anar fent especulacions sobre l'esdeveniment de partida i l'esdeveniment fonamental de cada acte i de l'obra, mitjançant les observacions i les preguntes que feia Vassiliev. Entre tots, vàrem reflexionar i varen aparèixer hipòtesis molt variades. Era sorprenent la quantitat de possibilitats que l'anàlisi permetia. Ens demanava que no inventéssim, que les hipòtesis obertes s'havien de sustentar en les rèpliques o els silencis del text. No ens permetia fer volar coloms.

El treball es va anar concretant. En va resultar un camí científic i a la vegada lliure, fugint de la trama, la literalitat i evitant les idees massa generals. Ens assenyalava que per als professionals no és operatiu parlar de com comença una obra i com acaba. Ens feia reflexionar: «Quan pensem en *Les tres germanes* és habitual considerar que l'obra se centra en el desig de tres germanes joves que volen deixar el lloc on viuen per traslladar-se a la capital, Moscou. Aquesta sembla una interpretació molt plausible i compartida. Però a partir de l'anàlisi per l'acció descobrim altres possibilitats d'interpretació». Ens estimulava a reflexionar, opinar i discutir els diferents parers. Escoltava, intervenia de tant en tant. A poc a poc, vàrem precisar els punts fonamentals.

El procés de confrontar diferents enfocaments de l'obra analitzant l'esdeveniment de partida i l'esdeveniment fonamental, per mi va representar un descobriment. Argumentàvem amb llibertat. Cercava la implicació de cada actor, les imatges personals, les paraules de cadascú per concretar els fets. Naturalment, ell coneixia l'obra fil per randa, però ens va ensenyar a definir aquests punts de partida des d'una visió al més personal possible, enfocada a fer un treball posterior ric i singular. Els tòpics quedaven enrere. Ens esperonava amb comentaris com: «L'obra no tracta de tres noies que volen anar a Moscou. Digueu-me exactament on se situa l'esdeveniment de partida? A quin lloc de l'obra? Des de l'esdeveniment de partida, el text avança vers l'esdeveniment fonamental, i després es precipita el final».

Precisava que l'esdeveniment de partida és aquell que implica tots els personatges d'una obra i provoca un moviment que va fins a l'esdeveniment fonamental, que tanca tots els conflictes que ha obert. Era una qüestió científica la de situar aquest punt d'arrancada. Molts actors donaven voltes en relació amb el començament de l'obra i es referien al primer moment: «S'obre la casa després del dol per la mort del pare, i el dia de la celebració del sant d'Irina». Vassiliev no quedava content: «Crec que heu de pensar amb detall la definició que us he donat de l'esdeveniment de partida. Si fos aquest que assenyaleu, què s'obriria aquí? Què es tancaria al final?» L'endemà preguntava: «Una celebració pot ser l'esdeveniment de partida? Han passat un any de dol, i l'obra comença amb una celebració on se senten salves. D'acord, però això és molt general» —no parava de dir.

Volia saber, determinar, on, concretament, se situava. Ens instava que li diguéssim en quina rèplica exacta. Anàvem analitzant, ell puntualitzava sobre el que passava en cada moment, segons el seu punt de vista. Com que hi havia molts dubtes, va dir: «Proposo que això sigui una hipòtesi i demà podem desdir-nos de tot el que diem avui, però jo potser indicaria que, si

analitzem amb cura els fets de l'acte primer, l'esdeveniment de partida podria estar entre la rèplica 142 i la 143. Mireu-vos-ho bé i demà en parlem!». Volia dir que no el situava en les paraules sinó entre les paraules. Les accions d'una peça estan en les paraules i també en els silencis si generen canvis en la situació. Així doncs, aquest era el moment: «Nataixa s'aixeca de la taula i abandona el dinar».

De seguida em va semblar una opció molt estimulants. Em vaig adonar de les conseqüències que tenia que Nataixa abandonés aquella taula en plena celebració. Es un fet precís, genera el primer dels complexos nusos que la família haurà de resoldre. És un molt bon punt de partida. Vista des d'aquesta perspectiva, l'obra s'allunya del clixé tan sovintejat de la malenconiosa societat aristòcrata russa on tres noies s'avorreixen. Realment, em vaig adonar que el conflicte de l'obra comença aquí. De Moscou fa molts anys que en parlen, cada dia, però que Nataixa s'aixequi de la taula té a veure amb un moviment que implica Andrei, el germà i, en conseqüència, tota la família i amics. Si és aquest l'esdeveniment de partida, l'obra explica la violenta penetració d'un ésser aliè en una família feble la qual, en lloc de dissimular el seu malestar, s'aixeca d'una revolada del dinar de celebració familiar, tot i provocant la commiseració i la consegüent declaració d'amor de l'Andrei, l'únic noi. S'anuncia, d'aquesta manera, el moviment de dissidència de Nataixa just en entrar a la casa. S'aixeca de la taula perquè se sent violentada per les germanes i ell la segueix. Llavors comença el moviment de protecció cap a Nataixa.

Que ben vist! La proposta de Vassiliev desplaça el protagonisme de les germanes a Nataixa, i això afecta tota l'obra. La gran lliçó del mestre, en aquest punt, consistia a fer-nos observar el text en tots els seus relleus i dimensions. Només, aleshores, podríem apreciar moviments camuflats que passen desapercebuts a la majoria. Ens entrenava a mirar entre rèpliques, entre paraules,

a dins d'una pausa, com si es tractés d'una estructura d'àtoms. «Han de descobrir les relacions de forces, l'origen d'una espurna» —insistia.

Les classes eren, moltes vegades, de deu hores seguides amb una pausa per dinar. Sembla mentida, però ningú no es cansava. Tots seguíem els detalls amb gran atenció. Vaig descobrir que es pot mantenir una bona concentració durant molta més estona de la que em pensava. De vegades menystenim els alumnes quan pensem que les classes han de ser divertides, amenes i curtes.

A partir de les conclusions a què havíem arribat sobre l'esdeveniment de partida, vàrem seguir amb l'anàlisi de l'esdeveniment fonamental. Vàrem tornar a les hipòtesis. Deia: «Tots gireu entorn del fet que les germanes marxen de la casa, i això passa al darrer acte. Però, quin és el fet que precipita aquest moviment?». Tornàvem a discutir. Després d'escoltar molt, va concloure: «La meva opinió és que l'esdeveniment fonamental gairebé mai no passa al quart acte, normalment succeeix a les tres quartes parts del tercer acte».

Molts companys havien assenyalat la sortida de les germanes de la casa familiar a l'últim acte. Vassiliev insistia que observéssim amb atenció el text del tercer acte. Seguien les discussions. Alguns deien que l'esdeveniment fonamental era l'episodi de la clau, d'altres la distanciació d'Andrei i Nataixa, d'altres que marxen els soldats, que hi ha una diàspora de germanes... Després de moltes argumentacions, ell va exposar: «Jo els diria que de vegades no s'ha de ser tan literal, els proposo que situem l'esdeveniment fonamental en el tercer acte, en el moment de l'incendi, a l'escena de l'habitació de les germanes, quan passa Nataixa pel fons». I aquí Vassiliev va exposar un dels punts més reveladors de la seva pràctica. Va continuar: «Aquesta aparició furtiva aporta una metàfora molt suggeridora. La figura de Nataixa alludeix a l'incendi. És com si ella mateixa portés la torxa que crema els cors de les germanes. Ella havia sortit de la taula

al primer acte. Al tercer, ella crema els cors de les noies i la casa cau».

És evident que Nataixa no ha provocat l'incendi però, per a Vassiliev, l'incendi de Txékhov és una gran metàfora. Les flames cremen els somnis de les germanes, les separen per sempre. És com si, realment, l'incendi estigués provocat per ella. Aquí no es tracta d'un fet literal, és com si en sortir de la taula hagués fet sorgir una espurna que, somorta, al tercer acte, acaba creant l'incendi. A partir d'aquest moment ja no es pot creure que la nissaga pot projectar un futur conjuntament.

Vassiliev insistia que no ens tanquéssim en la literalitat sinó que miréssim l'obra des del nostre cor. Si pensàvem que l'esdeveniment fonamental se cenyeix a l'entrega de la clau par part de l'Andrei a Nataixa, parlaríem d'un acte de claudicació. L'obra seria molt diferent perquè no és el mateix la història d'una rendició, que la història d'un incendi, d'un foc. Una rendició no purifica, no és començament, no és epifania. Veure un incendi com una epifania és molt bonic.

Amb aquesta manera d'enfocar la detecció de l'esdeveniment fonamental, ens deia «goseu escoltar les vostres dimensions no literals». Si hem acordat que Nataixa surt de la taula, al primer acte, com a esdeveniment de partida, té sentit prendre com a esdeveniment fonamental l'incendi que esmicola i separa la família; que provoca que tots els personatges s'hagin de re-situar davant la realitat i que, finalment, emprenguin en solitari nous camins. Si diem la casa cau, la casa crema, la família es purifica, obrim la imaginació. No és el mateix dir-nos «incendi» o «foc», o «el foc pren dins de les ànimes».

Les afirmacions que fem, l'enunciació, tindrà conseqüències en el moment en què les germanes estan reunides al quart acte i Irina pren la paraula. Allà s'expressa de nou aquell foc. «Gosin pensar en allò que els inspira, no pensar només en què escriu l'autor». Analitzar vol dir, també, explicar-se a un mateix allò

que es descobreix en un text. «S'ho han d'explicar de la manera que els posi en una dimensió fora de la racionalitat. La raó no porta a llençar-se cap a un lloc íntim. Txékhov dona marge d'interpretació» —repetia.

Estàvem aprenent que analitzar no serveix de res sense entrar en la implicació i la inspiració personal. És clar, sempre amb el text ben present: «És important llegir amb inspiració, amb l'ànima. És fonamental saber concretar les accions que els obrin l'ànima. Sabem que hi ha múltiples visions dels fets, per això cadascú és responsable d'escoltar l'obra des de la seva sensibilitat, no des de la seva racionalitat».

**I aquí cadascú triava el seu camí de foc, d'incendi, d'epifania.** Sí! La feina consistia en aquest procés. Cadascú havia d'apropar el text a la seva imaginació. L'actor, a més de ser precís, ha de permetre que l'obra s'obri a ell. Per establir aquesta relació amb el material s'ha de trobar un accés personal, una manera no racional d'entrar en contacte amb l'acció. I aquest camí té a veure amb una dimensió íntima, amb el desig. És necessari que cadascú es doni un permís per obrir-se. El centre d'aquest treball estimula l'aprendre a generar i a implicar-se amb l'obra des de les imatges personals. Naturalment, cal primer llegir bé els fets i els esdeveniments, però el nucli és la imatge. La imatge et porta a les situacions de l'obra. Si una imatge no et mou, no tens material apropiat per posar-te a improvisar. És un camí molt delicat, i un s'ha d'entrenar per poder dominar l'equilibri entre rigor i imaginació. Sovint, ens deixem endur per la fantasia, i en lloc d'un moviment centrípet cap a l'obra es provoca un moviment centrífug, d'allunyament. Vassiliev ens ofería un sistema per practicar aquesta llibertat en connexió amb el text.

## I com va continuar el procés?

Després d'aquest moment, vàrem entrar en una altra etapa. Una vegada numerades les rèpliques, concretats els esdeveniments fonamentals i de partida de cada acte i de l'obra, vàrem iniciar «l'anàlisi sobre les cames». Una manera nova d'apropriar-se del text.

Es tracta de la tècnica de l'*étude*, una exploració mitjançant la improvisació. *Étude*, pels russos, vol dir esbós. D'aquesta tècnica ja en parla la Maria Knébel, deixeble d'Stanislavski. La improvisació es pot dur a terme sobre una rèplica, un silenci, una pausa, una acció física, una escena, inclús un acte sencer. El procediment consisteix a posar-se d'acord amb el company o companys sobre el moment a investigar i enunciar el tema central, no hi ha límit de temps ni assaig previ. A la pràctica, cada dia els actors entregàvem a Vassiliev un full amb tota la informació: acte, número de rèplica, tema, persones que intervenien en la improvisació i lloc on passava l'acció.

Es tractava d'improvisacions molt lliures que seguien els temes d'una rèplica o diverses. Imaginem, per exemple, la rèplica del segon acte, quan Andrei diu «no he dormit en tota la nit». L'actor vol descobrir què hi ha darrere aquesta afirmació. La improvisació sobre aquesta sola rèplica pot durar tant com es vulgui, perquè els descobriments que cal fer van més enllà de les paraules. La presentació no s'ha d'haver assajat. Però s'han de concretar de manera molt precisa les circumstàncies, situar-se en un espai concret, en un moment de la nit o del dia, portar els objectes necessaris i, com t'he dit, la proposta sobre el tema de la improvisació. Si seguim amb l'exemple, a l'obra, Andrei diu exactament «no he dormit en tota la nit». Però, quin és el tema? Si d'aquest insomni resulta que se'n diu «renúncia», l'escena anirà en una direcció. Si no pot dormir perquè s'està ofegant, perquè ja no és capaç de defensar les seves germanes davant de la seva dona, tenim una altra escena; o si s'ofega perquè

no sap defensar la seva dona davant les germanes. O si aquest insomni és «aïllament» o «incapacitat». Ens deia: «vostès són els que han de decidir i concretar. Vostès han de penetrar el moment i l'han de viure, l'han d'experienciar. Si vostès fan l'obra, entren a escena i diuen "no he dormit en tota la nit" sense haver investigat de què es tracta no entendrem el neguit, ni res del que li passa al personatge. Ara, si vostès han fet una improvisació sobre aquest insomni, quan diguin "no he dormit en tota la nit", jo sentiré i veuré allò que hi ha dins d'aquella experiència, què s'hi tanca, què està enganxat, incorporat en aquell insomni». Podria ser que un actor, en la improvisació, inclús ni parlés d'insomni, potser el que hi ha darrere és un voler fugir. La llibertat que ens donava era molt gran i molt reveladora. En aquestes improvisacions els homes podien agafar les rèpliques de les dones i a l'inrevés, l'important eren els moments i els temes.

Ara, mentre et parlo d'això, em ve al cap un altre dels seus tallers. Jo vaig fer-hi de Dorn, el metge, al segon acte de *La gavi-na*, quan torna d'un poble d'Itàlia. Vaig començar la meva improvisació repartint regals a tothom i els vaig contar la història del meu gos, del gos que m'havia seguit tots els dies, i que vaig haver d'abandonar a la tornada. No me n'havia endut res, d'Itàlia. Aquest era el tema: He viatjat però no he pogut endur-me res del meu viatge.

Quan has fet específica una obra, tot seguint el procediment de l'*étude*, entres emocionalment en una altra dimensió. Ja no has de pensar en res: perquè has agitat les aigües de l'ànima sobre les paraules del text, i les rèpliques esdevenen imatges que tu mateix has construït. Aquí hi ha un punt tècnicament molt important. Fixa't que amb l'Strasberg parlàvem de «substitució», amb en Vassiliev obríem el material per concretar les nostres imatges. Més aviat estariem en el terreny de «l'analogia», fet que mai no t'aparta de l'obra. No et separen mai del material, en cap moment.

Vassiliev va tenir com a mestra Maria Knébel, que va aplicar les ensenyances de Konstantin Stanislavski i les va estendre al teatre de la seva generació. Tenia molta cura de no entrar en parany que et desviessin cap a mecanismes mentals, per això creia fermament que, durant la primera etapa de treball, el director ha de fer de pedagog i destinar un temps a sobrevolar el territori de l'obra amb els actors. És el temps de connectar la inspiració, l'ànima, al material escènic. Quan has fet experiència de les paraules, en primera persona, aquestes han esdevingut les teves imatges, vius en aquell territori.

Per tornar a l'escena de l'Andrei. Si s'ha treballat a fons la seva rèplica, l'actor entén de quin sofriment parla quan diu «no he dormit en tota la nit». Les hores de descans esdevenen un infern. Li sembla que és incapaç de dormir tranquil mai més a la vida; ja no pot descansar. Està enmig de dos mons que no serà capaç d'apropar. No pot ni ajudar les germanes, ni la seva dona, ni tenir iniciatives de futur, ni un horitzó digne per a la seva vida. Aquella nit d'insomni del segon acte expressa l'insomni existencial de tota la vida present i futura de l'Andrei. Estem parlant només d'una rèplica. Si fem el treball correcte en tota la línia d'acció, permetrem que el personatge floreixi a dins.

I ara torno al treball dels *Sis personatges en cerca d'autor*. Amb la mirada que ens havia proporcionat l'Anatoli Vassiliev, vaig entendre el que jo vaig sentir quan vaig veure l'espectacle: els personatges eren propietat d'aquells actors i ningú més podria mai apropiar-se'n. Aquesta tradició coneixia bé que interpretar és connectar el text, la inspiració de cada intèrpret, l'ànima amb el moment escènic. Quan s'improvisa lliurement i amb inspiració, passant per totes les rèpliques, el món de l'escena acaba essent més ric i real que la pròpia vida.

### **Perquè tens la teva pròpia mirada, el teu propi paisatge.**

Sí! Perquè has dedicat temps, abans de començar a memoritzar, a una etapa fonamental que sovint es deixa de banda: la de fer-te el text teu, tot descobrint com absorbir el material, el perfum, la textura. Amb els anys he descobert, per experiència pròpia, que el moment de la memorització és molt delicat. Perquè, quan fas entrar les paraules al teu cap, iniciis un contacte amb el món imaginari des d'una perspectiva massa raccional, de la qual no te'n pots desvincular amb facilitat. En el millor dels casos has començat amb una bona anàlisi, però quedes deslligat de les accions internes, de les accions verbals i de les accions físiques. El cap entén però, on són els misteris que tot text amaga? Cal dedicar un temps a poder jugar abans d'aprendre, que el text passi a oferir-te les paraules escrites per una via que pugui esdevenir un paisatge ple d'olors, de gustos i colors, d'imatges, d'experiències íntimes, que s'apropi a tu i tu al text, amb una relació de respecte i explorant racons amagats que només tu coneixeràs. Aquesta aproximació canvia del tot el procés, i també els resultats i les revelacions possibles.

Tal com Vassiliev planteja el treball, el text entra al terreny del cos per un canal irracional, i parla a cada actor de manera diferent. Mitjançant l'*étude* s'ha anat resseguint la peça moment per moment. L'anàlisi activa ha determinat la situació de partida, l'esdeveniment de partida, i els conflictes transversals que desemboquen en l'esdeveniment fonamental que tanca els temes oberts. El director ha acompanyat els actors en l'exploració del text per, entre tots, poder «animar» l'espectacle. Amb aquest mètode de treball col·lectiu se supera la mirada elitista i solitària del director, que moltes vegades usurpa el món de l'obra perseguint mostrar el seu propi univers a través de la peça. El camí de Vassiliev és l'oposat, perquè s'aspira a un treball comú, compartit, sobre el descobriment de la veritat que rau en les paraules de l'obra.

Encara m'agradaria parlar-te d'un punt destacable en la metodologia de Vassiliev que ajuda també a l'anàlisi de la partitura i a la comprensió del text: la definició de la vida situacional i de la vida monològica.

### **Què és la vida situacional i la vida monològica?**

Vassiliev aporta una visió interessant amb la particularització de dues realitats que distingeix en l'estructura de l'obra de Txékhov: la vida «situacional», en un anar fluïnt quotidià, i la vida «monològica», més enllà de la quotidianitat. Ell argumenta que tots vivim una doble vida. En la vida «situacional» ens debatem sobre els conflictes dins d'una realitat del dia a dia, en contacte amb l'espai-temps. Però, també, estem immersos en una altra realitat més íntima, irracional, inconscient, potser poètica, que té a veure amb les nostres creences i aspiracions, i que es desenvolupa en forma de monòleg interior, la vida «monològica». De vegades, les dues van molt en paral·lel, i de vegades no tant. Per poder-ho entendre a la pràctica, et posaré un exemple molt aclaridor. Quan l'Olga, al final de l'obra de *Les tres germanes*, diu: «Hem de viure, hem de viure», què vol dir exactament?, en quin dels dos mons està vivint? És a punt d'abandonar la casa, tots marxen, Tuzenbach ha mort. Un moment desolador. Amfisa, la minyona vella, és la seva única acompanyant. Una vegada marxin ja no en quedarà res, de la història de la família. Amb «Hem de viure», vol dir que no es rendeix? Vol donar força a Irina i a Maixa? Es tracta d'una oració, una pregària? La casa ha caigut, i ella, dreta, ¿destina als seus les darreres forces que li queden tot pronunciant unes paraules de «fe»? Potser està dient «adéu pare, adéu mare, adéu germanes, gràcies per tot». En aquest moment Olga té una doble existència: la situacional, l'adéu; i la monològica, el significat d'aquest adéu. Gràcies a l'autor Olga pot entrar en la doble via d'existència, el contacte amb els altres i en la profunditat de la seva intimitat, en les seves imatges, en els seus

pensaments. Txékhov li brinda, amb la seva dramaturgia, la possibilitat de viure en escena dues vides al mateix temps.

### **Veig que Vassiliev plantejava un treball molt profund sobre l'escena.**

Anatoli Vassiliev va inspirar la resta de la meua vida d'actriu. Et puc dir que gràcies a la seva manera d'oferir-nos el camí de recerca que ens apropava, jo vaig poder utilitzar i conèixer més a fons la meua imaginació. Amb el seu treball vaig somiar, i vaig aprendre a volar a prop del text, i a crear amb llibertat i sentit de l'humor. Rèiem i ploràvem, amb una fragilitat magnètica. Les improvisacions sorgien orgàniques, sorprenents i lluminoses. L'humor emergia dins la tensió. Txékhov és un autor extraordinari, i el seus textos transitats per un treball d'aquesta naturalesa esdevenen profundament humanistes, inspiradors.

### **Quan treballàveu, ho fèieu sempre conjuntament?**

Sí, perquè es tracta d'un viatge conjunt de recerca. Primer has explorat el territori. Després venen les propostes. És per això que et deia que, quan treballaves amb una metodologia que et dona tantes eines i, a la vegada, t'inspira, vius l'ofici amb una força diferent.

La pregunta sobre «què he d'instalar» ja no me l'he feta més. El treball amb Vassiliev em va descobrir que no havia d'instalar res. Havia de treballar, m'havia d'obrir, havia d'escollir, i jugar, i jugar, amb inspiració i valentia. Havia descobert que tenia unes ales molt grans per poder explorar el món de l'obra. A partir d'aleshores he enfocat les preguntes sobre l'ofici amb una altra mirada.

### **Has pogut utilitzar aquesta recerca, a la pràctica?**

Molt després d'aquells seminaris vaig tenir l'oportunitat de representar *La gavina* amb el director Boris Rotenstein, també



Mercè Managuerra i Albert Triola a *La Gavina*, d'Anton Txékhov, dirigida per Boris Rotenstein. Teatre Akadèmia, 2015. Fotografia de David Ruano.

rus. Em van proposar fer el personatge d'Arkàdina. En un primer moment, quan em va donar el paper, em van assaltar pensaments com: «jo no sóc tan arrogant com ho és Arkàdina, soc massa gran per a aquest personatge, ho posaré molt difícil a l'actor que fa de Trigorin...». Però, quan vaig començar el meu treball personal, tots aquests fantasmes negatius van desaparèixer. Vaig fer-ho a la meua manera, amb cabells blancs —per cert, no he vist mai cap Arkàdina amb cabells blancs—, de la mà d'un jove Trigorin, sense cap mena de complex.

T'explicaré una anècdota perquè vegis com em va ajudar aquell treball previ de recerca en molts sentits, i especialment el treball sobre la vida monològica. En un moment del tercer acte de l'obra, hi una escena on Arkàdina canvia la bena del cap de Trèplev, el seu fill, que s'ha intentat suïcidar. Aquesta escena està situada cap al final del tercer acte, quan ja s'acostumen a portar tres hores de funció. Boris Rotenstein, el director, volia que en aquest moment sorgís un monòleg intern, mentre Arkàdina descargola la bena al voltant de la ferida del cap. En el nostre muntatge Trèplev estava assegut en silenci d'esquena a mi.

Durant els assajos en Boris va decidir que aquest moment fos molt dilatat, volia que jo anés descargolant la bena del cap de manera lentíssima, mentre vivia en les meves imatges internes. Primer em vaig enfadar. Vaig retreure al director la poca visió del ritme en un moment de l'obra on jo creia que el públic estaria ja cansat. Però ell, tossut, no va cedir. Insistia que ho fes molt a poc a poc, només volia que descargolés la bena tan lentament com em fos possible. Ho vaig fer tal com volia en Boris. Si no hagués dut a terme el treball amb Vassiliev sobre la vida monològica, no me n'hauria sortit. Em sorprèn que, encara avui, hi hagi espectadors que recorden aquell moment com un dels que més els va impressionar. A l'escenari, mentre jo feia l'escena, al començament de l'acció sentia comentaris dels espectadors. Primer, es movien a les cadires, després algunes veus deien «i ara li traurà tot aquest gruix de bena tan a poc poc?!», i després tothom anava callant. I al final només se sentia plorar. Va ser un muntatge fantàstic. El treball previ sobre Txékhov em va permetre gaudir i viure sense reserves aquell moment extraordinari.

### **Quin era el teu tema, en aquest cas?**

El tema central del monòleg era: «jo mai no vaig voler tenir aquest fill». I d'aquí, a mesura que li anava desembolicant lentament la bena, apareixien d'altres temes, «no soc una bona mare», «una actriu, per força, ha de deixar la família», «estimo Trigorin més que el meu fill». Vaig anar passant per tots els temes. Jo anava traient la bena amb tots els meus pensaments i contradiccions sobre cada un dels temes. No feia res més, cap expressió facial, cap respiració subratllada, només el meu monòleg intern, treure una bena al més senzillament possible i deixar que les meves imatges convisquessin amb mi dins aquell intens silenci. Sens dubte, l'escena va crear uns moments hipnòtics.

**En Vassiliev va significar per a tu un gran canvi, una epifania de tot el que havies estat recercant. Totes les preguntes que t'havies anat fent i tots els mestres amb qui t'havies anat trobant. Ara, amb perspectiva, què va significar per a tu?**

Una revelació i una inspiració professional i espiritual important. Respecto tots els meus mestres. Des de Gandolfo a Vassiliev. Les relacions amb ells et podria dir que inclús han estat més fàcils que les relacions amb els meus propis pares. M'han donat eines i, sobretot, m'han confrontat amb la veritat. Són persones valentes i generoses. Crec que el paper de mestre no és fàcil. Dir la veritat és un acte arriscat. Per tot el que he rebut d'ells, crec fermament en la pedagogia.

**També mostrar-se davant d'un mestre o davant d'algú que t'observa, vulnerable, exposat a que et diguin la veritat és un acte de valentia.**

També. Per les dues bandes, és un joc d'esgrima constant. Som en una feina terriblement subtil i complicada focalitzada a descobrir i dir-se la veritat. Quan estàs en la dinàmica de laboratori esperes que el mestre es compromet amb tu d'una manera sincera. I agraeixes la seva opinió i la seva experiència.

És una gran fortuna haver trobat persones que m'han entregat la seva confiança, la seva paciència, el seu temps, el seu bagatge, les seves hores, la seva sensibilitat i la seva intel·ligència. He tingut sort. Aquestes persones m'han nodrit, alimentat, ensenyat. He pogut arribar a interpretar Shylock, Arkàdina, Clitemnestra, Ismene, Amanda, Dene, Antígona. Gràcies a que totes aquestes persones que t'estic explicant, han tingut paciència amb mi i m'han ofert el seu saber. Segurament s'han avorrit en alguns moments, però no han marxat, ni m'han jutjat. Potser no els he avorrit tant. No ho puc saber. Ni tampoc importa. Això és irrelevant. El cas és que s'ha desenvolupat una relació en els àmbits existencial i artístic fonamentada en la transferència.

Penso molt en els joves estudiants que, moltes vegades, es veuen obligats a saltar d'una tècnica a una altra amb poc temps. M'agradaria que tots ells poguessin trobar un mestre. Encara que en fos només un. Els actors hem de poder entregar l'ànima al públic. La feina d'actor consisteix a respirar i exhalar sinceritat, tot pronunciant les paraules que hem estudiat. Per poder fer-ho amb excel·lència es necessiten moltes hores de vol. No hi ha cap pilot que piloti el seu avió després de quatre pràctiques. Són les hores de vol el que compta. Finalment, nosaltres som responsables que el teatre perduri. Estimo Txékhov com a un amic. També Bernhard, Shakespeare, Tennessee Williams, Strindberg, O'Neill, Büchner; els conec íntimament, m'han despullat, i els he vist despullats. M'hi he pogut apropar de valent gràcies al saber transmès.

### **I cada un d'aquests mestres, t'han respost les preguntes que et plantejaves als inicis?**

No només han respost preguntes. M'han inspirat. És extraordinari el respecte que té Vassiliev per les paraules del text, pels silencis, per les pauses. La seva precisió i la seva humanitat a interpretar el que està escrit! Quina gran decisió haver tingut la valentia de dir-li: «Vine».

Després del primer seminari, vaig anar-lo a buscar a Montpeller, a Moscou. I va anar venint. Una de les vegades em va convidar a veure la seva obra de celebració dels dinou anys de vida del teatre de Povarskaya. Em va agradar molt un detall: al carrer no hi havia cap rètol. No hi havia ni el nom del teatre, ni cap neó lluminós. Em va encantar. Tampoc el Dau al Sec està anunciat fora, al carrer. Sovint em pregunten «per què no poseu un cartell aquí fora, que assenyali Dau al Sec?». I jo els dic: és que en Vassiliev, en el seu teatre, no hi posa res. Darrere d'aquesta decisió, hi ha una intenció. Una manera de veure el teatre com un espai clandestí, una mica amagat. Per què no? Està bé que les

sales tinguin un aire clandestí. Si les pensem així potser enfocarem la programació d'una altra manera. Calen els neons lluminosos a fora, al carrer? No som botigues. No venem. Ens reunim.

En Vassiliev va venir a fer quatre *workshops* més després de *Les tres germanes*, van seguir *La gavina*, *L'hort dels cirerers* i dos tallers sobre *Ió* de Plató. La darrera vegada que el vaig veure mostrava un cert desànim sobre les actituds dels actors. Pensava, en general, que no treballàvem prou, que érem mantes, que no ens capbussàvem. Però ell seguia buscant de manera incansable i continuava per ser font d'inspiració d'un llegat enorme. A més a més, tant l'Uta com ell, per exemple, són persones que han escrit llibres de tècnica. No s'han limitat a donar classes. Han decidit oferir-nos els seus descobriments per tal de deixar constància de la seva pràctica i de la seva docència. També ho ha fet en Molik, en Lupa, i en John Strasberg. La tradició es construeix gràcies a mestres com ells. I després venen els creadors i després els espectadors.

**Has estat una persona molt inquieta i molt curiosa. Has tingut la necessitat d'aprofundir molt en la professió quan ja tenies moltes taules. Penso que això és una gran qualitat.**

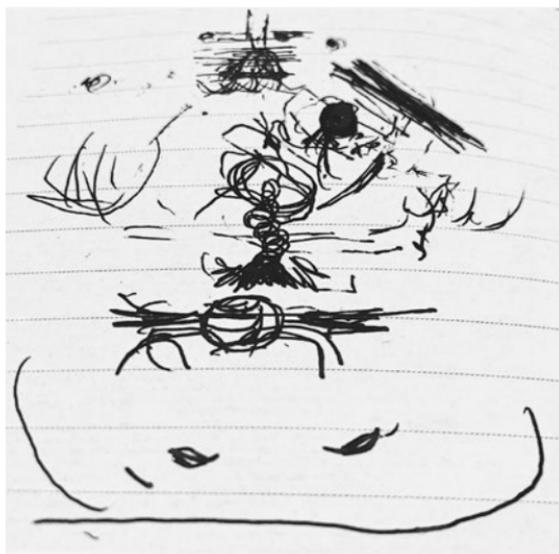
He estat sempre molt insegura. En canvi, hi ha actors que se senten segurs.

**També està bé, perquè a vegades, si ets molt segur, hi poses una mica de cara i sembla que hagas nascut après. De l'altra forma, escoltant, també descobreixes i aprens moltes coses.**

A mi m'ha alimentat molt escoltar. De petita, ja em vaig enamorar del so de les paraules. I quan ja sabia llegir, tot i que podia treure la informació directament del llibre per mi mateixa, em continuava agradant sentir el text en boca del meu pare. M'adonava que no era el mateix llegir o escoltar. L'oralitat és crucial.

Imagino que tots els actors aspirem a ser missatgers. La curiositat i l'escolta són imprescindibles.

**Al principi comentaves que els actors novells entren en la vida emocional massa d'hora, i es deixen portar per una riuada d'emoció i sentiment. Veig que la tendència dels mestres és sempre portar-ho cap a una altra banda: ja sigui cap a la part més física, la respiració, l'anàlisi del text o la creació d'imatges. Sempre hi ha hagut molta confusió sobre aquest punt. En general, es pensa que donar vida a un text és posar-li emoció. El Vasiliiev, per exemple, sempre feia molts dibuixets de les tensions. Mira per exemple:**



Quan treballàvem amb ell era impossible deixar-te emportar per l'emoció. No hi quèiem perquè estàvem massa ocupats a indagar i decidir. El desenvolupament del treball era concret: hipòtesis sobre els temes, les unitats, els esdeveniments. Construïa

un marc precís. Si una escena, per exemple, constava d'exposició, diàlegs, l'esdeveniment fonamental de l'acte i epíleg, quan improvisàvem havíem de passar exactament per tota l'estructura. Si havíem acordat que l'escena tenia quatre unitats, la improvisació havia de mantenir les mateixes quatre unitats amb totes les seves accions.

Potser algun dia transcriuré aquestes llibretes, perquè sempre he pres apunts molt exactes, i crec que això és molt valuós. L'anàlisi que Vassiliev feia de les obres no té preu, les reflexions, els exemples, els comentaris... són formidables. Com els d'un poeta.

### **Vols llegir-ne algun fragment?**

Triem-ne un a l'atzar. Mira, aquest és de *L'hort dels cirerers*. Per exemple, te'n lleigeix algunes notes: «L'obra comença amb la florida dels cirerers i acaba en plena tardor. Ania ja fa uns mesos que va marxar, per Setmana Santa, i ara és maig, el pare va morir alcoholitzat, i al cap d'un mes el germanet de set anys es va ofegar, Liubov va marxar amb el seu amant.» És clar, totes aquestes circumstàncies són a l'obra, però cal desgranar-les i relacionar-les perquè puguin entrar en el camp de l'acció. Si no es lleigeix bé el material pot passar desapercebut.

### **Com una cronologia de personatges.**

Mira, segueix: «Quan Liubov va marxar, ella mateixa es va adonar que seria per sempre». Aquesta és una deducció que fa Vassiliev a partir d'esbrinar amb detall les circumstàncies. Si aquesta hipòtesi, tan central, la tens en compte des del començament de l'obra, pots jugar l'arribada de Liubov com si tornés, només, a fer una visita amb l'ànim de marxar al més aviat possible. Ella torna obligada per la família a resoldre els problemes financers. Li cal fer front a la hipoteca o tots hauran d'abandonar la propietat.

I si segueixes explorant els antecedents t'adones que hi ha alguna cosa que està per resoldre. No sembla que es tracti només de diners, hi ha alguna cosa en relació amb les persones de la família. Tot aquest rerefons és molt important a l'hora de fer els *études*.

**Des de la direcció, el que tu tries com a discurs fort és l'eix de direcció de la teva peça, i això diferencia Peter Brook d'Strehler o Katie Mitchell, en el cas que escenifiquessin una mateixa obra. El discurs fort que tu tries sobre una mateixa peça determina la lectura que tu en fas i tota l'articulació escènica posterior. Després, també com a intèrpret, és molt bo que t'ho planegis des d'una pregunta interna, que no sigui una resposta que et ve donada des de fora.**

Sí, tens raó! Però encara et diria més, crec que cada metodologia t'acosta a descobrir aspectes diferents. Els instruments de recerca et permeten discernir unes textures o unes altres. La tècnica dels *études* et condueix a interpretacions imprevisibles a les quals mai no hauries arribat seguint altres camins. La proposta de Vassiliev assenyala una doble via per construir l'espectacle: la lectura mitjançant l'anàlisi activa de la informació que et dona l'autor sobre les circumstàncies donades, i l'exploració imaginativa de l'obra, mitjançant els *études*. Fixa't que el procediment inclou un espai d'autonomia per als actors i el director. «L'actor executor» esdevé «actor explorador», i la sala d'assaig un gran laboratori d'experimentació per a la preparació psíquica abans que el text entri en la fase de memorització. Ens advertia Vassiliev que relacionar-se directament amb les paraules sense cap treball previ d'improvisació és sotmetre els actors a una violència mecànica que no podran superar.

En el nostre context, el treball dels intèrprets queda indefectiblement supeditat al director, sense espai ni temps per dedicar a una exploració pràctica. Potser per desconeixement, els

directors creuen que guanyen temps si es dediquen des de bon començament al muntatge. I del treball de taula, asseguts, es passa, directament, a posar en peu l'obra. L'actor acaba violentat per un procés ortopèdic que simplifica els personatges. És totalment erroni pensar que si dediques temps a realitzar l'anàlisi activa de l'obra, no aconseguiràs res. Imaginar, connectar amb les paraules, detectar, respirar, jugar, respondre els altres, explorar l'espai, concretar els pensaments, són la bastida de la teva creació posterior. Vaig dirigir una versió molt breu de *L'hort dels cirerers* amb els alumnes de tercer curs de l'Institut del Teatre. En realitat es tractava d'un treball d'escenes. De les sis setmanes que teníem, en vàrem dedicar quatre al treball d'improvisació. Durant aquesta etapa, no els vaig deixar aprendre el text de memòria. Quan van començar a utilitzar-lo semblava que les paraules fossin seves perquè tots ells ja vivien en aquell món.

**Una mica d'arqueologia, tenir l'espai de fer un treball de camp, d'excavar, de trobar les petites peces amagades sota la terra.**

Sembla mentida que si tu tens sis setmanes per muntar un petit espectacle, i en dediques quatre al treball dels *études*, ho puguis dur a terme, inclús si els actors encara són estudiants.

**Però al final hi ha unes pautes marcades, uns «acords» com en el jazz?**

Sí, i tant! Com al jazz, tens moments de llibertat. Cada dia és nou si has treballat de manera viva.

**Allò bo del jazz és que té uns moments d'improvisació real que de vegades sembla que en el teatre no hi siguin, però si hi han sigut hi segueixen sent.**

És clar! Sí! Un artista ha de volar, i ho pot aconseguir segons com enfoca la feina.

## **I veus que és possible amb els temps de producció actuals aquesta forma de treballar?**

Jo penso que sí. Encara que dos mesos d'assaig poden ser insuficients si es tracta d'un text complex, queda clar que, com més temps dediques a l'etapa de l'exploració, més ric serà l'espectacle. Excepcionalment, algunes companyies petites que enfoquen el treball com una artesanía fora de la roda industrial, treballen en aquesta dinàmica. La recerca, en qualsevol camp, és una destil·lació lenta. El nostre teatre no té tradició en aquest sentit. Cal construir-la. Vassiliev ens deia que ell partia d'un material contrastat, gairebé com un científic. Tenia darrere una tradició que l'emparava. Maria Knébel, havia deixat material escrit en dos llibres: *L'analyse-action* i *La paraula en la creació actoral*, aquest darrer el tenim traduït al català. I, a la vegada, la metodologia d'Knébel es basava en el treball d'Stanislavski. Si algú vol conèixer el treball d'Stanislavski directament, no pels textos americans, sinó per una traducció directa del rus, la traducció francesa de l'obra de Maria Knébel és acuradíssima. Als Estats Units van publicar els primers dos volums de nou-cents pàgines d'Stanislavski, però el van entendre dins el context americà, vull dir que la traducció anglesa està construïda a partir de la idiosincràsia americana. Per això, si volem aprofundir en les paraules del mateix Stanislavski, és millor anar al text de l'edició francesa, traducció directa del rus, supervisada pel mateix Anatoli Vassiliev, *L'analyse-action*, de l'editorial Actes Sud.

## **I ell comentava que aquest era el millor llibre per comprendre Stanislavski?**

Sí, perquè la traducció està supervisada i consensuada per tres traductors. Tothom que pugui llegir en francès el millor que pot fer és acudir a aquesta edició. Així podrà entrar al teatre rus des de les veritables fonts i podrà comprendre millor: Vakhtàngov,

Txékhov, Mikhaïl Txékhov, Meyerhold i Grotowski, que tanca el cicle.

Ens deia Vassiliev que aquests autors han definit el teatre d'una manera seriosa, i que és clar que, si algú entra en els seus coneixements, després li serà molt difícil de tornar al teatre banal. És una gran temptació conèixer el teatre de veritat, però cal adonar-se que et canvia la mentalitat. Hi ha directors que es volen cenyir només a explicar històries i n'hi ha d'altres que no s'hi volen conformar. Quantes històries pot contenir un text dramàtic? Quantes paraules hi ha en un edifici dramàtic? Cada paraula està intercomunicada però té la seva pròpia vida. El text dramàtic té una arquitectura complexa i moltes vegades ens posem en un dels nivells i ens hi quedem. Si volem posar en peu una peça dramàtica, creada amb art, com passa en el cas de Txékhov, hem de tenir art per fer-ho.

### **Segur que va ser molt inspirador ser allà.**

Podria parlar tant i tant de cada aspecte rellevant que tocàvem... Els seminaris eren inspiradors i molt apassionants. El treball de Vassiliev sempre ha anat evolucionant amb cada recerca i cada nou espectacle. És mestre, creador i intel·lectual alhora. Ens deia que la feina de director és delicada perquè requereix ser capaç d'unir dos mons: el món literari i el món escènic. Evidentment, s'ha d'arribar a l'alçada de l'obra escrita amb l'art del teatre, sense trair-la. I és difícil perquè el text teatral és un text literari, però va més enllà. Aquest és el problema. Només es podrà resoldre amb la col·laboració de l'actor. I l'actor, sens dubte, ha de tenir formació per seguir un camí tan complicat.

Vassiliev s'ha inspirat reiteradament en Plató per reflexionar sobre la matèria teatral. L'ha posat en escena i l'ha estudiat. Els dos darrers seminaris que va impartir a Barcelona varen ser precisament sobre *Ió*. Aquest estudi ens va portar a tractar temes interessants que no havíem tractat amb Txékhov. A l'obra,

Sòcrates es troba un rapsode que ha guanyat un gran premi, i li demostra que el seu art no és pas un art. Li pregunta: «Vols ser diví? Vols crear per intuïció, inspiració divina, o vols crear a partir dels coneixements tècnics?» El rapsoda contesta que vol ser diví, i Sòcrates li respon: «doncs molt bé, però, què passa quan no tens inspiració?». Aquesta és la qüestió que cada creador teatral ha de respondre.

Mikhaïl Txékhov, un dels seguidors més científics d'Stanislavski, es va esforçar per crear una sistemàtica de coneixements. Va marxar de Rússia el 1928 i va acabar als Estats Units. Amb el seu gran llibre *La tècnica de l'actor*, responia sense saber-ho a la pregunta de Sòcrates. Volia arribar a una metodologia útil i poder marcar les pistes per arribar a ser diví. Partia de la construcció d'un corpus on s'estableix què passa amb els coneixements de l'actor. El problema que Sòcrates planteja al rapsode de l'obra *Ió* és un problema seriós, perquè gira sobre l'objecte de l'art de l'actor i de l'art del director. Director i actor han de saber com transformar el material dramàtic. Vassiliev ens deia que aquest era un dels principals problemes amb què es trobava, tot i que, en cert sentit, el públic encara anava al teatre per a veure la narrativa, o sia com comença i com acaba una història. Però fins i tot explicar-ho amb detall es fa difícil d'aconseguir sense una tècnica. Només el fet d'acotar les escenes i els temes d'un acte moltes vegades resulta complicadíssim.

Vassiliev ens feia adonar que hi ha d'haver un gran entrenament perquè actor, director, text literari i text escènic flueixin a la una. La dinàmica teatral —ens deia— demana una precisió quasi científica de tots aquests elements integrants de l'escenificació, sobretot per incorporar les descobertes. I ens va explicar que, quan estava treballant els *Sis personatges en cerca d'actor*, no hi havia manera de resoldre una escena. Sempre havia de tornar-la a assajar, una vegada i una altra. No li sortia. Va lluitar durant molt de temps i, tot i que tenia molta pràctica en l'anàlisi

per l'acció, no arribava a resoldre el problema. Finalment, va anar descobrint que no tots els textos es podien abordar amb les mateixes bases d'anàlisi perquè les estructures eren molt diferents. Va descobrir que les estructures psicològiques responien sempre a un mateix esquema: arrancaven amb l'esdeveniment de partida i es tancaven amb l'esdeveniment fonamental. Però no es donaven les mateixes característiques en tots els textos.

Va estudiar la qüestió fins que va descobrir que hi havia textos d'estructures no psicològiques que, en conseqüència, no es podien analitzar de la mateixa manera. Els va anomenar: textos d'estructures lúdiques. Aquest va ser per ell un descobriment fonamental que li va permetre enfocar les improvisacions des d'una perspectiva diferent. En els textos d'estructures lúdiques l'esdeveniment fonamental funciona d'una manera diferent. No es pot dir que aquest esdeveniment tanca els conflictes, ni resol les línies d'acció dels personatges perquè l'estructura interna és diferent. Aleshores el plantejament dels *études* s'ha d'adaptar. L'estructura de recolzament no descansa sobre les circumstàncies donades, sinó sobre una pregunta primera i una resposta final.

Per fer-nos entendre aquest punt ell es referia a l'*Ió* de Plató. Ens assenyalava que a l'obra hi trobem un esdeveniment de partida: Sòcrates es troba amb Ió que torna dels jocs olímpics, on ha guanyat una medalla de reconeixement al seu art. Però això no importa, és un detall. El que de veritat és bàsic en aquesta obra és la pregunta, conceptual, que fa Sòcrates a Ió: L'art de la rap-sòdia et ve per inspiració divina o per l'aprenentatge de la tècnica? El camí que es desenvolupa fins a arribar a la resposta és el veritable moviment del text. Per tant, l'esdeveniment de partida genera una perspectiva d'argumentacions, i les accions del text esdevenen més accions verbals que no accions psicològiques.

Quan parles d'estructures lúdiques em ressona, amb totes les formes del teatre postdramàtic: l'esdeveniment fonamental ja no és condicionant del desenvolupament de l'acció. Pot ser un tema, o una pregunta de caire filosòfic. No dic que les peces de Txékhov o d'Ibsen no tinguin aquest component filosòfic, simplement que, per exemple, a l'*Ió* de Plató no es basa tant en la concatenació d'accions causa- conseqüència, i que per tant s'ha d'aglutinar d'alguna forma molt més conceptual, com ho acostuma a fer el teatre postdramàtic.

En certa manera sí. Vassiliev aclareix que en les obres d'estructura lúdica no és tan important la vida de les persones o els conflictes derivats de la situació —el que ell anomena vida situacional—, sinó allò que prové de la vida monològica. En el sentit que el moviment de l'acció té a veure amb la idiosincràsia, la filosofia, i amb l'argumentació expressada per imatges successives, no pas pel desenvolupament de l'acció psicològica. A l'*Ió* de Plató el desplegament d'imatges respon a la confrontació de posicions. Es tracta més de contraposicions que no de la narració d'una història. Per tant, podem concloure que l'estructura lúdica s'expressa en un teatre eminentment verbal i no psicològic. I que per investigar-lo calen altres eines.

### **Altres eines per analitzar altres textualitats.**

Una vegada, al seu teatre de Povarskaia, a Moscou, vaig assistir a una presentació de treballs d'un grup d'actors que havien estat investigant sobre diverses escenes de Shakespeare. No tenia la més mínima idea de com enfocaria l'apropament a aquest tipus de text. La presentació es va desenvolupar de la següent manera. Els actors estaven asseguts en unes banquetes rodones altes, els peus no tocaven a terra. La consigna era no jugar en absolut amb les accions físiques, sinó amb les accions verbals, per poder treballar a fons el sistema d'oposicions. Es tractava d'un seminari on es conduïen els primers passos per entrar en Shakespeare,

però em va cridar molt l'atenció aquella exagerada estaticitat. No hi havia moviment de cap mena. Eren a la primera etapa. Vassiliev volia evitar que els actors desplaçessin l'energia de la intenció verbal. El propòsit era concentrar-se en la direcció, i el significat de cada paraula i el sentit de la frase. El que es treballava era el sistema d'oposicions i la perspectiva des del punt de partida a l'esdeveniment final. Així, quan s'arribava a l'esdeveniment fonamental, s'aconseguia una síntesi que illuminava tot el que s'havia argumentat. O sigui, que els sistemes d'oposicions i els punts de vista contraris havien anat preparant el camí per arribar a una resolució del conflicte.

Aquest sistema hauria horroritzat Kristin Linklater, perquè ella intentava fer viure tots i cadascun dels fonemes, buscava l'ànima de les paraules. De fet ella, el que intentava, era agitar els racons més soterrats de la veu humana. I mai no començava a entrar en el text si no estava segura que la veu estava arrelada al cos. Però Vassiliev volia, sobretot, incidir en què els actors entenguessin que cadascú estava en oposició a l'altre. Un camí més conceptual. L'obra *Romeu i Julieta* comença dient: «Two households, both alike in dignity». En aquesta frase s'enuncia tota l'obra. Un enfrontament límit de dues famílies, que viuen dins d'un sistema d'oposicions que els arrossega a la mort. Els dos joves confronten l'hostilitat d'aquestes dues «households» sense èxit, de començament a final de l'obra. No aconseguiran mai establir una nova dignitat.

### **I en quines altres peces vau estudiar les estructures psicològiques, amb en Vassiliev?**

A *La gavina*, *L'hort dels cirerers* i *Les tres germanes*, al llarg de tres seminaris en anys successius, fins a tenir una perspectiva bastant completa del treball dels *études*. Després, vàrem passar a examinar les estructures lúdiques, on la sistemàtica d'improvissació consistia, com en les estructures psicològiques, a localitzar

l'esdeveniment de partida, l'esdeveniment fonamental i els temes de l'escena. Ara bé, com dèiem, els textos eren molt diferents en la seva mateixa gènesi. Vàrem analitzar i desenvolupar dos seminaris a partir de l'*Ió* de Plató, com un bon exemple per entrar en la comprensió d'aquestes estructures.

Vassiliev ja havia dut a terme un espectacle sobre la *República*, de Plató, de manera que coneixia bé els mecanismes que es despleguen en aquests tipus de textos. El treball entrava en uns dispositius més conceptuals, perquè s'havia de determinar exactament com expressar l'esdeveniment fonamental, i preparar les imatges i les trampes que s'utilitzarien per guanyar en la confrontació amb l'altre. En els *études* les argumentacions entraven en un joc grotesc, allunyat de qualsevol tipus de realisme. Tot valia per fer-se amb la victòria. Apareixia l'enginy i la ironia. Els actors es veien obligats a ser molt llestos i ràpids a respondre. Si no ho eren, queien en el parany i no arribaven a la demostració que proposava l'esdeveniment fonamental. Aquest entrenament era magnífic per estimular l'agilitat de la ment, i per mostrar com s'identifiquen els mecanismes interns d'aquest tipus d'obres. Sovint ens confonem i apliquem solucions psicològiques a textos que no ho són. L'error comporta la desviació d'aspectes crucials del sentit —ens avisava Vassiliev.

Un dels autors més representat de tots els temps i més mal llegit és Shakespeare, segons el director. Els seus muntatges de vegades queden dins d'una adscripció naturalista i no mostren el potencial d'oposicions que està inscrit en el seu interior. D'acord que sempre hi ha una trama principal plena de trames, i que els personatges apareixen en les seves circumstàncies donades, però el veritable sentit profund de les obres està en l'oposició contínua, en una lluita a mort de posicions contraposades.

Podem agafar l'exemple d'*El mercader de Venècia*. Si pensem en Shylock sabem que aquest personatge és viudo, que estimava la seva dona, que té una filla que l'abandona, i que està molt sol.

Però el desencadenant del conflicte de l'obra no té a veure amb aquestes circumstàncies donades, sinó amb les oposicions que sorgeixen entre un jueu i un cristià i les trampes que es paren els protagonistes per guanyar a l'altre.

És un conflicte més gran, que transcendeix el conflicte interpersonal i se situa pràcticament en un conflicte polític, social.

Sí! Per exemple, l'estructura d'*El mercader de Venècia* se centra en l'oposició de creences dins de la mateixa ciutat de dos sistemes econòmics i de convivència que separa els jueus i els cristians. Podem equivocar-nos molt si llegim l'obra des d'un punt de vista psicològic. És molt més interessant tractar-la com un dispositiu que busca una perspectiva dins d'un sistema d'oposicions. No sé com l'analitzaria Vassiliev. Però sé segur que mai no la catalogaria com una obra d'estructura psicològica. Per Vassiliev, saber distingir els dos tipus d'estructures permet llegir cada obra correctament, ser fidel al text, i poder fer confluïr el text literari i el text escènic. La confusió devalua la línia d'acció, i fins i tot esborra moltes de les decisions que l'autor ha pres respecte als punts filosòfics que planteja.

No he tornat a treballar amb Anatoli Vassiliev des de fa deu anys, ni he aconseguit veure els seus darrers espectacles. M'hauria agradat aprofundir en les estructures lúdiques, en la mesura que m'interessa enormement la direcció d'escena, però el treball que vàrem fer em va introduir en aquesta distinció, que em sembla una aportació summament pertinent i fonamental, que no he vist apuntada ni dins el món de la pedagogia ni en el de la direcció. Els dos seminaris sobre *Ió*, i la *Medea Material* de Heiner Müller que es va poder veure al Lliure, m'han apropat a la concepció sobre la gènesi de les estructures textuais. Podria definir aquestes experiències com gairebé canòniques.

### **I tot això ho fèieu en rus i teníeu traducció al català?**

La Nina Abrova, russa d'origen i establerta a Barcelona, que ha traduït amb en Joan Casas els textos de Txékhov, va ser la persona encarregada de la feina. Per tant, es tractava d'una especialista. Tot i així, la traducció simultània sempre resulta estressant, i més en el context d'un seminari teatral on hi ha tantes veus alhora. El traductor crea una dinàmica àgil o obstructiva. Ha de ser una persona molt sensible, conèixer molt bé les dues llengües, tenir nocions de teatre, i establir una relació fluïda amb el professor i els participants.

Vassiliev és un científic que parla d'una manera elevada, també és summament específic i no pot suportar desviacions del que diu. De vegades s'exaltava quan sospitava que la traducció no era exacta. També travessàvem moments d'irritació si no entenia exactament les improvisacions. Tensió que la traductora havia de saber sostenir. Però la Nina se'n sortia molt bé.

### **Quin any vas anar a Moscou a veure en Vassiliev? I quan vas treballar-hi per darrera vegada?**

Em sembla que era el 2006. I el darrer seminari crec que el vàrem fer l'any 2007.

### **Krystian Lupa, els territoris invisibles**

#### **Crec que fora interessant preguntar-te per la teva experiència amb Lupa i com això obre noves perspectives en el teu treball i la teva investigació.**

Deixa'm dir-te, abans d'entrar en detalls, que Lupa està considerat com un successor de Grotowski i Kantor, encara que evidentment ha viscut també l'herència stanislavskiana.

L'apropament a Lupa es va donar d'una manera semblant a la trobada amb Vassiliev. Després de veure *Ritter, Dene, Vos*, de Bernhard, a Temporada Alta, vaig quedar amb el seu ajudant per

demanar-li si Lupa podria venir a treballar amb els actors catalans. I va venir a Barcelona poc temps després. Ell estava familiaritzat amb Catalunya perquè acostumava a portar els seus espectacles de gira a Barcelona i Girona.

Vassiliev i Lupa, en certa manera, són cosins germans. Un va estudiar química i l'altre física. Segurament això els confereix una similitud a l'hora d'estudiar les estructures profundes de les obres. La tradició stanislavskiana els dona suport, però han fixat els seus propis objectius metodològics d'acord amb el context actual i la seva pròpia visió de la cultura teatral. Per Krystian Lupa, polonès, el «Mètode» d'Stanislavski és un abecedari que permet apropar-se a les capes interiors de la geologia de l'actor, un bon punt de partida per anar desbrossant la por que tot artista jove ha de confrontar. A la vegada, és crític amb els exercicis stanislavskians perquè creu que poden quedar-se en capes molt racionals. Sempre ha estat molt preocupat per la confusió que creen algunes metodologies. Mira, per exemple, en aquest quadern hi tinc aquesta nota: «Hem d'evitar la lectura emocional perquè aquesta lectura és tòpica. Per això és molt important treballar amb les circumstàncies, després els sentiments ja començaran a emergir. Una lectura mal feta pot bloquejar el treball de l'actor. Si volem encarar primer la vida emocional ens trobarem que volem resoldre els conflictes amb l'emoció abans d'entendre les accions concretes que venen de les circumstàncies donades». Ja veus que parla dels mateixos perills que John Strasberg, Hagen, Vassiliev..., tots els mestres que he anat citant al llarg de la conversa. Com ells, assumeix el llegat d'Stanislavski, i alhora busca la manera d'aportar nous instruments per evitar caure en els esculls que detecta.

Lupa és intens, salvatge i misteriós. Té sentit de l'humor i riu sovint amb sonores riallades. S'apropa fàcilment a les persones. Té el do d'endevinar els pensaments de la gent que l'escolta, sempre connectat amb les seves respiracions. S'expressa amb

grans dissertacions. Pot parlar hores seguides, sobretot els primers dies dels seminaris. Quan enraona crea una forta atenció i, a la vegada, tensió, ja que parla des de molt endins, des del cor mateix, des del desig. El seu llenguatge és incisiu i hipnotitzador. Vull dir que crea aquella expectació que fa que els oients s'entreguin amb cos i ànima. L'audiència no es mou, no se sent volar una mosca, desferma una atmosfera densa i apassionant. Indueix els actors a prendre un compromís extrem amb la recerca. Ell mateix s'arrisca. Posa la seva subjectivitat en joc i aboca idees i visions per a inspirar-te, conduir-te i arrossegar-te. Té una energia immensa. Sap on vol anar però deixa espai, obre perspectives. La seva tècnica demana una gran implicació. Confia en els actors de manera plena, per això s'enrabia tant quan el treball no arriba allà on ell es proposa. Propicia la creació teatral com un territori compartit amb els actors. Per això considera un egoista monstruós l'actor que no comprèn el director. Així com també creu que és egoista el director que, sentint-se amenaçat, no permet que els actors participin creativament del procés de construcció de l'escenificació. Organitza una mirada orgànica subjectiva, sense fórmules, on el teatre que busca és enterament artesanal. I, molt conscientment, s'allunya de la visió d'una formació tancada en les fórmules competencials dels plans d'estudi de tantes universitats actuals, que pretenen eliminar els impulsos subjectius compartits entre mestre i alumne. Com a director i pedagog assumeix la tasca d'activador i inspirador, conscient del gran ofec que l'actor ha de travessar en diferents moments del procés creatiu.

### **I com vas rebre aquesta nova mirada?**

Els seus seminaris varen representar per a mi una nova manera d'entrar en el material escènic, lluny de les experiències viscudes, però amb nous descobriments i nous estímuls que em van remoure, una vegada més, profundament. Els seus procediments

em van semblar provocadors. El seu interès essencial apella a les zones obscures del propi paisatge interior, que per ell dorm al fons de les aigües del jo desconegut. Proposa l'apropament al nen oblidat, a la bogeria que no sap expressar-se i a l'inconscient atrapat en un magma que bull d'impulsos censurats.

Jo vaig conèixer abans els seus espectacles que la seva metodologia. I he de dir que, si en els *Sis personatges* de Vassiliev jo veia a l'escenari persones que eren com pedres precioses, brillants, a les representacions de Lupa, en canvi, hi veia la foscor d'una pedra preciosa contundent, però molt fosca. Vassiliev deia que no es podien fer les obres sense els actors —es referia sense les ànimes dels actors. I jo crec que Lupa també ho pensa, això, i treballa durament per fer-les emergir. Dels seus muntatges, he vist *Els germans Karamàzov*; *Ritter*, *Dene*, *Voss*, la mateixa obra que jo vaig interpretar amb Konrad Zschiedrich; *Waiting Room 0*; *Persona Marilyn*; *Abans de la jubilació*; *Plaça dels herois* i *Extinció*. M'he endut moments molt pertorbadors i poderosos. Podria aventurar-me a dir que els espectacles més reeixits d'ell són aquells que compten amb els actors que des de sempre han col·laborat en la seves creacions. A Lituània, per exemple, vaig veure una *Plaça dels herois* on es podia distingir clarament els qui l'havien entès i els qui no; els qui havien treballat de la manera que ell volia i els qui no. Hi ha actors molt professionals que mai no els han demanat el que Lupa exigeix i queden atrapats.

### **I quines eines utilitza Lupa en els seus seminaris?**

Les eines essencials que vàrem practicar als dos seminaris que va impartir són, bàsicament, el treball sobre el monòleg interior i les improvisacions de parelles de dos actors. La pràctica sobre el monòleg interior ha estat fonamental en la construcció del personatge dins tota la tradició stanislavskiana. Ara bé, cada mestre n'ha elaborat la seva versió a partir de la visió, la sensibilitat i els objectius concrets que vol assolir.

## **Parla'm de la seva concepció del monòleg interior**

Per Krystian Lupa el monòleg interior és una qüestió preeminent que representa un punt de partida, tant en la seva pedagogia com en els seus muntatges. Planteja aquesta pràctica com un treball individual que els actors han d'elaborar, com a entrenament i gramàtica personals. Per construir un monòleg interior, segons les seves aportacions cal partir, en primer lloc, de l'observació acurada de l'estat interior respecte a un tema essencial que tria l'actor. Es comença amb un escrit d'uns dos minuts de durada que brolla a partir de la selecció del tema i l'observació dels pensaments detallats que emergeixen, més o menys confusos, d'un magma psíquic localitzat. Dos minuts no contaminats per la raó. El cos ha de participar de l'energia que empeny tots aquests impulsos expressats en forma de frases, o balbuceigs, o tensions. A poc a poc, l'actor es va obrint pas entre la matèria dels seus sediments, localitzant clarament l'energia que vol transmetre i anotant tot allò que va apareixent. S'ha d'assolir una manifestació lliure, perquè el magma on viuen les passions no acostuma a aparèixer com un substrat ordenat. Hauríem de ser capaços de deixar-lo fluir sense prejudicis tenint en compte que la persona, quan accedeix a la seva intimitat, és menys lògica i més irracional que quan es manifesta com a ésser social. La dinàmica s'ha d'anar desenvolupant com si s'arribés cada vegada més al fons, i finalment la sensació hauria de ser com la d'agafar una bomba i fer-la explotar. S'ha d'evitar fer literatura. Les paraules han d'irrompre del cos. S'ha de ser molt curós per evitar que les pròpies consignes racionals matin el material cru, perquè no es pot arribar a res viu si es fa servir una disciplina militar.

Una vegada escrit el monòleg, es presenta i es discuteix amb el mestre. Després es reescriu tenint en compte els comentaris, reflexionant si s'ha estat prou fidel al tema escollit, què s'ha intentat expressar, què s'ha passat per alt, què ha quedat sepultat o censurat. Una vegada analitzat el contingut de l'escrit, es torna

a executar una segona temptativa. Cal tornar a provocar-se a si mateix i anar més lluny. Al començament, el monòleg es construeix a partir de circumstàncies properes. De mica en mica el domini d'aquesta pràctica permetrà utilitzar-lo com a eina activadora de la vida interior dels personatges per crear el nucli invisible que els autors generen. D'aquesta manera apareixeran els relleus a partir de tot allò que no és explícit ni evident.

**El «monòleg interior», segons la concepció de Lupa, ¿té les mateixes característiques que el monòleg creat a partir de la vida monològica de la qual Vassiliev parla?**

Jo crec que tenen molts punts de contacte, però és diferent. Vassiliev deia una cosa interessant sobre la vida monològica: «per distingir el que realment és vida monològica del que no ho és, cal veure si prové del que passa en el moment o d'alguna cosa que ve de més enllà».

**I relacionava monòleg interior amb subtext?**

A Lupa no l'he sentit mai parlar de subtext. En el seu vocabulari tècnic, o sia, al centre de la seva gramàtica, hi trobem la noció de monòleg interior, també parla del magma, de l'acció interna, de la irracionalitat, del cos, del flux, del desconegut, de la pregunta, dels detalls, de l'estat, de la foscor... En la seva pràctica proposa a l'actor una experiència genuïna, com d'una riuada que impulsa el treball cap a un confí, en part, desconegut. Lluny de les perspectives quotidianes i de les eines mecàniques. Es tracta d'apropar-se a l'invisible. El subtext es refereix a la intenció que descobrim sota el text. El monòleg interior és clar que conté intencions, però podríem dir que és una eina creativa de desenvolupament personal de l'actor i del personatge.

### Lluny d'un manual d'instruccions.

Exacte, tant Vassiliev com Lupa es neguen a proporcionar-lo. Es concentren a proposar eines útils que l'actor pot desenvolupar per ell mateix amb el seu treball. O sigui, que proporcionen mitjans, però queda en mans de cada actor la responsabilitat de fer-los seus. Vull dir que el treball de laboratori en si no aspira a aconseguir cap mena de virtuosisme ni unes execucions perfectes orquestrades pel mestre. No és aquest el seu objectiu, en absolut. Més aviat penso que, davant de la frivolitat creixent del món del teatre, els dos mestres reaccionen amb contundència des de la seva consciència i decideixen llençar una ona expansiva que pugui lluitar contra la superficialitat, contra les instruccions fàcils, contra l'excessiva simplificació. Un full de ruta amb unes hipòtesis sòlides que permeten enfortir la columna vertebral de la interpretació.

Del treball de Lupa, no en pots extreure consignes ni fórmules, en absolut. El seu treball explica, mitjançant la pràctica, com aprendre a explorar els territoris invisibles dels textos literaris teatrals. També suggereix, als actors que hi confiïn, un itinerari consistent per utilitzar la pròpia inspiració i la pròpia sensibilitat. El caos, la bogeria, el mal, l'estar perdut, tots aquests aspectes formen una part substancial de la seva investigació i del seu compromís ètic.

He vist gairebé totes les produccions de la companyia que s'han presentat a Catalunya, i m'he quedat fascitada, hipnotitzada per les interpretacions i per la manera com penetren en els detalls més ínfims, per fer rellevants les coses, en principi irrellevants, amb la intenció de revelar l'invisible. Recordo el principi de l'espectacle *Extinció* al Teatre Lliure. L'obra comença a Itàlia, on el filòsof Murau s'autoexilia. Hi ha imatges d'aquest espectacle que romanen en mi per més que passi el temps. La representació comença amb l'actor Piotr Skiba (actor fetitxe de Lupa), que interpreta el filòsof. És a la seva habitació d'Itàlia, perdut,

desorientat, recolzat a la paret, d'esquena al públic. A Lupa el fascinen les parets, les escenografies dels seus espectacles acostumen a incorporar parets corpòries de dimensions considerables. No sé si és per donar sensació de tancament. El personatge, d'esquena al públic, està una mica recolzat, i camina recolzat a la paret diagonal, molt llarga i alta, amb un jersei donat, esfi-lagarsat que li arriba gairebé als genolls, d'aquests que s'han fet llargs de tant posar les mans a les butxaques. Recordo, a més del jersei llarg, aquella posició de l'actor d'esquena, caminant a prop de la paret, molt, molt, molt a poc a poc, com entre buscant refugi i pres d'una soledat immensa.

Quan vaig veure aquesta imatge, em vaig preguntar com un actor, caminant d'esquena i vestit amb pantalons anodins i un jersei normal i corrent, et pot transmetre tantes pistes sobre la seva situació emocional. I de seguida vaig pensar que no havia sortit d'allà dins en molts segles. Si un altre actor l'imités i fes el mateix, no sortiria igual, perquè dins d'aquella primera imatge impactant s'amagava el secret del treball de l'actor.

També recordo els peus sota la taula del personatge protagonista de l'obra *Ritter, Dene, Vos*, de Bernhard. L'interpretava el mateix actor, Piotr Skiba. Els moviments dels peus et feien pensar, des del primer moment, amb una persona desequilibrada. Les sabates brillants, sotmeses a una neteja compulsiva, i els petits moviments descontrolats dels peus sota la taula descobrien aquell personatge obsessiu. Em vaig sorprendre molt; no podia parar de mirar aquelles sabates, eren un pol d'atracció, aquells peus agafaven una dimensió colpidora, un distanciament pertorbador que funcionava a un nivell semàntic i emocional.

Aquests són, només, dos exemples de petits detalls, però em serveixen per expressar fins on arriba la riquesa de la minuciosa inspecció del món de Lupa i la seva companyia.

### **Interpretacions com la dels *Sis personatges*.**

Sí! Molt excepcionals. Quan jo vaig conèixer en Lupa vaig entendre que el seu treball amb el monòleg intern genera aquesta condensació d'elements que traspuen l'essència dels nusos més recòndits dels personatges.

En els espectacles que ell ha dirigit hi veus vides entortolligades, persones perdudes, realitats tan fosques com les pintures de Goya, amb personatges que espanten, enterrats en una dimensió tràgica de la vida. I no és que ell no tingui sentit de l'humor o que sigui una persona fosca. Té molt sentit de l'humor i una ironia impressionant, però crec que es proposa desmantellar la idealització del món que hem creat. Com a bon polonès, en la seva mirada pots percebre l'herència d'una antiga petjada comunista, i també molt de Kantor. En els seus muntatges ens presenta l'home contemporani d'una manera molt freda i colpidora. En certa manera, premonitòria d'un desastre que veu a venir. Els seus éssers, estiguin dins *Els germans Karamàzov* o Bernhard, formen part d'un mosaic de persones que estan a punt de caure en un precipici. I això no vol dir que els espectacles s'assemblin. Són ben diferents. Inclús estèticament, però la meva percepció és que aquesta és la perspectiva que ens vol transmetre.

### **Aquesta recerca té a veure amb el monòleg interior que bull a dins, que encara no ha explotat.**

Exacte. Per descriure el monòleg interior et diu que has de fer una improvisació submergint-te en el «magma». I el «magma» és una fusió encara caòtica, amb una temperatura brutal. Tal com et deia, fa escriure aquest monòleg interior, i quan l'abordes, t'has de situar en un moment privat que tu decideixes: una nit d'insomni, la pèrdua d'alguna cosa important, un moment de crisi... A partir d'aquí, transites pels moviments erràtics d'aquest «magma», quan estàs en la intimitat més absoluta amb tu mateix, i et deixes anar. Per començar, observes quins

moviments apareixen. Has de permetre que sorgeixin imatges, sons, moviments, paraules... A poc a poc, vas establint contacte amb el teu «magma», des de qualsevol estímulo que puguis detectar. Potser apareixen moviments del cos, potser et protegeixes l'estómac, o et cargoles, t'estires, no respires, o respires més del compte, fas un so estrany, dius una paraula, i aquesta paraula primer potser és només un grinyol, i després una síl·laba, i després una paraula, i després aquesta paraula podria anar acompanyada de més paraules. I escrius. Es busca un parlar per trobar, no al revés. No es tracta d'entrar en un registre on es racionalitza un fet per donar-ne constància escrita, sinó al revés. Et permetes parlar, i escriure, per descobrir, per explorar. Des d'aquí vas filant, estirant el fil d'aquest monòleg interior respecte al punt de partida. Un punt de partida i un «magma» que es descabdella quan tu estires el fil.

### **I què hi vas trobar, tu? Va funcionar? Quina va ser la teva experiència?**

Sí! Funciona, en els moments que tu goses submergir-te i et dones permís. Acostumem a fugir d'aquests moments... fugim del dolor, del desconfort, fugim de la pèrdua, de nosaltres mateixos. Volem ser coherents, volem ser lúcids, volem ser intel·ligents però dins nostre hi ha un ésser endimoniat que no comprèn la realitat, que no l'accepta, que no la vol processar, que es nega a conviure amb les regles del joc donades, que té una determinada dissidència existencial, que no combrega amb el que li ha tocat. Quan tu entres en aquest terreny del caos, la foscor, la no comprensió de la vida, t'adones que les fúries del teu monòleg interior són volcàniques. Hi ha una erupció soterrada. I en aquests moments pots enregistrar allò que sorgeix. T'obres al tema, observes, i descobreixes dins teu una experiència insòlita. Quan t'apropes a aquest magma, aterres de cop i la bogeria t'assetja. I pots comprendre. Els personatges que veus en els muntatges de

Lupa han passat per tot aquest procés, són gent que et recorden molt els personatges de Dostoievski, molt foscos.

**Ara que parlaves del tema de la foscor i les parets pensava en *Crim i càstig*: com que les parets són claroscures, mentre llegeixes veus molt clarament les cantonades de les cambres i les habitacions, i on hi ha una finestra, una porta, un armari, on no hi ha sortida.**

Sí, em sembla que ell no ha muntat mai *Crim i càstig*, però sí que ha posat en escena *Els germans Karamàzov*, i els personatges i els llocs on viuen són d'aquesta naturalesa. La seva tècnica contempla una mirada i una pràctica que li permeten entrar en mons foscos i soterrats com aquests. L'eina del monòleg interior, tractada de la manera que ho fa, és molt potent.

**Sovint en cinema s'utilitza el monòleg interior, sobretot perquè no hi ha tant de text i hi ha molta introspecció, molta pausa, moltes accions davant de càmera sense paraules.**

Com es pot sostenir la mirada de la càmera si no és amb un monòleg interior? En el cinema la tècnica del monòleg interior és absolutament necessària. Però el que resulta sorprenent és que, gràcies a aquest treball, en una sala com la del Teatre Lliure de Montjuïc els espectadors puguin captar els pensaments d'un actor, sense l'ajuda de cap paraula, d'un actor que està d'esquena als espectadors, amb un jersei tan llarg que quasi no se li pot veure la forma del cos i, tot i així, llegir el seu interior.

**I tu te l'aprenies de memòria, aquest monòleg interior?**

No. El llegia. Sempre es llegeix. En el primer estadi, les temptatives són poc reeixides. No cal aprendre'l. El que cal és practicar molt l'escriptura fins anar dominant la gramàtica. No és fàcil alliberar-se de fer literatura i entrar en l'organicitat del que encara no té forma. S'ha d'accedir a l'inconscient i ser capaç

d'entreveure l'interior de l'ésser humà. Es tracta d'una aproximació erràtica però molt reveladora. La raó no dona accés a certs relleus interiors invisibles. Segons Lupa, la imaginació només podrà volar si alimentem els canals de vivències censurades i detectem les turbulències que s'amaguen en les ànimes.

En les obres teatrals els monòlegs interiors de vegades són molt perceptibles i d'altres són molt críptics. Per exemple, a *La gavina*, com a tantes obres, hi ha moments crucials que passen fora de la vida de la peça, vull dir que l'autor no els dona escena. Els actors hauran de descobrir-los amb un treball dirigit a anar més enllà de les paraules. Si no es tenen eines els resultarà impossible entrar en alguns moments crucials. Hi ha moments importants de les obres que no tenen escena. Seguint amb *La gavina*, si parlem del món d'Arkàdina, podem intuir la seva gelosia respecte a l'enamorament de Trigorin, però mai no sabrem exactament com ha encaixat la declaració a Nina. Aquest és un bon passatge per treballar mitjançant el monòleg intern. Arkàdina no pot competir amb Nina, està en un altre moment de la vida, ja no pot enamorar Trigorin. Però, com travessa aquest xoc? I la notícia de l'intent de suïcidi de Treplev? L'actriu que faci d'Arkàdina haurà d'explorar molt bé com afronta aquests moments. D'aquesta exploració en dependran el tercer i el quart acte de l'obra. Quan vaig interpretar aquest personatge vaig treballar diversos monòlegs interiors i, gràcies a les revelacions obtingudes, em va ser possible executar totes les propostes del director.

### **I vas poder descobrir les parts més fosques de l'ànima del personatge.**

Crec que sí! El pessimisme i la caiguda d'Arkàdina, una dona molt enèrgica i atractiva que sempre mira endavant però que, de sobte, es col·lapsa, sent que perd l'amor de Treplev i entra en crisi. En el meu monòleg interior vaig descobrir el sentit de la crisi existencial que travessa sobtadament. L'afligeixen els anys; quan



Mercè Managuerra i Jordi Robles a *La Gavina*, d'Anton Txékhov, dirigida per Boris Rotenstein. Teatre Akadèmia, 2015. Fotografia de David Ruano.

Trigorin s'enamora de la jove Nina ella perd la illusió, la turmenta la idea d'un futur sense papers lluits, amb directors de segona, cobrant poc, relegada de les tertúlies socials, vestida de persona gran, sense poder exhibir de bracet mai més el jove escriptor de moda Trigorin, arrossegant la profunda culpabilitat d'haver abandonat els seus.

Vaig començar a assajar molt insegura. Ja tenia els cabells blancs. Em pensava que era massa gran per fer el personatge al costat d'un actor 20 anys més jove que jo. Però després de treballar en els meus monòleg interiors, de sobte, vaig descobrir com n'era d'interessant pel personatge tenir la meua edat. A partir d'aquest moment, em vaig sentir lliure de fer totes les accions que el director suggeria. Besar Trigorin ja no m'intimidava, va tenir un sentit molt concret. L'eina que Lupa ens havia facilitat em conferia una gran autonomia. Només havia de decidir quin tema concret volia explorar, quin moment, i prendre el

risc, agafar llapis i paper, i deixar-me anar. I, sobretot, no parar fins a trobar els secrets més amagats.

Crec que en Lupa és un gran pedagog. No només per les eines que domina, que ja formen part de la tradició europea de recerca, sinó pel procediment, la inspiració i la llibertat amb què les transmet. Ell sap que, després de treballar els monòleg interiors dels personatges, els actors van molt més equipats als assajos. I poden arribar més endins de moments complexos. Quan s'accedeix a la foscor, la dimensió de la persona agafa un veritable relleu. Aquesta experiència ajuda a capbussar-se.

### **Vas fer els cursos molt junts amb en Vassiliev i en Lupa?**

No. Crec que el darrer curs amb en Vassiliev el vaig fer cap a l'any 2007, i el primer amb en Lupa va ser el 2010, o el 2011, uns anys després.

### **I el lèxic de cada un d'ells era molt diferent?**

Diria que els objectius generals són molt semblants, però el lèxic és diferent perquè els procediments també ho són.

Et llegeixo un fragment dels apunts d'aquell primer dia de classe sobre la reflexió de ser actor i l'experiència interior de construir un personatge. Transcriu frases literals de la traductora: «Intentarem construir des de dins el nostre personatge, començarem des de la improvisació creativa completa. No us estresseu, ni vulgueu entrar en cap definició, es tracta de la veu interior i no de cap definició. Vivim en una professió en la qual es parla molt de la professionalitat, però cadascú tracta aquesta professió d'una manera totalment diferent. Hem de parlar de forma valenta perquè moltes vegades ens autocensurem. Només quan evitem la censura, podem trobar un camí per expressar l'invisible. Això serà molt important en les nostres converses, hem d'atrevir-nos a expressar. Moltes vegades retrocedim davant de coses importants. De vegades, entrem en unes regions

gairebé com balbuceigs. Això és un signe que en aquella regió s'hi apleguen tresors silenciats. Per tant, ens ajudarà molt pensar en veu alta. No sé què tinc a dir, i parlant me'n vaig de viatge... El nostre desig de ser un altre és fonamental. Ser actor és tractar de viure la vida d'un altre, o potser és tractar de florir com a persones...».

En aquell moment un actor del seminari li va preguntar: «Has parlat de la por, la por és un enemic?». En Lupa va seguir: «Actuar és la continuació de la infantesa, el nostre nen interior persisteix. Si no fos així, possiblement no seríem actors. Els camins cap a l'actuació poden ser molt diferents, però viuen en un nucli. Tenim molts contes a dins, i tots parlen de la nostra infantesa. El nen té molts contes interiors, molts mons. Tots els contes són iguals, tracten de poders sobrenaturals, de riqueses... tots els contes expliquen al nen el que no aconseguirà, o el que podrà aconseguir. Després aprenem altres coses, què hi ha en els altres, que som mediocres, que som un zero, i morim. L'home és com un ficus, creix molt ràpid cap amunt i, si no el tallem ràpid, caurà. Doncs l'hem de podar. Tot ve d'allà, volem aconseguir allò que ens van prometre als contes, volem expandir-nos. L'actor, quan ha de fer un personatge, ha de començar de nou. De vegades no sabem què podem posar dins el personatge, i si el director ens talla sentim dolor, però continuem pensant com posar les nostres realitats allà dins. Als actors, ens agraden els patiments dels personatges i quan arribem a l'abisme del patiment és quan som més feliços. La catarsi. El teatre grec no era només viure el patiment sinó la superació del patiment. També els espectadors arriben a gaudir de l'alegria creativa. Quan somiem, el somni pot crear molt de patiment, però és realment un moment important que ens permet expressar les coses que volíem viure. Si alguna cosa ve del somni vol dir que ho tinc a dins i és important... Per mi, cal "fer" per "saber", hem de començar a parlar per saber què pensem. Cada europeu diu:

he de pensar per poder dir, però potser és al revés, he de dir per pensar. Parlar és un camí de recerca. Pot semblar estrany l'ordre que us proposaré: primer parlar». Com veus, aquest final del discurs és molt proper al de la concepció que hem citat abans de *Sobre la progressiva elaboració dels pensaments a mesura que es parla*, de Von Kleist.

Cal tenir en compte que aquesta transcripció ve d'uns apunts i d'una traducció molt literal. Tot i així es pot percebre la voluntat de no donar instruccions, sinó més aviat de provocar a poc a poc, de proposar uns preàmbuls per entendre com construir el material de creació. «Evitar donar ordres», aquesta és una de les seves principals preocupacions. «No caure en simplificacions mecàniques». Potser per això, el seu parlar sembla una mica erràtic. Divaga, dona voltes, va amunt i avall, vol despertar preguntes. Lentament, es va apropant al nucli de la seva aportació respecte a la forma de construir el monòleg interior. En certa manera, tot gira entorn de noves possibilitats d'expressar-nos, que permetin deixar de banda el nivell més racional i mimètic de la consciència. Proposa trobar un camí de percepció per arribar a sentir que les paraules no neixen obligatòriament de la raó, sinó que poden provenir del cos. Si s'aconsegueix unir ment i cos estarem en condicions de poder apropar-nos a espais interiors desconeguts. I viatjar, així, de dins a fora.

Insistia molt a arrelar el viatge al cos. Proposava exercicis on ens feia dibuixar sensacions i percepcions. Proposava observar, més que conduir l'exploració. La imatge que suggeria, perquè entenguéssim el procediment del monòleg interior, era la de portar una bicicleta sense mans. Treballàvem per intentar localitzar l'emoció en el cos per mitjà d'exercicis com el d'aconseguir fer una fotografia imaginària, com la d'una natura morta del cos, concretant les formes de les sensacions corporals detectades, fugint de la rememoració dels atlas anatòmics coneguts. La concentració s'havia de focalitzar en escoltar el cos, com si

d'una meditació es tractés. Localitzant les emocions. Una vegada visualitzat l'estat amb els ulls tancats, ens demanava dibuixar en un paper un mapa de l'estat del cos, sense canviar la postura. Anant amb compte, perquè quan es dibuixa es fa una traducció a un altre llenguatge.

Hi ha un altre exercici que vàrem treballar, també, per anar avançant cap al monòleg interior. En deia «l'exercici de l'explosió». Ens demanava que el cos d'un personatge que haguéssim creat, entrés amb llibertat dins d'una situació coneguda o imaginària. Després de triar la situació i observar com se sent el cos en aquell moment, cal que el comportament vagi augmentant per acabar llançant-se, a poc a poc fins arribar a una explosió extrema. S'ha d'evitar forçar-la o empènyer-la. Cal defugir les obligacions. Aquí, en lloc d'escriure, s'ha de començar a parlar a partir de la situació. Sempre des del cos intentant que, en tot moment, es mantingui un estat extrem, sense pensar en l'emoció.

Amb totes aquestes propostes d'exercicis, intentàvem trobar els secrets dels personatges. I sempre tornàvem a escriure un nou monòleg interior de dos minuts, tenint en compte el que havia quedat censurat o desviat en l'anterior intent. Ens parlava molt de *Crim i càstig*. Per ajudar-nos a obrir la nostra imaginació, un dia ens va dir: «Tots hem assassinat algú, com Raskòlnikov. Quins han estat els vostres assassins? Podeu agafar aquest tema per al monòleg interior».

### **I amb en Lupa també fèieu escenes de dos?**

Quan ja havíem començat a captar el procediment dels monòlegs interiors, entràvem en improvisacions molt lliures de dos actors. El propòsit apuntava cap a un objectiu diferent: entrenar les capacitats de l'actor per estar sempre viu, evitant caure en la repetició. Repetir, per Lupa, és morir. Aconseguir, doncs, que els actors tinguin la capacitat de néixer de nou a cada assaig i a cada funció és prioritari. En aquest sentit, el segon treball que vàrem

practicar aportava agilitat en estar viu, obert, a no tenir por de lliurar-se a l'altre i al moment, sense reserves, amb l'esperit de permetre's crear sobre la marxa. L'exercici estava plantejat segons la següent estructura: Dues persones han de trobar-se per alguna raó. Cada participant del grup escriu en un paper amb qui es vol trobar i sobre quin conflicte vol treballar. Per exemple, «jo vull treballar sobre aquest conflicte. La trobada serà en aquest lloc, tinc aquesta relació amb la persona, i tinc un secret que no sé si desvetllaré». Tots escrivíem i concretàvem aquestes premisses. Ho escrivíem, de manera individual i secreta, en un paperet. Aleshores, es feia un sorteig per establir les parelles. Un feia d'actiu, vol dir que proposava, l'altre era el passiu. L'actor que li havia tocat fer d'actiu enviava un missatge al seu company passiu, en el qual el citava en un lloc determinat. L'altre accedia d'anar a la trobada. Les dues persones no havien tramet res juntes. I, després de determinar quina relació tenien, es trobaven. Cadascú anava a la trobada per aconseguir el seu desig i cadascú treballava a partir de les seves pròpies circumstàncies, adaptant-se moment per moment a la situació.

L'exercici entrenava els actors participants a estar amatents, vigilants, flexibles. El mateix plantejament portava a una improvisació constant, impedia instal·lar-se. Com més capacitat d'adaptació i més agilitat, més interessant resultava el treball. Després de cada presentació, Lupa comentava el valor del que s'havia vist, i el possible nucli a seguir per desenvolupar una situació més arriscada, interessant i perillosa.

### **Ni amb en Vassiliev ni amb en Lupa vàreu arribar a entrar en el treball de text?**

Ni l'un ni l'altre van treballar amb nosaltres la incorporació de les paraules del text. Només ens van donar a conèixer les eines d'un entrenament bàsic. Ens quedàvem en el despertar abans d'entrar a la textualitat.

## **Són els fonaments.**

Sí, són els fonaments. Camins per iniciar la teva creació.

### **I on eren els cursos? A Barcelona o a Madrid?**

A Barcelona. El primer curs de Lupa el vàrem fer en un espai extraordinari: El Teatro de los Sentidos, a Montjuïc. El segon a la sala d'assaig del Teatre Akadèmia, al Poblenou, també una sala molt especial de la qual en vaig dirigir la rehabilitació, després d'acabar la del Teatre Akadèmia. Els cinc seminaris de l'Anatoli Vassiliev es van dur a terme, successivament, al Mercat de les Flors, a l'Institut del Teatre, a les golfes de Can Fabra i els dos darrers a la sala del Teatre Akadèmia.

Tant per Anatoli Vassiliev com per Krystian Lupa, l'espai on dur a terme el treball és molt important. Quan es va acordar la realització dels seus seminaris, una de les primeres demandes que van fer va ser la d'instalar-se en un espai orgànic, amb una acústica acurada, que contribuís a la bona comunicació entre els participants. Aspiraven a trobar en les condicions físiques de l'espai del curs un ajut favorable a les ensenyances. Sabien, per experiència, les dificultats que creen els espais poc adequats. Ho vaig entendre perfectament.

Al nostre país no cuidem prou la relació amb l'espai, i acceptem fàcilment que l'administració imposi criteris que passen per damunt de les demandes artístiques. La prova la tenim en tants equipaments que són ineficients. Em causa una gran tristesa i una gran frustració quan arribo a un espai on he d'actuar i és sord, o reverbera, o la veu no arriba al públic amb qualitat. En aquestes ocasions sé, de bell antuvi, que el treball no arribarà al públic amb la precisió que ha estat concebut. Senzillament, em sembla una falta de respecte cap als artistes i cap al públic.

Monika Pagneux, estreta col·laboradora de Peter Brook, un director extremament sensible a les característiques dels espais, amb una obra de referència precisament sobre aquest tema,

*L'espai buit*, només acceptava fer un taller a Barcelona si podia fer-lo a l'antiga nau de Vol Ras, que ara és la sala Dau al Sec. No volia sentir parlar de treballar fora d'aquest espai. S'adaptava sempre a les dates disponibles de la sala, perquè sabia que facilitava l'èxit dels seminaris.

Anatoli Vassiliev va estar molt content la primera vegada que va venir a Barcelona, quan vàrem treballar a la cúpula del Mercat de les Flors; però, la segona vegada, va demanar de canviar una de les aules petites de la planta menys quatre de l'Institut per una de la planta dos, més gran i amb llum natural. Volia treballar amb llum de dia i bona acústica. Aquestes eren les dues condicions *sine qua non*. Eren aspectes crucials per aconseguir un clima serè, humà i creatiu. L'harmonia crea harmonia.

**¿Van tenir bona acollida entre els actors barcelonins els seminaris d'aquests dos grans mestres? Varen interessar, aquí? Com es van rebre?**

Els seminaris que es varen programar van exhaurir sempre totes les places. Fins i tot es varen desplaçar a Barcelona algunes actrius de Madrid. No hi ha dubte de l'autoritat d'aquests dos grans poetes escènics. Els actors coneixen els seus espectacles i valoren profundament la seva manera d'apropar-se a la creació teatral.

**Retorn a Shakespeare**

**M'agradaria, abans d'acabar, tornar a Shakespeare. M'ha quedat una pregunta. De quina manera aconsegueixes passar d'Ofèlia a Shylock? De l'Ofèlia que et feia por i no entenies com interpretar-la, al Shylock que t'ha donat el premi Margarida Xirgu a la millor actriu.**

Hi ha un espai de temps de gairebé cinquanta anys entre aquestes dues experiències. Tot i així, no puc dir que ara em sento segura, no seria veritat. Tinc molt present que les dificultats

apareixen quan menys les esperes. Malgrat tot, la persistent dedicació a l'ofici m'ha transformat en una corredora de fons. I ara estic preparada per a nous desafiaments. També he après a estimar els dubtes i les frustracions, a caminar a les palpentes, a fer servir la intuïció, a confiar en mi, i a conuiuere amb els moments difícils.

Ofèlia va ser el meu primer contacte amb Shakespeare, de molt joveneta. Temia el seu univers. Intuïa que hi havia una porta d'accés molt diferent a la que jo acostumava a fer servir en la meva pràctica més habitual relacionada amb les estructures psicològiques, per dir-ho amb les paraules de Vassiliev. Hi he anat entrant a poc a poc, mitjançant l'estudi d'escenes amb diferents mestres. A la vegada, no he deixat mai de buscar la tècnica més apropiada per poder sostenir un imaginari d'aquesta naturalesa. He treballat Shakespeare amb Coralina Colom, Salvador Oliva, Kristin Linklater, Christine Adaire, Zygmunt Molik, Declan Donnellan, Owen Horsley, Dugald Bruce Lockhart, Boris Rotenstein i Konrad Zschiedrich, a més d'aquella primera experiència amb John Strasberg. M'he dedicat tota la vida a anar-lo descobrint. Per sort, m'ha estat possible dur a terme una pràctica continuada de petites incursions en els seus textos. Els primers muntatges professionals en què vaig participar no van arribar fins al 2015: *No pot l'oblit regnar sobre aquests mots*, a partir dels *Sonets*, amb dramaturgia i direcció de Boris Rotenstein, i un petit paper en el *Falstaff*, de Konrad Zschiedrich.

Tot i així, quan l'any 2017 en Konrad em va proposar fer el Shylock d'*El mercader de Venècia*, de moment hauria arrencat a córrer. Després de la seva insistència, finalment, em vaig tranquil·litzar i em vaig deixar guiar. No me'n penedeixo gens. Ha estat una experiència molt fèrtil. Gràcies a la seva intuïció i la seva gran saviesa, la meua carrera ha fet un gran salt endavant i he pogut obrir el meu cor a aquest autor que de feia temps enyorava. I m'alegro moltíssim d'haver obtingut el premi Margarida

Xirgu a la millor interpretació femenina de l'any 2019, sobretot perquè representa un reconeixement a l'arriscada aposta d'en Konrad. Ell va creure en mi, i em va ajudar perquè jo també hi cregués.

Si miro enrere, hi ha un abisme entre Ofèlia i Shylock. I si intento concretar què hi ha de distint en mi entre totes dues experiències, puc dir que segurament, entre d'altres, hi ha el descobriment fonamental que en Shakespeare tot pensament es verbalitza. L'acció verbal s'imposa com a eix vertebrador, l'impuls es transforma sempre en paraules. Les preguntes que sobre Ofèlia tenia aleshores de joveneta, voltaven, especialment, a l'entorn de les circumstàncies donades: la difícil relació amb el pare, el disgust de tornar els regals, el dubte de si Hamlet l'estimava... A mesura que assajava, anava entenent la relació entre Hamlet i Ofèlia, el gran problema sorgia aleshores quan arribava al monòleg final de l'escena, on tot esclata en una explosió verbal distorsionada. Sentia que em feia petita. La situació em sobrepassava. No arribava a submergir-me en la dimensió brutal de l'escena. Copsava l'afflicció, però no des de l'experiència. De fet, entenia millor el sentit del discurs quan llegia l'obra que quan intentava interpretar-la. El desenllaç d'Ofèlia, la seva mort, sigui accident o suïcidi, no l'albirava per molt que intel·lectualment copsés la desconexió que provoquen en ella les paraules i les accions de Hamlet. La raó no m'ajudava a entrar en l'experiència, la vivència. Les paraules s'han de fer cos. Ara comprenc que Ofèlia llença sobre si mateixa mots com ganivets esmolats que li perforen les entranyes:

*Ah! Que una ment tan noble s'hagi degradat tant!*

*L'ull, la llengua i l'espasa*

*del cortesà, del savi i del soldat,*

*l'esperança i la flor del bon govern futur,*

*el mirall de la moda i el model de les formes,*

*el punt de mira de tots els esguards,  
caigut, completament caigut!  
I jo, la noia més indigna i malaurada  
que vaig tastar la mel i l'harmonia  
de les seves promeses he de veure aquest seny  
tan noble i sobirà totalment discordant  
com un so de campanes desafinat i  
aspre. Aquesta forma única, model de  
joventut, marcit per la follia! Quina pena  
haver vist el que he vist i el que ara veig.*  
(Escena I, tercer acte. Traducció de Salvador Oliva).

Quan d'ella brolla aquest text, més que pronunciar paraules, emet sons d'agonia pel rebuig, la degradació i la violència de Hamlet. Les paraules són clams, esgarips de dolor. Entendre-la amb la raó no ajuda l'actriu a expressar l'experiència brutal que destrueix el personatge. L'única manera d'apropar-s'hi consisteix a no pretendre donar sentit al text abans de pronunciar els versos de Shakespeare.

Fins que no vaig estudiar amb Anatoli Vassiliev no vaig ser conscient que cada llenguatge teatral, cada forma, cada gènere, cada textualitat, demana a l'actor una expertesa diferent.

### **Amb qui feies l'escena, quan feies d'Ofèlia a les classes d'Strasberg?**

Amb en Jaume Valls, un jove actor que just havia acabat els estudis l'any 1982. El seminari es va impartir a París. Jo encara no havia anat als Estats Units. Com que el Jaume i jo teníem la mateixa llengua materna ens va tocar treballar junts en català. Strasberg ens va donar l'escena I de l'acte III de *Hamlet*. Fer l'escena en francès hauria estat impossible. Em va agafar per sorpresa que ens demanés una escena de Shakespeare perquè, cada vegada que havia treballat amb ell, havia explorat escenes realistes.

No me'n vaig sortir. Per començar analitzava sense parar els antecedents i feia hipòtesis sobre l'acció de tornar els regals. Esperava trobar la manera de saltar al text. Donava voltes i més voltes. Se m'escapaven detalls que ara comprenc. Mai no havia parat esment en què Ofèlia és una adolescent que no té mare, com Hamlet no té pare. Són dos orfes en dol, que es precipiten dins les circumstàncies tèrboles d'uns fets desmesurats que els desequilibren i bruscament els separen. Ara m'adono que aquesta indefensió i aquesta fragilitat són molt importants. De fet, vaig veure un muntatge de *Hamlet* d'Antoine Vitez l'any 1983, on recordo que tant Ofèlia com Hamlet anaven vestits de negre, de dol, mentre que tots els altres personatges anaven vestits de color. El text no fa referència a la mort de la mare d'Ofèlia però el director havia vist, clarament, que ella encara estava afligida per un dol que la feia molt vulnerable.

Cada vegada que vaig presentar l'escena d'Ofèlia, vaig patir. Se m'escapava la intensitat de la vida emocional expressada, la força de les paraules. En part, no havia comprès l'extrema fragilitat del personatge, i d'altra banda no gosava llançar-m'hi. Volia «saber» abans de començar. I em quedava atrapada. No em va passar mai pel cap la possibilitat d'entrar a escena i parlar, senzillament, sense pensar tant, sense entrebancs. No havia interioritzat l'opinió de Kleist sobre la construcció del discurs a mesura que es parla, tot i que ja havia llegit el seu assaig. Jo volia entendre abans d'actuar. I aquesta és la via més nociva que un actor pot escollir. Em vaig quedar atrapada en un forat i, el que és pitjor, en vaig treure conclusions dràstiques. Vaig decidir que jo mai més de la vida faria Shakespeare. La meua veu interior m'insultava, em considerava inútil, una actriu incapaç d'arribar a la intensitat que demana aquest autor. Em veia emmarcada en el teatre psicològic, tot i que m'agradava dir poesia. Vaig deduir, amb ofuscació, que només els éssers sobrenaturals, tocats per la gràcia de Déu, eren capaços d'interpretar Shakespeare.

I vaig acabar assumint que jo no estava feta per dedicar-me a aquest tipus de teatre, que el veia massa elevat per a mi. Absurdament, vaig fugir de Shakespeare durant molt anys. Com una maledicció categòrica del meu rotund fracàs amb aquella escena. De manera que, fins als seixanta-cinc anys, no vaig tornar a Shakespeare.

Ara bé, sempre va quedar en mi la necessitat d'intentar trencar aquest conjur que m'havia llançat jo mateixa. Si es donava una oportunitat dins el recolliment del treball del laboratori d'estudi d'escenes, feia Shakespeare. Amb Owen Horsley vaig investigar l'Olivia de *Nit de Reis*; Julieta i Lady Macbeth en diferents cursos amb Christine Adaire, íntima col·laboradora, com ja he dit, de Kristin Linklater. Sempre, però, ensopegava. Arribava el moment on les paraules es deslligaven de la vida emocional; sobretot en els monòlegs m'assetjava un pànic indescriptible. Tornava a caure. Recordo el moment d'interpretar el primer monòleg de Lady Macbeth quan diu al començament de l'obra: «Ja comença a grallar el corb sota els meus merlets per la fatal entrada del rei Duncan». Contínuament, apareixien pensaments sobreposats, paral·lels: «Lady Macbeth sent el corb? O el veu? Es tracta ja del primer senyal de mala astrugància?» I la roda de consideracions negatives es colava dins el meu cervell i em feia sortir del moment. No podia parar de pensar. Comprenia, però perdia la connexió entre paraula i acció. Com si el material visqués en un continent i jo en un altre. No aconseguia connectar-los.

Amb *No pot l'oblit regnar sobre aquests mots*, l'any 2015, em vaig atrevir a apropar-me a Shakespeare en un primer contacte en una situació professional, perquè el director Boris Rotenstein coneixia el material del dret i del revés i teníem prou temps per preparar-ho. Tot i així, jo seguia amb el meu pànic fatal. El veia com...

### **Impenetrable.**

Com un Everest. No tenia prou oxigen per pujar allà dalt d'aquell cim inabastable tot i que m'enamoraven les paraules, em meravellava l'autor i havia assistit a posades en escena extraordinàries que m'havien temptat a entrar en aquell espai descomunal. Potser aquesta admiració era part del problema. El respecte reverencial provocat per alguns muntatges, com aquell *Macbeth* de Kristin Linklater i el *Hamlet* d'Ostermeier.

Ja saps que els actors no descansen mai, l'observació és part de la nostra feina. Anem al teatre amb una intensitat que ens permet desplegar una doble naturalesa, la de públic innocent i la de detectius inquiets que persegueixen descobrir els secrets de cuina ocults en la construcció del muntatge: les eleccions, les decisions primigènies, l'entrenament dels actors... Se'm feia difícil desprendre'm de les experiències viscudes com a espectadora en aquells dos muntatges. Del *Macbeth* de Kristin Linklater encara podia palpar les sensacions inscrites en el meu cos d'una manera de jugar que ressituava la relació de la veu amb la llengua. En aquelles escenes, la veu humana semblava vinguda d'un món antic, ancestral. Sons primigenis de la humanitat ja catapultats. Les veus evocaven primitivisme i brutalitat. Em pertorbaven i em feien plorar sense saber el per què. Em van tocar directament l'ànima.

Anys més tard, va ser el *Hamlet* d'Ostermeier que em va meravellar. L'inefable joc dels personatges, creat a partir d'idees magnífiques del director, interpretades sense reserves per l'equip d'actors. L'escena muda inventada dels dos enterraments, introduïda al principi de l'obra, mentre una reduïda comitiva oficial presidia l'enterrament del rei mort. Començava al cementiri, tots amb paraigües, la reina, el nou rei, Poloni i Ofèlia davant la sepultura. Els enterraments, com si fossin clowns, intentaven encabir la caixa en un forat massa petit. Seguien cavant per intentar fer-lo més profund. La caixa anava amunt i avall, de dreta

a esquerra, de cap per avall, no la podien encabir de cap manera davant la mirada impertèrrita de la comitiva. Era un començament sorprenent i còmic. La dinàmica seguia al llarg de tota l'obra. Aquest espectacle em va sorprendre moltíssim, i em va fer pensar sobre com les decisions de direcció poden activar la interpretació. Tant en el *Macbeth* de Kristin Linklater com en el *Hamlet* d'Ostermeier els actors no tenien temps de pensar, només de jugar a fons.

Et parlo d'aquests dos exemples per dir-te que, de vegades, el pànic també prové de les grans obres d'art que t'han pogut captivar. Són experiències que mai no t'abandonen, ni pots oblidar. Gràcies al bon teatre, als actors, vius més d'una vida. I quan els moments viscuts són extraordinaris, romanen sempre en tu.

### **Parles d'actors sense por, que no tenen temps de pensar i que viuen intensament el present escènic.**

Em refereixo a treballs d'actors consistents, ben entrenats que es llencen, sí, sense por. Senzillament saben què fan i segueixen perfectament la direcció del líder.

A Copenhaguen vaig assistir, dins el marc de l'École des Écoles, a uns cursos sobre *Hamlet* on Ostermeier va participar amb dues conferències per parlar sobre el seu espectacle. Va desgranar la informació del text fins als ingredients més ínfims que podien passar desapercebuts, amb imaginació i atreviment. Havia decidit introduir al seu muntatge una perspectiva còmica i ridícula de la cort que conferia moments grotescos.

Eren cursos per a professors europeus, on treballàvem escenes. Jo vaig triar, precisament, l'escena de la mare amb Hamlet. Va ser una experiència interessant, molt aclaridora. Un mestre rus del nostre grup va enfocar el treball d'una manera completament naturalista. De seguida vaig descobrir que la proposta reduïa l'expressivitat de l'obra, encarcarava la dimensió emocional, l'expansió de la veu i la grandesa de les imatges.

## Era més fàcil acostar-se al text sense aquesta transcendència tan èpica?

Això pensaven alguns dels professors. Em vaig adonar, clarament, que Shakespeare no admet una lectura naturalista. Si la grandesa i l'eloqüència, les paradoxes, l'ambigüitat, la força de les imatges i la intensitat dels moments d'explosió emocional es fan petits, Shakespeare no és Shakespeare.

Poc després d'aquesta experiència de Copenhaguen, vaig conèixer la companyia anglesa Propeller. L'havia creat Edward Hall, fill de l'afamat director Peter Hall, un temps director de la Royal Shakespeare Company, del Royal Theatre i del Rose Theatre de Kingston. Propeller havia estat constituïda com a contrapunt del teatre grandiloqüent de Shakespeare, que té lloc sovint als escenaris anglesos. El seu mateix nom té a veure amb els objectius. Propeller vol dir hèlix. Aquesta era la intenció de la renovació shakespeareana que es proposaven, propulsar l'acció fent volar el ritme i el joc. A Temporada Alta vaig tenir contacte amb la companyia. Em va sorprendre que Shakespeare es pogués dur a escena d'una manera tan coral, festiva i dinàmica. En aquell moment, jo era la directora artística del Teatre Akadèmia, i també pertanyia a la comissió de cursos de la Fundació AISGE. Vaig pensar que aquella filosofia casava com anell al dit amb els objectius de la nostra sala i les necessitats de la nostra comunitat teatral. Així doncs, vaig demanar si algú de la companyia podia venir a Barcelona per impartir un seminari. A l'Edward, el director, li era impossible, sempre estava molt ocupat. Li vam demanar a Dugald Bruce-Lockhart. I, per sort, va poder venir a fer un curs de dues setmanes. L'entusiasme que va provocar entre els actors i l'empatia que desprenia, a part de la visió tan lúdica amb què enfocava Shakespeare, em va empènyer a proposar-li de fer un muntatge a l'Akadèmia. Vàrem acordar que fos *Romeu i Julieta*. Miquel Desclot va dur a terme una nova traducció en decasíl·labs. Va ser un espectacle molt bonic, amb

un èxit de crítica i públic contundents. A Dugald li va agradar la ciutat, els actors catalans i el públic. Va tornar sovint a impartir altres cursos, i un nou muntatge: *Com us plagui*. Fins al moment no hi havia cap traducció en decasíl·labs i Miquel Desclot se'n va tornar a ocupar. També en aquesta ocasió va saber donar agilitat al text sense allunyar-se de l'original, amb una llengua refinada i comprensible al mateix temps.

### **Tots aquests treballs es van fer amb actors catalans?**

Si, amb Sílvia Forns, Guillem Motos, Emilià Carilla, Núria Deulofeu, Oriol Casals, Damià Plensa, Àlvar Triay, Mingo Ràfols..., entre d'altres. En Dugald va fer càstings oberts, i moltes persones dels cursos varen fer els muntatges de l'Akadèmia. Una vegada més, m'apropava amb Propeller, intensament, a Shakespeare. Com és natural, vaig seguir les experiències de molt a prop.

### **Konrad Zschiedrich: les paraules vives**

#### **I aleshores com vas avançar?**

Jo era responsable de la programació de cursos de l'àrea pedagògica d' AISGE i, poc després d'aquests muntatges de Dugald, se'm va acudir que li podríem proposar a Konrad Zschiedrich de venir a Barcelona.

Director i pedagog, Konrad era un home immensament savi i humil, amb una trajectòria rigorosa i vasta, que jo coneixia bé perquè ja havia produït amb ell quatre muntatges professionals. Era expert en el món shakespearà. Venia de la tradició alemanya. Al llarg de la seva carrera havia treballat sobre l'autor, tant en seminaris com en escenaris de diversos països. Estava segura que li plauria la col·laboració. Va venir a Barcelona l'hivern del 2016 i el maig del 2017 a impartir dos seminaris durant sis setmanes, cinc hores cada dia. Els vaig enregistrar. Un dia m'agradaria editar-ne el material perquè les seves opinions, la seva

metodologia i la seva manera d'entendre el món de Shakespeare són absolutament originals.

Em va preguntar si jo faria el curs i li vaig dir sí, que frisava per fer Shakespeare amb ell. Em va preguntar quin material volia explorar. Li vaig respondre que tenia ganes d'intentar alguna escena de la mare de Hamlet. «Què?, la mare de Hamlet? —em va dir—, si això tu ja ho saps fer. Has fet molt teatre, i fins i tot dos monòlegs de Ritsos en vers blanc, l'*Helena* i l'*Ismene*, germana d'*Antígona*». Sí, era veritat! Aquests dos monòlegs, inclosos en el recull de la *Quarta dimensió* de Joan Casas, traductor de Ritsos, estaven escrits en vers blanc i, curiosament, no havia tingut cap vertigen quan vaig decidir interpretar-los. Ritsos és magnífic, segurament no tan gran com Shakespeare, però tampoc fàcil. Les imatges bullen esplèndides en un llenguatge riquíssim. Per cert, en una traducció extraordinària.

No sé per què la sensibilitat de Ritsos em resultava propera. És un autor compromès políticament, parla del pas del temps, les guerres, la violència, la soledat, des d'una perspectiva dura i pessimista. Emmarca els seus personatges en la història estanca-da, d'una continuïtat sense evolució. Les imatges són a temporals, un cavall de la Primera Guerra Mundial viu al costat d'una bicicleta, i un cartell de neó a la vora d'un capitell clàssic.

Em va encoratjar molt representar aquests dos textos. En vaig aprendre molt. *Ismene* era un monòleg d'una hora i quart, en una posada en escena tan estàtica com ho era el temps de l'obra. El director, Boris Rotenstein, m'havia assegut en una mena de tro reial, amb els braços oberts i recolzats, sense moviment, com una mòmia embalsamada que no podia fer cap gest, una hora i vint minuts ben quieta. Recordava el que havia dit en Vassiliev aquell dia als actors del seu seminari de Moscou: «Treballu sense moviment exterior i intenteu que el moviment sigui només en l'acció verbal». Realment és una decisió interessant, provoca un foc interior extraordinari, amb l'*Ismene* ho vaig

poder comprovar. El personatge havia estat centenars d'anys en silenci i sola. Comença a parlar quan arriba un noi a portar-li un present de part del seu pare, un cistellet amb alguns regals, i llavors arrenca, primer molt poc a poc, després segueix al galop. El monòleg comença : «Vine més sovint, em dones una alegria...» i després de dir això, es va deixant anar i ja no pot parar de parlar. Vaig memoritzar les quaranta pàgines de vers blanc en molt pocs dies. I quan ja sabia el text, vaig anar a veure la Coralina Colom, que sempre m'ha guiat i m'ha inspirat.

Recordo una anècdota que m'ha quedat gravada. El text de l'obra deia: «arrossegaven lentament les sabatilles», i jo ho vaig dir sense gens de precisió; aleshores, la Coralina fa: «ai, ai Mercè, però on són les sabatilles? Les sabatilles s'arrosseguen per terra i no van volant; has de seguir la imatge, no quedar-te enlaire, si no, no et seguim». Feia més de trenta anys, un dia també m'havia dit, quan treballàvem un poema de Joan Salvat Papasseit que parlava de les dones que tornen del mercat «amb sengles cistells, grocs»: «ai Mercè, aquests cistells! Només en veig un, jo». Si els sons no es corresponen amb les imatges, els espectadors no poden entendre el que estàs dient, i senzillament desconnecten. Les imatges es transmeten des del cos connectades amb els sons, cenyides a ells, acurades i concretes. M'encantava treballar amb la Coralina. M'ajudava amb la mètrica, amb el sentit a partir de les unitats de ritme. És extraordinàriament sensible i sàvia.

### **I la Coralina sempre t'ha assessorat?**

Sí, ella ha estat sempre la meva mestra, m'ha inspirat i m'ha acompanyat al llarg de tota la meva trajectòria, sobretot en moments crucials. Quan em perdia o em sentia impotent davant d'un text, jo l'anava a veure. Ella m'ha cuidat i m'ha ensenyat a relacionar-me a fons amb la paraula, sempre pacient i lúcida.

Vàrem treballar de valent. I de fet, *Ismene, germana d'Antígona* va tenir molt d'èxit. Fèiem la peça al Maldà una vegada a la

setmana, els dimecres. Recordo que va coincidir amb els últims partits de futbol del Barça a la Champions, aquell any. Ho recordo molt bé, perquè sentia els gols des de l'escenari. Com que el carrer on hi ha el Maldà és tan estret, cada vegada que feien un gol, els crits es ficaven dins la representació. Ja saps que, quan el teatre coincideix amb finals de futbol, sempre hi ha menys espectadors a les sales. Però, estranyament, el públic era cada vegada més nombrós, tot i que jo pensava que seria difícil omplir per la coincidència amb les finals del Barça i la dificultat del monòleg. Per sort no va ser així. Les darreres setmanes les entrades es van exhaurir. El boca-orella va funcionar. La sala era plena. Vaig poder comprovar que, si em concentrava, si escalfava bé i no separava la veu de les meves imatges, si la meua veu no se n'anava cap als núvols, si no perdia el ritme... en resum, si la partitura i la interpretació anaven a l'hora, no hi havia final de futbol que em pogués vèncer. He de dir, també, que el treball que va fer el director Boris Rotenstein va ser magnífic.

Poc després d'aquest monòleg, va arribar el curs d'en Konrad.

### **I quin personatge et va proposar fer?**

Shylock.

### **Directament?**

Sí. Al principi jo vaig dir-li que no el volia fer, que s'ho tragués del cap. Abordar una situació, per mi, tan delicada com Shakespeare, no podia començar per encarar Shylock. Li pregava: «Deixa'm començar per la mare de Hamlet i, més endavant, ja faré Shylock». Tot i que fos un seminari, em feia molt de respecte. Un «home», «vell», «jueu» i «usurer»... Des d'on començar? Com? No tenia cap empatia per aquell personatge, no m'agradava, i no tenia cap mena d'interès d'entrar en Shakespeare per aquesta porta. Però en Konrad era un alemany tossut que no em va permetre defugir la seva elecció. Va arribar el dia de començar

el curs i em va dir que havia estat traduïnt una llarga escena de Shylock per a mi. L'havia esmenat una mica perquè detectava que les traduccions catalanes que tenia no seguien exactament el text de Shakespeare.

### **I ell parlava català?**

Sí, perfectament. Em deia que, en el text de Shakespeare, Shylock no parla com els altres personatges de l'obra. Total, que com que va fer una feïnada grandiosa per retraduir Shylock, no vaig poder dir que no. Em volia fer un regal i jo no el podia rebutjar. Finalment vaig cedir i vam decidir que faria de Shylock. Però estava terriblement espantada.

### **Estaves espantada? Per què?**

I tant! Anar a una classe, amb persones que havien estat alumnes meves, quan jo ja tenia una carrera llarga... I treballar envoltada de tots aquells joves. Jo era la més vella, cada vegada que em tocava presentar l'escena volia acabar al més aviat possible. Ho passava fatal. En Konrad em deia: «Comença a parlar, comença, no hi donis voltes, de moment, només digues el text». Però jo em volia morir perquè, com en l'escena d'Ofèlia, volia de bon començament fer teatre i no me'n sortia. Treballava molt a casa i a l'assaig, però no hi reeixia. Per començar, no hi havia manera d'aprendre's el text de memòria. La traducció era realment estranya. Quan obria la boca, em sortien uns balbuceigs inintelligibles. Per més que m'esforcés a analitzar l'escena i entendre-la, la por em paralitzava. Vaig acabar el seminari amb un nus a l'estómac. No vaig poder avançar. Em vaig quedar amb una sensació d'impotència terrible. Però el Konrad va tornar a fer un nou curs sobre Shakespeare, i em va tornar a proposar de fer Shylock, perquè constatava que la primera vegada no havia pogut veure res de res. I no va parar d'insistir fins que vaig cedir un cop més.

### **Què va passar?**

Doncs, en aquell segon curs, vàrem tornar al començament. Vaig tornar a analitzar i estudiar el text molt millor. Vaig tornar a concretar les unitats, fer monòleg interns pel meu compte. I vaig tornar a provar-ho. De sobte, el darrer dia, en un moment tot va canviar, em va aparèixer una imatge molt potent mentre feia l'escena: Caminava sol pels carrers de Venècia, sota uns porxos molt baixos amb arcades, sense voler veure ningú, fugint, amagant-me. Em sentia traït, m'havien pres la filla, i ella m'havia enganyat: m'havia robat. Vaig veure de manera molt precisa els colors de les pedres de les cases i la foscor de la ciutat, coberta per una boira bastant espessa. Poca llum. Sota els porxos, esperava impacient les notícies de Tubald sobre la meva filla. Va ser com volar molt alt, i aterrar en un confí extremament real.

### **Tenies una imatge.**

Tenia una imatge, una imatge molt concreta i molt potent, que contenia tot el conflicte. Encara feia ullades constantment al paper on hi tenia el text. Però estava molt sorpresa d'haver entrat en una situació tan rica i específica tan de sobte. Per uns segons vaig sentir l'encarnació de Shylock en el meu interior. Va ser, sens dubte, una revelació. El cos va cedir. La musculatura es va relaxar, permeable al text, que es va anar articulant sense problema. El cos em va acompanyar i guiar durant tota l'escena. Un moment fascinant.

### **I després d'aquesta experiència?**

Al cap de pocs mesos, quatre dels actors que havíem estat en aquells seminaris ens vàrem reunir. Frisàvem per conèixer més a fons el treball d'en Konrad. Tots quatre especulàvem sobre la possibilitat d'aixecar una producció on el mestre fes de director. Quan li vàrem plantejar, de seguida ens va dir que sí. Només ens calia acceptar les condicions que establia. Per motius

que desconeixíem semblava que aquell, potser, seria el seu darrer treball professional. Aspirava a complir un somni que normalment s'escapa de les possibilitats reals. El seu plantejament era radical. Volia que els quatre intèrprets estiguéssim disposats a treballar, des d'un primer moment, en una investigació de laboratori sense límit de temps, per després entrar en el muntatge de l'obra. Vàrem quedar entesos.

Precisament el Dau al Sec començava la seva activitat, i ens vàrem posar d'acord per estudiar quina seria l'obra més adient.

### ***El mercader de Venècia de Shakespeare?***

Sí! Això era l'any 2018. Va marxar després de diverses reunions, i al cap d'uns mesos va tornar amb la proposta d'*El mercader de Venècia*. També havia pres la decisió de demanar-me que fes Shylock. Em va parlar d'aquesta manera: «Tu el pots fer, aquest personatge, i descobriràs moltes coses. Ara ja som amics i, si et puc aportar alguna cosa és, precisament, proposar-te un paper que et permeti fer un salt endavant. Tu podries fer la mare del Hamlet i ho faries bé, però això no representa cap salt endavant per a tu i, en canvi, Shylock sí que el representa».

### **I t'hi vas llançar?**

Ho deia amb molt d'amor i molt seriosament. Eren raonaments ponderats, tot i que sabia la feina que tindria amb mi. Va ser una proposta inesperada, però ell coneixia bé les meves febleses. Després d'aquells dos intents tan desastrosos m'ho vaig prendre com un acte de fe i de reconeixement.

### **Però ell ho veia clar.**

Sí, ho veia claríssim.

### **I t'ho va fer veure a tu.**

Sí. Jo l'havia conegut professionalment l'any 1992, i des d'aleshores vàrem anar col·laborant, fins arribar a un total de sis obres de teatre, inclòs *El mercader*. Vull dir que ens teníem molta confiança. Havíem estat amics durant molts anys. Havia seguit i participat en la meua evolució com a actriu de bon començament. El seu extens llegat queda en mi.

Quan va fer, a l'Akadèmia, el muntatge de *Quartet*, de Heiner Müller, amb la Muntsa Alcañiz i el Mingo Ràfols ja em va fascinar, un impacte una mica semblant a els *Sis personatges*. L'anava a veure pràcticament cada nit, per esbrinar-ne els secrets.

A partir de 2010 vàrem compartir moltes experiències: a *La marquesa de Sade*, jo com a productora, ell com a dramaturg; a *Falstaff*, també com a dramaturg i director, i jo com a actriu; *Ritter, Dene, Voss*, on vaig fer el paper de Dene. I la sorprenent *Electra* de Sòfocles amb traducció de Carles Riba, que va inaugurar l'Akadèmia, on jo vaig fer la Clitemnestra. Obra que em va aportar una experiència important per poder fer després *El mercader de Venècia*.

Estic segura que, amb Shylock, em va voler fer un regal de comiat. Quan vàrem començar *El mercader*, penso que sentia que estava malalt.

### **Un regal, que consistia a donar-te força i confiança.**

Em faltava fer aquest pas i ell ho sabia. La tragèdia, el teatre en vers, en general tot el teatre centrat en la paraula, exigeix unes competències específiques. No només perquè són estructures lúdiques sinó perquè has de poder dominar l'imaginari i la construcció verbal; molt allunyats, com ja hem anat comentant, del teatre psicològic en prosa. Havia anat treballant amb l'estudi, la investigació, els mestres especialistes... La pràctica em va anar donant ales per poder-hi fer front. Era hora de volar.



Mercè Managuerra a *El mercader de Venècia*, de William Shakespeare, dirigit per Konrad Zschiedrich i Mingo Ràfols. Dau al Sec, 2019. Fotografia de Maria Alzamora.

**D'entrar-hi, d'una vegada per totes, sense complexos.**

Sí; i sobretot perquè, en última instància, cal unir la investigació amb la pràctica. Fins que no pots casar una i altra experiència et sents molt coix.

La Clitemnestra m'havia donat molts maldecaps, moltíssims, tot i que va acabar sent un muntatge molt contundent tant plàsticament com per la força de les interpretacions.

En Konrad n'estava molt content. L'etapa de l'Akadèmia va ser molt productiva.

**Doncs que bonic que et fes aquest regal. Que tingúes aquest olfacte tan expert.**

Sí, impressionant. Tenia, com tu dius, un olfacte molt expert. Sabia molt bé on volia anar i quins passos calia fer. Des del febrer del 2019 que estem amb *El mercader* de gira en castellà i català. Ha estat un projecte decisiu, per a mi i per a tots els meus



*Ritter, Dene, Voss*, de Thomas Bernhard i direcció de Konrad Zschiedrich. Teatre Akadèmia 2014. D'esquerra a dreta: Teresa Vallicrosa, Mercè Managuerra i Emilià Carilla. Fotografia de David Ruano.

companys. Amb moments molt difícils, que semblava que no els podríem superar. I la covid...! Però hem aconseguit una producció amb ànima, explotada durant més de tres anys.

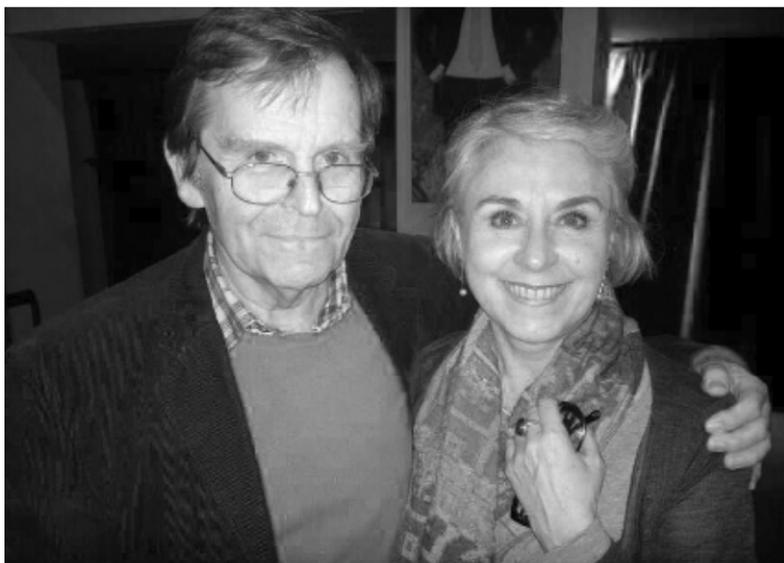
### **Parlem una mica del seu sistema de treball. Estava molt lluny de les teves experiències anteriors?**

En Konrad era de Berlín de l'est. Els seus pares eren actors, la germana, actriu. Per tant, el seu món, des de ben petit, havia estat vinculat al teatre. La seva joventut va coincidir amb la inauguració del Berliner Ensemble, teatre fundat el 1949 per Bertold Brecht i la Hellen Weigel, i també amb Heiner Müller de qui va esdevenir gran amic. En la seva carrera professional es va decantar per la direcció i la pedagogia. Va treballar al Berliner Ensemble i al Conservatori de teatre a l'Alemanya de l'Est, fins que al cap d'uns anys va arribar a Catalunya i aquí va desenvolupar una prolífica feina.

Era un artista compromès, radical i culte, amb una trajectòria impecable. Mai no va treballar per encàrrec. Per ell, el teatre sense compromís personal no tenia cap interès. Sentia la feina de director com un misteri, un univers a estructurar amb rigor científic fins als més minúsculs detalls. Començava, sempre, per fer-se preguntes. Una metodologia emparada en un dubte dialèctic sistemàtic —podríem dir-ne. No donava mai res per segur. Conservava una mirada curiosa i amb una forta càrrega anticapitalista. Des que el vaig conèixer, va ser sempre un referent per a mi.

El fet de tenir una orientació brechtiana, no li impedia de mostrar un gran respecte per Stanislavski. Potser, aquí al nostre país, tendim a pensar que les dues tradicions són excloents. En realitat tenim molts prejudicis respecte al gran mestre rus que provoquen distorsions i creen detractors del seu enfocament. A les escoles alemanyes, Stanislavski està inclòs a tots els plans d'estudi de les escoles públiques i els conservatoris. En Konrad compartia tots dos sabers, el saber sobre Stanislavski i el saber sobre Brecht, sense cap entrebanc. Ens alertava sobre la mala traducció de la paraula «distanciament», que havia confós tota Europa, creant una complicada visió del teatre brechtian. Per ell tot era més senzill. Ens aconsellava que traduíssim el mot com a «estranyament», concepte molt més pràctic per operar. Era un humanista crític, pessimista i ingenu que coneixia bé el món de la interpretació i dels actors. Per a ell, cada projecte era una oportunitat de formar una gran família, responsable de crear i tenir cura del món de l'obra.

Aquest esperit va apropar molt el petit grup que ens havíem reunit entorn d'*El mercader*, des de bon començament. Tant és així que els forts vincles que vàrem crear ens van permetre sostenir les difícils vicissituds que s'aproximarien poc temps després. D'altra banda, també vàrem saber portar, entre tots, la proposta i la insistència de Konrad respecte a la tria del seu Shylock.



Konrad Zschiedrich i Mercè Managuerra.

Els meus companys sempre em varen ajudar a fer front al repte, en tot moment. Afortunadament, no es va equivocar. El premi Margarida Xirgu i la llarga vida que ha tingut el muntatge han estat constatacions de la seva intuïció.

La gran decepció va arribar quan, després de dos mesos de treball lent i intens, en Konrad es va posar molt malalt i va haver de marxar a Alemanya. Ja no va tornar. Vàrem haver de continuar el treball per l'Skype i el correu electrònic. Fins que, finalment, després d'uns mesos d'intentar avançar sols, el Mingo Ràfols, que coneixia molt bé la seva manera de fer, ens va ajudar a arribar a l'estrena. Malauradament, en Konrad no va poder veure el muntatge però sí que va saber que m'havien donat el premi i va tenir temps de dir-me que se sentia satisfet. Ja estava a punt de morir.



*Electra*, de Sòfocles, amb direcció de Konrad Zschiedrich. Teatre Akadèmia 2009. D'esquerra a dreta: Tilda Espluga i Mercè Managuerra. Fotografia de David Ruano.

### **Quin any va ser el muntatge d'*Electra* amb en Konrad?**

El 2010. Va resultar un muntatge molt laboriós. No perquè el repartiment no fos l'adequat sinó perquè no és senzill dur a escena una tragèdia grega amb traducció de Carles Riba en el món actual. La majoria d'actors no havien intervingut en cap obra d'aquestes característiques. Com sempre, en Konrad treballava de manera incansable i minuciosa apropant els actors a la imatge que tenia del muntatge, i deixant-nos l'espai perquè poguéssim explorar i relacionar-nos amb les imatges dels nostres personatges.

### **Era una manera molt pròpia de treballar.**

Tenia una manera molt precisa d'entrar en el text. Al començament insistia en no prendre posicions tancades respecte al significat de l'obra ni dels personatges, ja que era un director investigador. Demanava molta calma per anar desenvolupant el treball.

Entrava amb els actors en cada paraula i en cada imatge. L'acció física sorgia molt lentament. Aconseguia que la imatge acústica, l'acció verbal i l'acció física afloressin en perfecta harmonia. Conduïa un procés de sedimentació més que de muntatge. No donava res per definitiu. L'estrena era un punt d'inflexió, però el treball seguia. Com que a cada moment revisava les decisions preses i tornàvem endarrere, evitava que l'actor s'installés en la comoditat de l'«això ja sé com va». Funcionava dins un sistema d'oposicions molt marxista. Quan afirmava alguna cosa, després li donava la volta, la intentava veure des d'una òptica contrària. Va ser fill de l'etapa comunista de l'Alemanya de l'Est.

### **O sigui que ja havia mamat de tot plegat?**

Sí! La seva experiència era profunda i àmplia. No era gens dogmàtic. El resultat que aconseguia sempre era molt plàstic. Una obra tan complexa i difícil de portar a escena com l'*Electra*, va arribar a una qualitat molt transparent. Encara que no vàrem arrencar gaire bé. El vestuari que demanava no es va concretar de la manera que esperava. Però va insistir fins a la sacietat per aconseguir expressar la imatge que tenia concebuda en la seva imaginació. Finalment, els esbossos que li presentaven eren exactament el que volia aconseguir. No cedia, es barallava per cada petit detall. Considerava central la traducció plàstica de les idees que s'havia anat fent del text. Fins que no veia exactament el que ell volia refusava el material presentat. Com en d'altres produccions, en dissenyar l'espai escènic d'*Electra*, també va ser molt rigorós amb la il·luminació. Exigia que l'equip artístic l'acompanyés amb precisió. Quan el conjunt no funcionava, es posava molt neguitós.

## **I quan vau començar a assajar *El mercader*, encara no estava traduïda per Desclot?**

No. Precisament perquè en Konrad volia que el traductor s'avinqués a seguir de prop el procés de treball amb els actors. Ell havia estudiat l'obra amb deteniment i necessitava l'ajuda d'un professional hàbil, amb experiència i molt acurat. Miquel Desclot, amb qui jo ja havia col·laborat anteriorment, va acceptar la feina i va començar per entregar-nos un primer esbós del text. En Konrad treballava incansablement, al matí amb els actors i a la tarda fent propostes al traductor. Estava capficat, el català li portava problemes. La llengua li resultava massa «dolça» per aconseguir els objectius que es proposava. La tensió i els trencaments que sentia en la llengua de Shakespeare no eren fàcils d'aconseguir en català. Però no era la primera vegada que lluitava a fons amb la traducció. A cada nova obra, establia una batalla campal amb el text. Estimava molt el català. El parlava millor que molts catalans, amb un vocabulari preciós i extens. Ara, quan el volia utilitzar per fer teatre li semblava «pla», massa «rodó». Volia forçar el llenguatge per arribar a formes més cantelludes, sincopades, girs ràpids, frenades... per evitar que el text anés en una direcció discursiva. S'esforçava a fer-lo jugar per crear relleus i paisatges. Estava obsessionat. Discutia cada paraula, cada frase... En Miquel patia i nosaltres també. Però seguïem endavant.

Jo el coneixia, en aquest sentit, ja que m'havia demanat ajuda quan es va posar amb el *Quartett*, de Heiner Müller. Si una paraula li convenia però no es podia dir en català, vull dir que no existia, tenia un disgust, volia inventar-la, adduint que totes les llengües n'inventen, de paraules. Quan no es té la paraula que et cal s'inventa i no passa res, podem partir de l'arrel —em deia. No descansava, perseguia amb coratge tot allò que creia que expressaria millor el que ell volia sostenir. Anàvem assajant i discutint, però era evident que progressàvem.

### **I amb els actors, quin era el seu sistema de treball?**

La seva metodologia començava per demanar als actors que, en lloc de llegir el text de manera convencional, pronunciessin una paraula darrera l'altra sense lligar les frases. Només calia que cada paraula fos pronunciada amb llibertat, sense prejudicis ni apriorismes. Si l'actor estava obert, apareixien imatges i colors sorprenents. S'entrava en una dinàmica de joc espontània i eloqüent. Aquesta manera de treballar estava encaminada a descobrir el text, i alhora a evitar la fixació de tons. Com sabem, el camí que s'empren en començar determina, en gran part, els resultats. En el món professional, és habitual caure en voler donar forma, abans de conèixer el veritable contingut de la peça. Per això els directors que, realment, creuen en un procés de recerca, estipulen una metodologia pròpia de desenvolupament pel procés de creació.

Així, vàrem anar explorant tot *El mercader*, paraula per paraula.

### **I això amb totes les escenes, tots els personatges?**

Amb totes les paraules del text. Parant després de cada paraula. I si no apareixia cap imatge, no passava res. Havies de seguir endavant amb el mateix procediment. Si ho feies sense pressió, gairebé sempre brollava una imatge que donava un sentit precís a la paraula. Aquest procediment pot resultar estrany, inclús es pot arribar a pensar que és un procés ortopèdic. Però aquesta manera d'abordar el text va agafant fluïdesa i vida.

Recordo el primer dia que Miquel Desclot va venir a l'assaig. Després d'escoltar-nos força estona, amb uns ulls esbata-nats com unes taronges, va venir a dir que estàvem assassinant la seva traducció. És clar, no sentia els accents ni les cesures, ni el ritme, ni les rimes. Es va quedar en xoc, preocupat d'observar només paraules, seguides de pauses. No entenia per què volíem una nova traducció, si la nostra aproximació no tenia en

compte el vers decasíl·lab. El que no s'esperava era l'evolució del treball després d'aquella etapa inicial.

### **I t'ho va dir?**

Sí, m'ho va confessar uns dies després. No entenia res. Em deia que allò no era teatre en vers.

### **I després va veure el resultat i es va tranquil·litzar?**

Exacte! Però va ser al cap de molts mesos. No pensava que aquell sistema es podria transformar en cap mena d'expressivitat. De fet, en Konrad proposava una exploració molt permeable, on a cada assaig noves imatges engrandien el text i desterraven sentits profunds.

### **Es tractava d'atomitzar el text.**

D'atomitzar-lo i deixar-lo suspès. Es tractava que el cos intervingués en la creació del so. Que el text sortís del cos, des d'un mateix. Tota la concentració es posava en no fer de més, ni pensar en el personatge, ni projectar emocions. Podies ajudar-te, si volies, amb alguns elements de vestuari per anar buscant alguna relació amb l'aspecte exterior del personatge, però res més. Aquest era un estadi del treball cru, on no hi ha res establert, on es busca que la descoberta sigui neta perquè encara es desconeix el significat profund del discurs. D'altra banda, l'atomització també permet anar discernint les relacions i les circumstàncies que decanten, més tard, les tries de la posada en escena, i molts aspectes subtils que van apareixent a poc a poc. Per exemple, en relació amb Antònio, descobríem de quina manera Shakespeare insinua la seva homosexualitat, quines paraules tria Bassànio per seduir-lo. En definitiva, anaven sortint a la llum els jocs interns de sentit amagats dins els versos. Aquest enfocament del treball ens va permetre no deixar-nos de preguntar pels aspectes poc clars, perseguir les intuïcions, poder dubtar. Hem de tenir en

compte que el text de Shakespeare presenta constantment jocs de sentit, difícils d'esbrinar si no es posseeix un mètode prou versàtil que permeti deixar entrar en l'engranatge tot allò que es va descobrint.

### **I la cosa era descobrir-ho junts?**

Amb aquesta dinàmica director i actors inicien la incursió dins la peça. L'enfocament permet apropar-se al ressò de les paraules conjuntament.

### **Permetre't escoltar el ressò del que has acabat de dir.**

Sí! Aquest ressò obre moltes perspectives. D'altra banda, una dinàmica tan discontinua, tan respirada, tan oberta permet fer aflorar sentits impensats, abans d'entrar a treballar en cada personatge. No avances amb la raó, et situes més enllà.

**I això és el que és bo de poder fer una investigació sobre l'escena, perquè passen coses imprevisibles que tu, per molt que t'hagis estudiat la peça abans dels assajos, no pots preveure. Pots intentar suggerir, pots intentar guiar però no preveure.**

En el present de la sala d'assaig apareixen, dins dels sons concrets, l'experiència de la persona, la vivència del moment, el pensament fugaç, la intuïció: un tresor per al director. Un material brut que permet anar creant capes, i obre incessantment noves possibilitats de sentit. És sorprenent la dinàmica que ha creat l'aproximació d'en Konrad a l'interior d'*El mercader*. Encara ara, quan assagem, abans de les representacions, ja passats tres anys des de l'estrena, seguim descobrint amb més i més profunditat aspectes de la situació que ens porten a noves preguntes. Shakespeare és un pou sense fons. El triangle Pòrcia, Bassànio, Antònio encara ens dona sorpreses. Konrad observava amb cura les relacions entre aquests tres personatges i el compromís de cadascun amb l'amor.



Mercè Managuerra a *El mercader de Venècia*, de William Shakespeare, dirigit per Konrad Zschiedrich i Mingo Ràfols. Dau al Sec, 2019. Fotografia de Maria Alzamora.

Ens avisava dels detalls. Per exemple, encara que les escenes entre Pòrcia i Bassànio semblin escenes d'enamorats, no ho són. Aparentment els personatges es diuen paraules romàntiques, i frases que semblen d'amor platònic, però, si ho veiem amb calma, descobrim les turbulències d'unes relacions, on els diners distorsionen els impulsos. Bassànio, tan arrogant i manipulador a l'inici, està desconcertat quan arriba a Belmont. Pòrcia descobreix un Bassànio més fosc que l'idíllic home de qui s'havia enamorat. Antònio ha d'acceptar les lleis que imposa Pòrcia. Cal, doncs, anar amb cura abans de decidir com enfoques els personatges i les escenes, perquè el procés de construcció demana estratègies obertes i subtils que permetin anar bastint l'edifici, a poc a poc, amb la incorporació de nous descobriments.

Et citaré, també, l'altre gran debat: l'antisemitisme de Shakespeare. En Konrad va defensar, sempre, que *El mercader* no era una obra antisemita, per molt que Harold Bloom, crític i assagista reconegut, ho pregonés. Per defensar la seva postura, va incorporar moltes decisions a favor de Shylock. Potser la més evident i extrema, la voluntat que Shylock fos una dona. Crec que, conscientment o inconscient, sabia que la veu de la dona sota del personatge l'arrossegava lluny de l'estereotip. El treia del marc conceptual on sempre havia viscut. Una dona no podia fer un Shylock exactament igual que els homes que l'havien representat. I mai ningú no ha qüestionat la decisió. El comentari general ha estat sempre sobre la riquesa de matisos del muntatge, la musicalitat del text, la claredat de les tries i la precisió escènica dels plantejaments. Hi ha tantes capes de treball que l'escenificació posseeix unes arrels molt fortes.

### **Moltes coses per florir i per fer créixer.**

Shakespeare resulta complex. Hi ha una infinitat de material per fer créixer. Et perds perquè genera tants sentits a la vegada que et sembla inabastable. Arribes a pensar que l'obra no té un final. Sempre hi pots descobrir un més enllà. El sistema d'oposicions en la seva dramaturgia permet anar desenvolupant i desenvolupant i desenvolupant allò que descobreixes. Alhora, pels intèrprets és com posar-se en mans d'un mag. Et penetra dins. Les imatges són tan potents i tan precises que, si et dones el temps, et deixen petjada. No s'esborren. Com inscripcions a l'ànima.

### **Un gravat sobre la pedra.**

Exacte! Inscripcions dins d'un territori sòlid, que es va consolidant contínuament. Amb imatges que esdevenen paraules viues dins el cos.

I això realment després, quan ho veus, es nota. I ara que deies «paraules vives»: jo recordo molt clarament, malgrat que és un text complicat, totes les paraules de l'obra, les intencions molt clares. No com en altres peces de les quals recordes l'argument. És un text molt complex i, com més el fem, més complex el veiem. Per això en Konrad ens deia que si una paraula no ens ressonava ens n'haviem d'estranyar, que no la llencéssim, que ens quedéssim amb el ressò d'estranyament que tenia per a nosaltres, i esperéssim amb paciència fins que es manifestés el sentit.

Jo crec que va ser gràcies a tot aquest camí caminat, que comencem l'obra amb una certa tranquil·litat. També, amb molt de respecte. Però ens fa confiança el que els espectadors ens han transmès amb el seus silencis, respiracions i escolta. Poden seguir tots els girs i tensions. Reben un món més enllà de l'argument.

**També es nota que gaudiu quan actueu.**

Molt! Patim de pensar que un dia haurem d'acabar les funcions d'*El mercader*. Cada funció ens renova.

**Un llarg camí.**

Molt llarg i molt interessant. Intens. Un somni.

L'estudi m'ha guiat fins a poder arribar a una escolta lluminosa, tocar i entregar el meu cos a la creació dels dramaturgs, escoltar en mi els ecos del que és universal. Les paraules conreares, floreixen i gaudeixes. Tot i saber que mai no desxifraràs del tot els misteris d'un ofici on es comença llegint i s'acaba volant. Convidats a viatjar i viure moment a moment.

## Epíleg

La proposta d'editar un opuscle sobre el meu treball sobre la Interpretació em va arribar del director d'edicions de l'Institut del Teatre, on he impartit docència durant més de trenta anys. En Carles Batlle em va empènyer a deixar l'Institut amb un últim treball de memòria que servés part de la mirada i de les reflexions al voltant del meu trànsit sobre alguns temes crucials de l'ofici.

Va semblar que el format d'una conversa professional era una manera senzilla de descabdellar alguns instants del material acumulat. Les preguntes de la jove Andrea Bel, que recentment ha acabat els seus estudis de direcció a l'Institut del Teatre, podien posar en marxa un diàleg estimulants i fresc. Ella ho ha fet fàcil. Els seus ulls atents, la seva intel·ligència i la seva sensibilitat han aconseguit llançar-me a tocar del meu desig. M'he sentit acompanyada, i més encara, privilegiada de poder visitar juntes alguns episodis que, espero, donin raó i testimoni de la meua lluita per comprendre.

L'experiència de visitar i parlar de manera distesa sobre alguns dels episodis de la meua biografia professional ha tingut per a mi una dimensió molt íntima; encara que pugui semblar que el tractament de qüestions tècniques sigui un fet objectiu o molt objectivable. Algú s'ho podria pensar. I sí, en certa manera tindria raó, podria ser així. Però, en el meu cas, com en el de la majoria de persones lligades a l'art, el nostre viatge amaga secrets també dins l'ofici. Secrets de cuina, que són en el fons secrets de vida perquè passió, intuïció, inseguretats, frustracions, vulnerabilitats, desfetes, somnis... són dins el mateix calidoscopi, sempre en moviment, mai estàtic. Dins d'un instant n'apareix un altre. I amb el nou dibuix, un nou univers de llum o de fosc.

Així doncs, parlar de l'ofici des dels primers passos porta a haver de retornar a moviments de l'ànima antics, experiències complexes difícils d'atènyer. He intentat recuperar alguns moments màgics de revelacions i caigudes. M'he sentit com qui creua un riu de cabdal immens, cercant de tant en tant una petita illa per descansar abans de tornar-me a submergir, per extreure'n tresors d'alguna ensenyança apresada o desapareguda.

Rememorar d'una manera espontània, en una conversa, el meu camí no té altre objectiu que compartir un impuls molt subjectiu que va en la direcció de reconèixer als meus mestres la seva gran generositat. He estat afortunada de tenir els mentors que he tingut, perquè m'han permès, més enllà dels moments màgics que hem compartit, seguir un diàleg incansable amb mi mateixa sobre els temes oberts de l'ofici. Camino, sempre, amb ells. També amb els alumnes, que per sort m'he trobat. Tots, els més difícils, els més fàcils, amb els que he tingut una gran empatia i amb els que no n'he tingut gens, són encara amb mi.

Només queda per comentar que el meu ànim, amb aquestes confessions, no projecta cap finalitat didàctica exhaustiva, ni científica, només són pinzellades, que juntes poden servir de testimoni potser de companyia al viatge personal d'altres artistes, o potser dels joves estudiants, o de persones interessades a conèixer els laberints de la interpretació des de dins. Qui sap!

Mercè Managuerra

Novembre 2022

## **Mercè Managuerra. Trajectòria professional**

Actriu i productora, llicenciada en Filologia Romànica Hispànica per la Universitat de Barcelona. És també graduada en Mim i Pantomima per l'Institut del Teatre de Barcelona. Va rebre la beca Fulbright per cursar estudis d'interpretació a Nova York entre els anys 1985 i 1987.

*Guest Observer* de l'Actor's Studio de Nova York el 1987.

Ha estat professora d'Interpretació a l'Institut del Teatre des de l'any 1988 fins al 2016, on ha desenvolupat la tasca de Cap del Departament de Tècniques d'Interpretació al llarg de vuit anys. Ha format part, a més, del Consell de Formació.

Membre fundadora de l'Associació de postgraduats de l'Institut del Teatre de Barcelona i del Grup d'Investigació d'Actors Professionals EIA 1987.

Ha col·laborat amb l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (Sindicat AADPC) i la Fundació AISGE (entitat de gestió d'Espanya dels drets audiovisuals dels actors) al llarg de 30 anys, essent membre del Consell de pedagogia per a realitzar cursos per a actors professionals.

Ha estudiat amb mestres d'interpretació com Pawel Rouba, Coralina Colom, Uta Hagen, John Strasberg, Carlos Gandolfo, Carol Rosenfeld, Monika Pagneux, Zigmunt Molik, Anatoli Vasiliev, Krystian Lupa i Konrad Zschiedrich, entre molts d'altres.

Actriu professional des de l'any 1975, ha protagonitzat al llarg de la seva carrera obres clàssiques i contemporànies, cinema i televisió.

Ha protagonitzat, entre d'altres peces teatrals: *Peer Gynt* i *Casa de nines*, d'Henrik Ibsen; *Woyzeck*, de Georg Büchner; *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rodolf Sirera; *El rei dels carallots*, de George Wolinski i Claude Confortès; *Danny i Roberta*, de John Patrick Shanley; *Revolta de bruixes* i *Descripció d'un paisatge*, de Josep M. Benet i Jornet; *El camí de la Meca*, d'Athol Fugard; *Abans d'esmorzar*, d'Eugene O'Neill; *Estimada Helena Sergueievna*, de Liudmila Razumóvskaia, *La vida perdurable*, de Narcís Comadira; *Manicomi a Goa*, de Martin G. Sherman; *Ismene, germana d'Antígona*, de Iannis Ritsos; *Electra*, de Sòfocles; *Ritter, Dene, Voss*, de Thomas Bernhard; *La gavina*, d'Anton Txékhov; *El zoo de vidre*, de Tennessee Williams; *El mercader de Venècia* i *Falstaff*, de William Shakespeare.

Ha treballat amb directors com Jonh Strasberg, Ernie Martin, Carol Rosenfeld dels Estats Units; Juni Dahr, de Noruega; Boris Rotenstein, de Rússia; Konrad Zschiedrich, d'Alemanya. I amb els directors catalans, Joan Lluís Bozzo, Joan Ollé, Francesc Nello, Josep Montañez, Herman Bonnín, Jordi Coca, Judith Colell i Emilià Carilla.

Ha intervingut en sèries de televisió i cinema amb directors nacionals i estrangers.

Ha produït, dins el camp de l'audiovisual, la sèrie de televisió *En escena, cent anys de teatre català*, sèrie de setze capítols per a TV3; el curtmetratge *Tengo algo que decirle*. Direcció: Hervé. Interpretat per Àngela Molina.

*Coach* d'actors del programa setmanal de TV3 durant la temporada 2007-2008 *La vida en un xip*.

Ha produït els espectacles teatrals: *El camí de la meca*, dirigida per Carol Rosenfeld, directora nord-americana; *Anuncis classificats*, dirigida per Konrad Zschiedrich, director de l'Alemanya de l'Est; *Oleanna*, dirigida per la mateixa Mercè Managuera; *Casa de nines*, dirigida per l'actriu i directora noruega Juni Dahr; *Una vetllada amb O'Neill*, *Abans d'esmorzar* i *Hughie*, amb direcció del nord-americà Ernie Martin, estrenada al Mercat de les Flors. Les obres estrenades a Barcelona han estat portades de gira per Catalunya, de les quals se n'han arribat a fer més de 300 representacions.

Ha dirigit, a l'Institut del Teatre de Barcelona, les obres teatrals *El somni d'una nit d'estiu*, de William Shakespeare; *Amb la ràbia al cos*, de John Osborne; *L'hort dels cirerers*, d'Anton Txékhov. I, a la Central School of Speech and Drama de Londres, *Yerma*, de Federico García Lorca.

Professionalment ha dirigit les obres de teatre: *Ball robat*, de Joan Oliver; *Oleanna*, de David Mamet i *Bye, bye, hort dels cirerers*, basada en l'obra d'Anton Txékhov, amb dramaturgia pròpia.

Dirigeix les obres de rehabilitació de l'espai teatral i la sala d'assaig del Teatre Akadèmia i de la Sala Dau al Sec Arts Escèniques.

Crea l'empresa Eix 49 SL, que gestiona, del 2006 al 2015, el Teatre Akadèmia i, des del 2016, Dau al Sec Arts Escèniques.

Crea i dirigeix, del 2006 al 2016, el projecte Teatre Akadèmia, sala de 80 localitats a Barcelona on s'exhibeixen de manera permanent obres teatrals i s'organitzen cursos d'entrenament per a

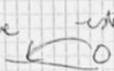
professionals, i on s'han produït i estrenat 30 produccions pròpies i més de 40 projectes teatrals.

Crea i dirigeix l'equipament cultural Dau al Sec Arts Escèniques, sala d'exhibició des de 2017, també de 80 localitats. N'és gerent i directora artística. Hi produeix *El mercader de Venècia*, que ha fet més de 70 funcions en gira per Catalunya i per l'Estat espanyol, *La màgia lenta*, i *Bye, bye hort dels cirerers*, amb la Companyia Dau al Sec.

Premi Memorial Margarida Xirgu per la seva interpretació de Shylock a *El mercader de Venècia*, l'any 2019.

## Apèndix. Apunts presos als seminaris d'Anatoli Vassiliev (2007)

Anatoli Vassiliev  
Gener 2008  
Ton

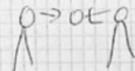
Quanton parte, tiene el diálogo?  
Es simple, se puede sentir.  
De que tratar?  
Del arte del raporta.  
Ayer hablamos de que <sup>este nucleo</sup> 



Si no hay objeto del juego no se puede jugar  
el objeto del juego es objetivo aun que el  
objeto sea invisible



Intercambios de fragmento y los llamo nudos  
Todo se desarrolla de derecha a izquierda  
Es importante que el acontecimiento principal  
sea potente para llegar a



Para el actor es difícil mantener el fuego  
cuando el objeto están lejos por eso es necesario  
continuar la acción

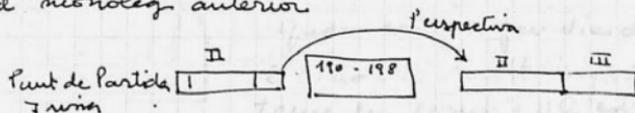


Ara voldria parlar amb més detall d'algunes escenes del 2<sup>on</sup> Acte. (119)

### Colioni - Trina 190-198 1<sup>er</sup> Acte

Primer 187 - 189 És situacional. Aleshores Arriba Hem de tenir en compte que Trina arriba a aquesta escena per via dels monòlegs. Per tant hem d'anar d'acord amb el que està sobre el monòleg anterior. Al 222 Trina acaba a Moscow! a Moscow! On hem de trobar la continuació al 1er acte, 104 Tercer acte:

És considero que aquest 104 és on està expressada clarament l'esperança d'Trina de trobar a Moscow l'home de la seva vida. Per tant si estudiem una escena 190-198: hem d'estudiar el monòleg anterior



Per tant vull dir que Trina comença al monòleg del primer Acte amb les perspectives dels següents. I per treballar hem de fer-ho amb una sola distinció amb apertures i interrupcions. Cada escena situacional aporta: tarà oposicions, conflictes.

Tornem a l'escena 190-198. Com preparar-se?:

Des de 190-193. Situació-conflicte de les relacions. Està vinculat que ell entra a contratemps, fora de temps, i ella està sola. Hi ha de 190-193 poques paraules per tant s'ha d'interpretar amb les pauses.

Primer dones fer una improvisació sobre 'in es tot um'. Haur marxat.



Aquest és un camí traçat mitjançant una conversa, un diàleg que viatja a través de la llarga trajectòria de Mercè Managuerra, actriu, creadora i pedagoga. L'eix conductor d'aquest diàleg és la curiositat per l'aprenentatge i la passió pel teatre. Mercè Managuerra ens parla de la seva experiència en primera persona, de les preguntes que li han anat sorgint al llarg de la seva carrera, i dels mestres amb els quals ha crescut: John Strasberg, Uta Hagen, Anatoli Vassiliev, Krystian Lupa o Konrad Zschiedrich. Sempre ha buscat més enllà, intentant entendre què s'amaga darrere de la paraula, del cos, de la veu, fascinada pels secrets invisibles que teixeixen els muntatges més inoblidables.

És un llibre que parla de l'experiència d'una actriu des dels seus inicis. D'una vida dedicada al teatre i a la interpretació que tant pot servir de guia per a aquells que comencen a endinsar-se en aquest camí, com per a aquells que ja hi són avesats. Un recorregut en primera persona per les tècniques d'interpretació i els grans mestres del teatre dels segles XX i XXI.



Diputació  
Barcelona

Institut del Teatre

