NOT TRUE, BUT USEFUL

No es cierto, pero es útil

Transcripciones de la serie 1 de los podcast de Cheek by Jowl – Versiones editadas
Traducidas al español por Arantxa Vela Buendía

Índice

Introducción **3**
Episodio 1 Reflexiones desde la cuarentena **4**
Episodio 2 El espacio y Shakespeare **18**
Episodio 3 Dentro del bosque **33**
Episodio 4 Escenas y castillos de arena **53**
Episodio 5 Las palabras se vuelven falsas **68**
Episodio 6 ¿Por qué hacemos lo que hacemos? **83**
Episodio 7 Inmersión en el diseño **97**
Episodio 8 Encontrando el predicament **110**
Episodio 9 Personaje y proceso **125**
Episodio 10 Tagliatelle **141**

Introducción

Gracias por descargar las transcripciones editadas de la serie 1 de **“No es cierto, pero es útil” – un podcast de Cheek by jowl.**

En abril del 2020, durante el confinamiento del COVID-19, los directores artísticos Declan Donnellan y Nick Ormerod se reunieron a distancia con la directora Lucie Dawkins para grabar unas conversaciones que dieron como resultado una serie de podcast que se emitieron de abril a julio del 2020.

Después de su emisión, decidimos editar las transcripciones para que sirvieran como recurso educativo. Se puede acceder a ellas de forma gratuita desde la web de Cheek by jowl y están traducidas a varios idiomas.

Esperamos que las disfrutéis y las encontréis útiles.

Si deseáis obtener más información sobre las obras de las que hablamos o escuchar más episodios, por favor, visitad los ‘podcasts’ en la web de Cheek by jowl. En la página de cada episodio, encontraréis notas, así como enlaces, imágenes, clips, entrevistas adicionales y materiales de archivo de nuestras producciones.

La música utilizada en los podcast de la serie 1 fue compuesta por Pavel Akimkin para nuestra producción rusa de *Medida por medida.*

www.cheekbyjowl.com
Facebook: @cheekbyjowl
Twitter: @cbyj
Instagram: @wearecheekbyjowl
YouTube: www.youtube.com/cheekbyjowl

Copyright © Cheek by Jowl, 2020
Todos los derechos reservados

Episodio 1
Reflexiones desde la cuarentena

Lucie
Bienvenidos a los podcasts de Cheek by jowl “No es cierto, pero es útil”. Éste es el primer episodio: Reflexiones desde la cuarentena.

Hola, mi nombre es Lucie Dawkins y, a lo largo de estas próximas semanas, voy a entrevistar a Declan Donnellan y Nick Ormerod, director y director artístico de la compañía internacionalmente reconocida Cheek by jowl. Nuestra intención es llevaros detrás del telón para que podáis conocer un poco mejor su singular proceso creativo y para que veáis cómo, después de cuatro décadas de magníficas producciones, su trabajo sigue en continua evolución. En este episodio abordaremos el reto que supone pensar en teatro durante la cuarentena provocada por la pandemia del coronavirus y comprobaremos cómo la filosofía de Cheek by jowl se ha ido desarrollando desde la publicación del libro *El actor y la diana*. Es un gran placer estar aquí con su autor, Declan Donnellan. Hola Declan.

Declan
Hola, Hola Lucie.

Lucie
A causa de este confinamiento provocado por el COVID-19, no tenemos más remedio que acercarnos a vosotros desde la distancia por vía telefónica. Hemos querido llamar a esta serie de podcasts “No es cierto, pero es útil” porque es algo que te he escuchado decir a menudo. ¿Podrías explicarme qué sentido tiene para ti: “No es cierto, pero es útil”?

Declan
Bueno, yo no creo que nada de lo que digo sea verdad. Si hablo es para intentar ayudar, para fomentar que la obra de teatro que estemos haciendo en ese momento tenga quizá un poco más de vida. Como ya dije en *El actor y la diana*, el mapa del metro de una ciudad no es verdad, pero es útil. No guarda ningún parecido con el aspecto de la ciudad, es un esquema que te ayuda a ir de un sitio a otro. Este tipo de guías son modelos provisionales que pueden ayudarnos.

Lucie
Después de la publicación de *El actor y la diana*, he escuchado a varias personas hablar del “método de Donnellan”. ¿Hay un método de Donnellan? Y si lo hay, ¿cómo sería?

Declan
¡Espero de verdad que no lo haya! Me salí un poco de mi camino en *El actor y la diana* cuando dije: Si la actuación es buena, no trates de fijarla. Sólo cuando estés bloqueado, podrías usar este recurso. Realmente no es un libro sobre cómo dirigir o actuar. Es un libro que puedes utilizar si tienes problemas, si tienes que superar algún tipo de obstáculo como un bloqueo por pánico; cuando no puedes poner un pie y después otro, cuando te quedas paralizado. De eso trata *El actor y la diana.* Ese es el principal motor del libro. No es una especie un testamento para dejar testimonio sobre cómo dirigir o cómo actuar.

Lucie
¿Crees que es peligroso tener un método cuando entramos en la sala de ensayos?

Declan
Creo que sí, pero tampoco estoy seguro. Hay millones de maneras de dirigir una obra, hay muchas formas de hacer un buen teatro y hay muchos tipos de buen teatro ¡y no los conozco todos!

Sólo conozco mi manera de hacer las cosas, y mi manera de hacer las cosas no implica que tenga una manera de hacer las cosas. Durante los ensayos, Nick y yo observamos a los actores e intentamos hacerlo lo mejor posible, y lo mejor significa cada vez una cosa diferente. Sin embargo, sí tenemos una prioridad, que colocamos delante de cualquier otra, y es que lo que hagamos esté vivo. El resto pasa a un segundo plano. Normalmente se nota enseguida cuando algo está vivo. Lo que ya no resulta tan obvio es cómo lograrlo. Y el secreto está en saber que tú no puedes hacer que esté vivo; lo que puedes hacer es dejar de matarlo. Tenemos que aprender cómo disolver los bloqueos y esto tiene más que ver con quitar cosas que con añadirlas. Eso es un principio básico para nosotros.

Lucie
Ahora vivimos en unas circunstancias realmente extrañas y creo que, de alguna forma, todos estamos revisando el sentido de nuestro trabajo. Personalmente, me intriga mucho saber cuáles son ahora tus preocupaciones como director de teatro.

Declan
Son unos momentos terribles. Mucha gente muere, otros pierden sus empleos… Muchas personas se están viendo arrastradas a la pobreza, y es probable que el verdadero sufrimiento aún no haya empezado. Así que igual no resulta muy adecuado hablar de encontrarle el lado positivo a todo esto.

Ahora que vemos a nuestros líderes titubear en televisión, percibimos como, poco a poco, de todas las cosas, es la naturaleza la que está tocando nuestras conciencias. Esa autoridad, de la que carecen muchos de nuestros mandatarios, parece provenir, de alguna extraña manera, de la naturaleza. Donde yo vivo, el canto de los pájaros es cada día más atronador. Cada vez hay más gente consciente del misterio de la naturaleza y del silencio. ¡Quién sabe a qué se va a parecer el mundo el año que viene!

Lucie
Sé que pasas la mayor parte del tiempo tecleando tu nuevo libro. Ya estoy impaciente por saber cuándo lo vas a publicar.

Declan
¡Seguro que no estás ni la mitad de impaciente que yo! Tengo ya muchas ganas de dar a luz a este monstruo que ha estado creciendo dentro de mí. La razón por la que me está costando escribir no tiene que ver con el tema del libro, sino con que me resulta difícil organizar el contenido secuencialmente. Es como una enorme matriz en la que todo conecta con todo. Yo siempre intento aplanarlo y crear una línea de sentido para que el lector pueda seguir un camino coherente. Probablemente, charlar sobre él me ayuda a avanzar. Es agradable poder hablar de ello.

Sí, una cosa obvia que se desprende de este virus y de este extraño confinamiento es que nos damos cuenta lo mucho que echamos de menos estar con los otros y, particularmente, la experiencia teatral. Podemos ver televisión hasta la saciedad, pero nos falta la experiencia real de estar en la misma habitación con otros, escucharles respirar, olerlos, sentir los latidos de su corazón, verlos escupir sobre el escenario… Echamos de menos compartir el espacio físicamente con otras personas. Esta llamada parece ser una demanda genética muy profunda. No hemos nacido en un sistema capitalista de individuos autosuficientes; hemos nacido en un sistema de dependencia grupal y queremos volver a ocupar espacios con más gente.

Por otro lado, habría que añadir que llevamos cientos de años practicando el distanciamiento social, porque una de las cosas que hacemos es medir continuamente la distancia entre nosotros y el resto: no demasiado cerca, no demasiando lejos. Bailamos la lobster quadrille[1] a lo largo de nuestras vidas y lo hacemos en muchos ámbitos: en la intimidad, entre amigos…Creo que este asunto de mantenernos separados es básico y,

[1] Lobster quadrille, también conocida como The mock turtle's song, es un poema que recita el personaje Mock turtle en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll

ahora, todo esto se ha puesto de relieve, porque no guardar la distancia adecuada, puede matarnos a nosotros o a otra persona.

Y esto me lleva a una palabra que utilizo mucho durante los ensayos, “encuentro”. Creo que vamos al teatro a ser testigos del encuentro, y se producen varios. Uno es nuestro encuentro con los actores que están en el escenario. Esa sería la primera experiencia teatral. La segunda es el encuentro de los personajes con las cosas que ven; las escenas que interpretan con sus compañeros, el predicament [2]. Lo que quiero decir es que, de alguna forma, ansiamos que el encuentro sea sin ambages, intenso, real, a la vez que, en la vida real, siempre estamos midiendo la diferencia entre nosotros y el resto. Son muchas las personas que acaban teniendo problemas de intimidad o con los límites. Esto se manifiesta de varias maneras: tenemos 450 amigos en Facebook pero eso no prueba que estemos en contacto con ellos.

Es útil pensar sobre lo que ocurre en un encuentro. El primer encuentro que experimentamos es con nuestra madre en el cochecito de bebé. La madre dice, “yo te veo, tú me ves.” Aprendemos así a sentirnos seguros y crecemos saludando, sonriendo, imitando las expresiones faciales. Pero lo realmente importante en un encuentro es comprender que cuando veo algo, ese algo, a la vez e inevitablemente, me ve a mí. Es más, si veo algo, lo transformo por el hecho de verlo y también me transforma a mí. Por ejemplo, tanto de niños como de adultos hemos visto películas del oeste que acaban con un tiroteo al final. En esa escena aparece un grupo de personas armadas corriendo por la ciudad y otro grupo, también armando, persiguiéndoles. Normalmente, los que huyen se parapetan detrás de la esquina de un edificio y empiezan a disparar desde allí. Entonces, los que perseguían acaban dando bandazos de acá para allá porque les están devolviendo los disparos.

Lo que me sorprende de estas secuencias es que, aunque me horrorizan porque normalmente son bastante aburridas, de alguna manera son esenciales. Si lo pensamos, hay un ritmo/mito interesante en querer ver a la persona que dispara solo durante un instante para que no tenga tiempo de apuntar y devolver los disparos. Es como un baile. Es intentar tener un encuentro pero sin ser visto. Envolvemos las cosas pero, cuando vamos al teatro, queremos ver cómo se quita el envoltorio. Así que vamos al teatro a ver a gente

[2] N de T. No traduciremos predicament porque no hay una palabra en español que englobe su significado. Tiene que ver con la situación, las circunstancias que rodean al personaje, pero implica siempre la presencia del algo amenazante.

encontrarse con cosas con las que no podemos encontrarnos en la vida real. Es como un tiroteo. Yo puedo ver en qué están los personajes pero ellos no pueden verme. ¿O sí?

Nietzsche advertía: “No mires mucho tiempo al abismo o el abismo te mirara a ti”. ¡Y eso nos da mucho miedo! Muchas películas de terror comienzan con esa cita; les da una cierta categoría. Pero realmente no es tan perturbador. Claro que si miras algo el tiempo suficiente, ese algo te devolverá la mirada. Si miras a un bebé a los ojos, esos ojos te mirarán a ti y a menudo te sentirás mejor por el hecho de ver y haber sido visto. Es un proceso de ida y vuelta. Es muy importante que en teatro nos comprometamos con el hecho de que es algo que tiene lugar entre lo que ocurre en escena y en el público. No es una obra de arte, es un acto teatral. No es un estado, es un proceso que tiene lugar entre estas dos cosas. Para mí el “encuentro” es un aspecto muy importante. La acción va en dos direcciones. Esto es crucial porque esta mecánica es la tierra fértil en la que muchos aspectos del teatro podrán crecer.

Lucie
Lo que resulta interesante de lo que estamos viviendo ahora es que no se produce ningún encuentro en el espacio salvo con aquellos con los que estás aislado del resto.

Declan
Sí, pero eso también nos ocurría antes del covid. ¡Como si nos encerráramos en una habitación con mucho eco para asegurarte de que solo vas a escuchar las noticias que quieres oír. Llevamos siglos haciendo eso de distintas maneras.

Lucie
Si tienes la suerte de estar aislado con otra persona, eso nos lleva, creo, a los que nos dedicamos a esto a replantearnos por qué el teatro es tan importante. Yo tengo la sensación de que es precisamente el encuentro, ese momento de empatía radical, lo que hace que el teatro esté vivo.

Declan
Sí, pero me gustaría aclarar que, aunque no tengo ninguna razón para hacer teatro, lo hago porque lo amo. Siempre se dice que los mejores versos de amor se encuentran en *Romeo y Julieta*, pero para mí no es así. El mejor puñado de palabras que hablan de lo que es el amor las escribió Montaigne un par de décadas antes. Montaigne tenía un gran amigo al que quería mucho y que murió siendo los dos muy jóvenes. Montaigne vivió muchos años más pero nunca se recuperó de esa pérdida y solía decir: “Si me obligáis a explicar por qué le quería, todo lo que puedo decir es porque era él, porque era yo”.

Ese sutil encabezamiento de “Si me obligáis a explicar por qué…” Me siento un poco así con el teatro. No sé por qué lo hago. No tengo razón alguna. Si me esfuerzo, podría encontrar alguna para justificarme pero no sería “la razón”. La motivación es solo una forma de explicar lo que has hecho. Para los actores, yo creo que pensar en los motivos de los personajes es algo peligroso. Quizá los necesitamos al principio como primer o segundo peldaño de la escalera, pero luego es realmente importante que dejemos de creer en ellos. Los motivos son solo una forma de explicar las cosas. Ahora podría encontrar un montón de razones para justificar el porqué hago teatro, pero todas serían falsas. La verdadera razón es que no tengo otra opción. Es lo que más amo hacer.

Lucie
Es interesante que digas que es peligroso que un actor pregunte o se pregunte por los motivos de sus personajes, porque gracias a Stanislavski esa cuestión es habitual en la sala de ensayos. ¿Preguntarle a un actor qué desea su personaje es una pregunta útil?

Declan
Preguntarse “qué desea el personaje” puede ser útil al principio pero solo al principio, porque la vida no funciona así. A veces incluso esa pregunta puede bloquear al actor. Por ejemplo, no se me ocurre una manera más rápida de bloquear a Romeo que preguntarla por qué ama a Julieta. Esto no significa que la pregunta no sea interesante para alguien que observe desde fuera, pero podría paralizar al actor porque lo que necesita es encontrar la experiencia, no una respuesta para escribir un ensayo.

Para arrancar, puedo utilizar preguntas tradicionales, pero nunca pregunto simplemente “qué deseas”, le doy siempre prioridad a “qué no deseas”. Soy plenamente consciente de que algunos actores se sienten más cómodos la idea de “personaje” y “acción” para empezar. Personalmente no hablo demasiado de conceptos como “personaje”. Al cabo de un tiempo, hemos puesto la escena en pie, pero ese esqueleto no la dota necesariamente de vida. Tienes algo que funciona, eso está claro, pero es solo eficaz. Luego hay que buscar en otro sitio y eso implica otra clase de vocabulario.

Lucie
¿Y es ese vocabulario tiene que ver con comprender que no siempre sabemos lo que queremos?

Declan
Sí, es así. Aunque yo creo que, muy probablemente, para arrancar la escena en la que Lady Macbeth se acerca a su marido en mitad de la noche y le pregunta “¿por qué te fuiste

de la habitación?", le preguntaría primero a los actores sobre su deseo de matar a Duncan para convertirse en reyes. Estoy seguro de que lo haría. Querría que los actores comenzaran por ahí. No me gustaría confundirles sobre eso. No ayudaría mucho comenzar el primer día diciendo: "Bueno, queréis matar a Duncan… pero ¿lo queréis realmente?" Sería de escasa utilidad y nos despistaría a todos. Necesitamos establecer una regla antes de que podamos romperla.

De modo que Nick plantearía claramente que Duncan está en la habitación de al lado y hablaríamos lo menos posible porque emplearíamos el tiempo en investigar la escena espacialmente, de forma muy sencilla. Claro que tendríamos que responder preguntas acerca de lo que desean los personajes, aunque cuanto antes lleguemos a "lo que ellos no quieren", mejor. Y después de un tiempo, descubriremos que el profundo misterio que se encuentra en el eje central de la obra es que no sabemos en realidad lo que los Macbeth quieren y no lo sabemos, porque ellos tampoco lo saben.

No tenemos la menor idea de por qué hacen lo que hacen. Parece estar claro, pero no es así. Suponemos que quieren convertirse en reyes ¿pero realmente lo quieren? No hay ningún sentimiento creíble que apoye esa idea. Tan pronto como se les ocurre, ambos quedan horrorizados ante la posibilidad de no hacerlo. A él nunca le vemos feliz. No piensa: "¡Oh, qué bien, voy a ser rey! ¡Tus hijos serán reyes!"[3] La profecía le hace sentir tremendamente mal desde el principio y genera en él un terrible conflicto interior. Es por ahí por donde empezamos.

Y los Macbeth se lanzan a seguir este plan, pero cada vez me resulta más evidente que en realidad no quieren hacerlo, o peor, ¡que nunca lo hubieran hecho! El misterio es ¡cómo es posible que alguien haga algo que no quiere hacer! Y la respuesta es "mirémonos en el espejo", porque es algo que nos ocurre todo el tiempo. ¿Por qué hacemos cosas que no queremos hacer?... Es bueno reflexionar sobre eso.

Lucie

¿Es eso precisamente lo que hace tan extraordinaria la idea de un encuentro en el teatro desde el punto de vista de la audiencia, que las grandes obras te llevan a enfrentarte con un problema que la mayor parte de las veces no conoces? Eso es un poco difícil de aceptar de uno mismo. Al final de la obra, no llegamos a saber por qué Macbeth hace lo que hace. De

[3] ¡Tus hijos serán reyes! Hace referencia a Banquo. Macbeth podría alegrarse por su amigo al que las brujas le vaticinan que será padre de reyes.

la misma forma, tenemos que reconocer que no siempre sabemos lo que nos lleva a tener comportamientos extremos en nuestra propia vida.

Declan
Si fuéramos tontos, creo que pensaríamos que son una pareja rara de escoceses del siglo X que no tienen nada que ver con nosotros. ¡Yo no voy a matar al rey de Escocia ni tampoco hablo en verso ni uso hipérboles!

Aunque cuando vamos a hacer algo que no queremos hacer, buscamos un montón de justificaciones maravillosas para explicarnos por qué está bien hacerlo. Cuanto más vueltas le damos, más nos acercamos y más nos inquieta. Hay un chiste en *Noche de Reyes,* que también aparecen en *The Changeling.* Hace referencia a una pintura: “Nosotros tres”. Los bufones preguntan: ¿Alguna vez viste el cuadro de “Nosotros tres”? “Nosotros tres” era un lienzo en el que aparecían dos bufones. Y la gente que ve la imagen se supone que dirían algo así como: “Yo solo cuento dos figuras, ¿quién es el tercer bufón de “Nosotros tres”? Y la respuesta es: “Tú, que estás mirando”. Así que piensas, ja, ja, ja ¡Qué poca gracia tiene el chiste! Es extraño. ¡Toda una pintura al óleo dedicada al chiste del tercer bufón! Es raro que los isabelinos empleen tanto esfuerzo para lograr una risa, pero no es solo una risa. Si solo fuera eso… Esto es lo que consiguen los grandes actos artísticos. Nos muestran continuamente a los dos bufones preguntando por el tercero; nos implican. Y nos pillan con la guardia baja porque hemos ido al encuentro.

Música

Lucie
En esta parte del podcast, vamos a ver cómo podemos aplicar algunas de estas ideas a la obra. Como hemos hablado un poco sobre *Macbeth*, cojamos *Macbeth.* La has dirigido y has trabajado sobre ella con Nick de múltiples maneras a lo largo de los años. Nos sugeriste que nos concentráramos en el acto 1, escena 7. Para aquellos que no hayan leído la obra, esta es la escena en la que Macbeth se escapa de una cena de la que es el anfitrión y el rey Duncan el invitado de honor. Macbeth ha planeado asesinar a Duncan esa misma noche. Los primero que hace es explicar al público por qué es razonable matar a Duncan y, al decirlo en voz alta, se acaba persuadiendo a sí mismo de que no es tan buena idea después de todo. Entonces, aparece Lady Macbeth y le hace cambiar de nuevo de parecer. Podéis encontrar el texto de esta escena en las notas del podcast. También hay un enlace a las imágenes de archivo de la producción de Declan y Nick del 2009. Dinos cómo podemos aplicar esa idea de que es un problema saber lo que desea el personaje en esta escena en concreto.

Declan

Seamos prácticos. Nick y yo la ensayaríamos teniendo muy en cuenta el espacio, muy presente la idea de dónde está Duncan, de dónde está esa otra habitación, porque lo que ocurre en esa "otra" habitación es a menudo mucho más importante que lo que está pasando sobre el escenario.

Y si hablásemos demasiado sobre lo que los personajes quieren y cuáles serían sus motivaciones, dejaríamos otras preocupaciones más acuciantes fuera de la juego.

Ahora mucha gente opina que *Macbeth* es el mejor thriller que nunca se ha escrito, pero es un poco triste que lo veamos simplemente como un thriller que tiene la suerte de contar con mucho lenguaje poético, porque el lenguaje no es un barniz. La poesía no funciona como una banda sonora que intensifica la trama, como en algunas series de televisión, porque precisamente estas palabras van en contra de la trama. En esta escena, el lenguaje entra en conflicto con la acción, o dicho de otra manera, lo que hacen es distinto de lo que dicen. Este es un mecanismo básico de las grandes obras dramáticas. La distancia que hay entre lo que el personaje dice y hace es realmente la acción dramática. Aquí, la acción dramática consiste en que están empleando palabras raras para ocultarse a sí mismos lo que quieren hacer. Por ejemplo, en la frase *"Si esto acabara…"* [4] Macbeth le está diciendo al público que es fácil, que quiere matar al rey, aunque igual no está tan seguro sobre si matar al rey o no. Quizá no sea tan buena idea matar al rey. Entonces Lady Macbeth aparece y él la informa de que ha decidido no matar al rey. Ella insiste en que debe matarlo y él le aclara que no quiere hacerlo; así que ella concluye que ésa es precisamente la razón por la que tiene que matarlo. Entonces, los dos se ponen de acuerdo y deciden asesinar al rey.

Y lo que nosotros podemos percibir en la escena es que faltan dos palabras, las dos palabras que importan: una es "asesinar" y la otra "rey".

Pero toda la escena trata sobre si matar o no al rey, pero si nos fijamos, vemos que ellos inventan toda una colección de palabras para sustituir "matar al rey" y la primera es "esto". *"Si esto acabara cuando estuviera hecho, entonces estaría bien hacerlo deprisa."*[5] ¿Qué significa "esto"? Parece que estuviera dando instrucciones sobre cómo hacer una tortilla, aunque en realidad está hablando de matar a un rey. No solo a un rey, a un anciano, un anciano que ha sido tremendamente generoso con ellos, que está durmiendo en su casa y en cuyo cuarto van a meterse a hurtadillas y, mientras está roncando, le van a clavar un

[4] "If it were done…"
[5] "If 'it' were done when 'tis done, then 'twere well It were done quickly"

cuchillo. El asunto no puede ser más mezquino, por eso se refieren a ello como “esto”: luego esto se convierte en “el asesinato”, en “la empresa”.

“Esto” va pasado por todo tipo de metamorfosis. La pareja crea un velo de estupideces a lo largo de toda la escena que parece empezar como un juego para ver cuántas maneras se les ocurren para evitar decir “matar al rey”. El climax se alcanza cuando Lady Macbeth se refiere al mezquino apuñalamiento como nuestro “gran descanso”[6], que es un sinsentido.

Nuestro gran descanso es una sandez, es ruido y furia. (Tenemos que ser conscientes que “el ruido y la furia” pueden acabar matando personas). Es otra de las cosas que sirven para no decir “matar al rey”, algo que suena grandilocuente, especial, elevado.

Esto es un ejemplo de que a veces somos demasiado listos para ver algo. Pero no hace falta una gran perspicacia para profundizar en este secreto que Shakespeare nos quiere ocultar. Es algo así como tener la desagradable sensación de que ellos no quieren enfrentarse a lo que van a hacer. Si lo pensamos, no quieren hacerlo. Entonces la pregunta es ¿por qué hacen lo que no quieren hacer? Y por qué hacemos lo que no queremos hacer es una pregunta básica que necesitamos hacernos. Por ejemplo, un amigo que se queja de estar solo, y nosotros vemos con claridad que provoca su propia soledad. Todos los días nos tropezamos con gente que hace todo tipo de cosas autodestructivas. Podríamos ser lo bastante valientes para preguntarnos a nosotros mismos qué cosas autodestructivas hacemos nosotros. Es realmente misterioso que seamos así. Puedes intentar ayudar a otros pero es muy perturbador amar a alguien que se empeña en destruirse a sí mismo porque te coloca en una posición muy difícil. Eso mismo nos lo provoca Shakespeare en cada una de sus tragedias. Los héroes y heroínas se dirigen a nosotros y nos liga a ellos y, cuando nos damos cuenta de que nos ha esposado a un maniaco que va a arrastrarnos durante cinco actos por el puro infierno, es demasiado tarde.

Curiosamente ese infierno siempre está construido sobre la lógica. Eso es algo que tenemos que tener en cuenta. El infierno siempre se construye en la lógica más absoluta, sin ningún sentido de responsabilidad que los redima y salve.

Lucie

Supongo que la lógica, en el caso de Macbeth y Lady Macbeth, no es la razón por la que

[6] “Our great quell! N de T. Todas las traducciones que he encontrado en español evitan este sinsentido que señala Donnellan y traducen quell como crimen o asesinato. Quell es una palabra de difícil traducción. Hace referencia a la calma, al sosiego, al descanso, pero la palabra implica que habrá o ha habido cierta violencia, como la calma antes de la tormenta.

quieren hacerlo. Más bien utilizan la lógica para huir del hecho de que no tiene la menor idea de por qué quieren hacerlo.

Declan

Lo más importante es que la obra tiene lugar en un nivel de autoengaño. Shakespeare lo describe brillantemente: "ruido y furia que no significan nada"[7]. Ellos construyen sobre este ruido y, como resultado del ruido, la pareja acaba asesinado a este anciano al que no quieren matar. El problema es que aman a Duncan. La forma más aburrida de leer *Macbeth* es pensar que trata de dos psicópatas sin sentimientos que comenten un crimen. Además, una interpretación de Macbeth en clave psicopática no es que sea solo aburrida, ¡es que no explicaría la mayoría de las palabras!

Los Macbeth aman a Duncan y también parecen creer que se aman el uno al otro, o al menos, que se necesitan. Experimentan una gran gama de tiernos sentimientos aunque no les gusta sentir algunos de ellos. Fantasean con ser dinámicos, triunfadores y, por consiguiente, viven con el temor de ser unos perdedores. Para ellos, un perdedor es alguien que deja que sus sentimientos le aparten de "lo que desea". Se intentan convencer a sí mismos de que todo está bien, que hay que ser prácticos, que todo es muy simple: *"Si esto acabara cuando estuviera hecho, entonces estaría bien hacerlo deprisa"*[8]. Así que, no hay problema. Lady Macbeth nos asegura que va a poner en orden sus sentimientos de piedad, compasión y misericordia. Se jacta de estar preparada, pero no lo está. No puede. Convoca a grandiosas fuerzas invisibles. Muy operístico y totalmente absurdo. Es una fantasía adolescente. Ella no es como una gran diva maligna, es una mujer llena de ternura, rebosante de sentimientos amorosos. Simplemente no se los puede amputar, por eso vuelven una y otra vez. Se hace algo terrible a sí misma pensando que puede extirparse la misericordia… Y, claro, los sentimientos regresan.

Lucie

Macbeth lo dice cuando afirma que lo que quiere es que ese complicado sentimiento, que tanto le horroriza, de querer desesperadamente matar a Duncan "fuera todo y que todo terminara"[9] . No dice que desee asesinar a Duncan sino que quiere que ese sentimiento desaparezca.

Declan

Sí, como cuando Otelo le dice a Yago: "Malvado, asegúrate de que puedes probar que mi

[7] "full of sound and fury, signifying nothing"
[8] "if it were done, when it were done, then 'twere well it were done quickly"
[9] "be all and end all"

amor es una puta”[10]. No puede soportar la duda. Es un rasgo de profunda inmadurez que tienen muchos de estos héroes. No pueden con la incertidumbre. Macbeth no la tolera. La quieren extirpar. Bueno, yo diría que es el hemisferio derecho del cerebro. El hemisferio izquierdo nos da el lenguaje, principios, análisis… digamos que es la zona más racional. Pero también tenemos el hemisferio derecho que es más intuitivo que nos faculta para muchas cosas valiosas pero menos “verificables”, como el “sentido común”. Es también la parte del cerebro que puede generar una idea nueva y la que puede provocarnos sentimientos de perdón, redención, amor. Esto no significa que haya que moralizar sobre estas diferencias, necesitamos ambos hemisferios. No tiene sentido decir “¡Ah! Soy un artista excéntrico y solo utilizo la parte derecha de mi cerebro, por eso soy terrible en matemáticas”. No podemos afirmar cosas así porque necesitamos que las dos partes estén a pleno rendimiento para funcionar como seres humanos. No podríamos encontrarle el sentido a las palabras si no existiera nuestro analítico hemisferio izquierdo. Necesitamos utilizar ambos de forma coordinada para poder tener principios y sentido de la responsabilidad. Bajo determinadas circunstancias, en momentos de peligro, personal y político, podemos sentir la tentación de eludir nuestras responsabilidades y aparecer una lógica desbocada tomando decisiones para vivir de forma más clara, simple y eficiente. Eso es lo que pasa si te extirpas es lado derecho del cerebro. Solo puedes actuar lógicamente.

Muy a menudo, en las tragedias de Shakespeare parece como si a los personajes los hubiera secuestrado el hemisferio derecho del cerebro: intuitivo, salvaje, irracional. Otelo y Macbeth, por ejemplo. Pero no es así, es justo lo contrario. Han sido secuestrados por la lógica. Es la lógica lo que lleva a Otelo al dormitorio de Desdémona y es la lógica la que lleva a los Macbeth a sacar la espantosa conclusión de que para sobrevivir tienen que apartar a Duncan de su camino. ¡Todo completamente lógico! Pero para poder comportarse así tienen que practicar la cirugía con su humanidad, tiene que extirparse parte del cerebro, de sus corazones, de sí mismos, esa parte del sentido común que nos conduce al perdón, a la misericordia, al sentir humano. Por supuesto, esa cirugía no es posible, es una ilusión. El “cáncer” de su extirpada humanidad seguirá reproduciéndose incluso aunque quede reducido casi a la nada. Cuando la humanidad de Lady Macbeth por fin se desborda, fluye en [11]la sangre de sus pesadillas y acaba suicidándose. Parece que no es posible “cortarle el paso al remordimiento” durante cinco actos de vida.

[10] "Villain, be sure thou prove my love a whore"
[11] "Stop up th'access and passage to remorse”

Este problema de tolerancia que sufre nuestro hemisferio lógico tiende a ocupar todo el cerebro y puede hacerlo. En *Macbeth,* solo temporalmente pero eso es suficiente para que ocurran cosas atroces.

La lógica es como el fuego, un buen siervo pero un mal señor. La lógica no es nuestro amigo, es nuestro sirviente.

Así que tenemos a Macbeth intentado convencernos de que su plan lógico sobre cómo hacer una tortilla –matar al rey- no da problemas, ninguno; pero desafortunadamente un bebé cae rompiendo el techo, como en la pintura de Caravaggio, y exclama: "Y la piedad, como un niño recién nacido cabalga el vendaval…"[12] Es como un mensaje desde el inconsciente de Macbeth, irrumpiendo en el banal programa de cocina gritando:

"Esto es una locura, lo que estás haciendo es una absoluta locura. ¡Y ni siquiera deseas hacerlo!" El bebé aparece para arruinar su actuación, su discurso; y para salvarlos. Pero no lo escucha, no puede escucharse a sí mismo. Eso es lo que ocurre. Intenta ser racional y convencernos de que el universo es un sitio lógico como el mecanismo de un reloj: deseo algo, lo consigo. Pero incluso en el último momento, surge de su interior la posibilidad de redención. Él tiene muchas facetas. Zonas desorganizadas, de piedad y compasión y quiere aniquilarlas todas. Macbeth y Lady Macbeth intentando silenciar una parte de sí mismos es uno de los duelos que tienen lugar en *Macbeth.*

Lucie
Y lady Macbeth intentando silenciar también esa parte en su marido. Es fascinante ese momento, en su primera escena, cuando dice que va a tener que persuadirle para asesinar a Duncan que la naturaleza de Macbeth es demasiado blanda para ver el camino más corto, o permitirse a sí mismo hacer lo más obvio, que sería matar a Duncan. Ella sabe que va a tener que dirigirle siguiendo esta lógica espantosa y que la mente de su marido está llena de piedad y compasión, como la suya.

Declan
Sí, como la suya. Es una proyección porque la persona que realmente tiene miedo de matar a Duncan es Lady Macbeth. Se dirige a nosotros como si estuviera haciendo un casting para el *Macbeth* de Verdi. Habla como la diva de una película de terror: "Espíritus que inspiráis pensamientos de muerte"[13]. Y en realidad, lo que pasa es que le asusta ser una perdedora. Le da miedo pensar que no es una "supermujer"[14] de voluntad implacable, que

[12] "Pity like a naked newborn babe, striding the blast"
[13] "Spirits that tend on mortal thoughts"
[14] Donnellan utiliza la palabra 'Übermensch'

es lo que realmente le gustaría ser. Entonces se proyecta en él. Cuando convertimos a otra persona en nuestro proyecto (lo que normalmente acaba en tragedia), creemos que queremos que cambie, pero el hecho es que esa idea es una defensa que nos impide ver que el verdadero problema somos nosotros mismos los que necesitamos cambiar. El problema es que es ella la que quiere extirparse su compasión. A Lady Macbeth le horroriza su compasión porque la convierte en perdedora.

Una imagen compasiva que recorre toda la obra de *Macbeth* es "La piedad, como un niño recién nacido…"[15] Esas imágenes irrumpen en la mente de Macbeth y le incomodan profundamente. Estorban la eficiencia y la lógica de lo que han planeado. Son imaginaciones inútiles, no están dirigidas a un fin: la inoportuna daga, el incómodo fantasma de Banquo, todas esas sangrientas molestias que le apartan de su pulcra organización. Él se empela en seguir controlando su conciencia, su parte amorosa, pero esa parte es demasiado fuerte y le devuelve los golpes una y otra vez. Vemos a alguien cuya lógica prepara ataques monstruosos cada vez que resurge su facultad de amar.

Lucie
Gracias Declan, lo dejamos aquí por hoy. Ya estoy impaciente por hablar en nuestra próxima cita sobre el espacio en la obra de Shakespeare. Y mientras, espero que tú y Nick os encontréis bien y a salvo durante esta semana de cuarentena.

Declan
Tú también, Lucie. Gracias, muchas gracias

[15] "Pity like a naked newborn baby"

Episodio 2
El espacio y Shakespeare

Lucie
Bienvenidos a los podcasts de Cheek by jowl, No es cierto, pero es útil. Este es el episodio 2: “El espacio y Shakespeare”.

Os habla Lucie Dawkins. Hoy vamos a entrevistar al director Declan Donnellan y al diseñador Nick Ormerod, director artístico de la compañía Cheek by jowl. Nuestra intención meteros entre bastidores para descubrir algo más sobre esas ideas que sin ser verdad son útiles en su proceso creativo. Hablaremos sobre la manera en que ellos trabajan el espacio en Shakespeare. Hoy tenemos el placer de contar con los dos al otro lado del teléfono: Hola Declan, hola Nick.

Nick
Hola Lucie.

Declan
Hola Lucie.

Lucie
Hemos podido disfrutar estos días de cuarentena de algunas distracciones. El teatro Maly de Moscú ha emitido en streaming algunas de las producciones que hicisteis con ellos. Declan ¿cómo ha sido la experiencia de ver espectáculos que montasteis hace años?

Declan
Sí, el teatro Maly ha emitido uno, “El cuento de invierno” y la Confederación de teatros, tres. Fue fantástico verlas porque ha pasado bastante tiempo. Me ha abrumado lo buenos que eran los actores.

Lucie
Nick, cuando ves estas producciones que, en algunos casos, tienen un par de décadas ¿percibes la manera en que evoluciona vuestra visión o vuestros intereses con el paso de los años?

Nick
Es difícil de decir. Obviamente, miras ciertas cosas y piensas que ahora no lo habrías hecho así, pero es complicado opinar. Creo que eso lo tienen que hacer otras personas.

Declan
Estoy de acuerdo. Hay que mirar al pasado con cierto respeto y decir “esto es como lo hice”. He dirigido *Macbeth* una, dos veces en mi vida… tres veces. Cada vez que la haces es diferente porque los actores son diferentes, el espacio, el tiempo. Simplemente sale de otra manera. He montado dos veces *Medida por medida,* también *La tempestad* y me gustaría repetir. Me ayuda hacerla en idiomas distintos cada vez porque arrancas con la hoja en blanco. Así es más difícil que alguna idea fija pase de un show a otro; del mismo modo que es raro que una idea que surge antes de los ensayos permanezca durante los ensayos.

Música

Lucie
Hoy nos vamos a centrar en la forma en que, cuando montáis una obra, pensáis en el espacio, en cómo afecta a los actores y a tu diseño, Nick. Al final del episodio utilizaremos *Medida por medida* como ejemplo, pero sospecho que *Macbeth* va a acabar saliendo de alguna forma. Empecemos por el principio. ¿Por qué el espacio es tan importante para vosotros?

Declan
Es difícil de explicar lo que queremos decir cuando hablamos de espacio. Pongámoslo de esta manera. ¿Qué ocurre cuando nos morimos? Cuando morimos, el espacio nos es arrebatado. De modo que el espacio es algo enorme.

Lucie
¿Qué tiene que ver el espacio con la actuación?

Declan
Todo. Tiene que ver con todos los aspectos de la existencia.

Nick
Los seres humanos viven en el espacio. Se pasan la vida lidiando con él. El espacio les da forma. Un personaje, Macbeth por ejemplo, vive en un espacio que cambia segundo a segundo. Cada personaje tiene su propio espacio y es bastante subjetivo. Cojamos una silla, quizá tu madre se ha sentado en ella; esa silla puede tener un sentido especial en tu dormitorio. El personaje trata con el espacio como los hacemos nosotros, los seres humanos.

Declan
A veces, la gente dice criticando “él se cree el centro del Universo”. Claro que es terriblemente molesto cuando alguien se obsesiona consigo mismo, pero desgraciadamente nosotros estamos en el centro de nuestro propio universo. Inventamos el mundo que vemos. La realidad existe, claro, pero solo tenemos acceso a ella a través de nuestra imaginación. Nick y yo ahora estamos sentados mirando el micrófono, pero los dos vemos micrófonos diferentes. De alguna manera, tenemos que inventar los micrófonos que vemos. No se pueden explicar estas cosas, podemos acostumbrarnos a ellas. Podemos hablar del espacio, aunque eso no significa que podamos definirlo.

Lucie
¿Cómo afecta el espacio a la conducta del personaje, por ejemplo?

Declan
No hay personaje si no hay espacio. El asunto es que. De una forma misteriosa, no somos independientes del espacio; existimos solo como parte de una unidad binaria. Es un tanto complicado pensar en esto.

Lucie
Es un tanto sorprendente decir que no hay personaje sin espacio alrededor. Vamos a desarrollar un poco esto. Por ejemplo, en la escena de la que hablamos la semana pasada, Macbeth acto 1, escena 7. ¿Cómo define el espacio a Macbeth cuando deja el banquete para hablarle al púbico sobre por qué querría matar a Duncan?

Declan
Creo que lo primero es que no deberíamos pensar en el espacio como algo que solo afecta a los personajes de Shakespeare. Ahora, Nick y yo estamos encorvados sobre el micrófono, mirándote a la cara, con el portátil abierto, intentado no hacer ruido… Estoy fijado en el espacio.

Hay millones de maneras de hacer *Macbeth* pero el espacio es esencial en todas ellas. Más allá del espacio no hay el mundo, no hay vida. El espacio es lo que se nos arrebata cuando nos morimos; la muerte es lo que ocurre cuando se nos despoja del espacio. Macbeth siente que se tiene que ir de la cena. Podemos hacer conjeturas: se asfixia porque no hay aire en la habitación; quiere huir del hombre que va a matar, necesita pensar. Sale de la habitación quizá con la intención de no hablar con nadie y nos ve y… hay un montón de historias que se pueden desarrollar para justificar eso. Sea cual sea la solución que se nos ocurra, tiene que ver con que todo depende del espacio y con que él permita que el espacio

esté ahí antes que él. Eso es lo importante. No es que yo estoy y extiendo el espacio a mi alrededor, no. Primero está el espacio y luego estoy yo en él. Es verdad que queremos controlar el espacio e imaginamos lo que es, pero siempre estará ahí antes que nosotros, mientras nosotros estamos y permanecerá después de nosotros. Nuestra percepción de él cambia continuamente.

Si tuviéramos que dividirlo en pasos podríamos decir –es un poco pesado-- que estoy en un espacio y me tropiezo una dificultad, entonces tengo el impulso de cruzar un umbral para ir a otro espacio en el que acabo encontrando algo que resulta que no es lo que espero. Eso es lo que nos da vida, que sea una sorpresa continua. Si miramos cualquier espacio, vemos que no es otra cosa que una transición de un espacio a otro. No hay estados en el espacio. El espacio es transición en sí mismo y nosotros estamos intentado acompasar el paso con él porque cambia más deprisa de lo que nos resulta cómodo. Pensamos que el mundo gira demasiado despacio, pero en realidad gira demasiado deprisa para nosotros. En estas obras incluso, los acontecimientos se escapan fuera de control y por eso los personajes están intentado frenar las cosas. Es un poco triste decirle al actor que debe pilotar la obra pero que realmente el espacio, lo umbrales, el *predicament*[16] son los que llevan la acción. Los personajes sufren intentando ir al paso de todo esto que se desarrolla muy deprisa y fuera de control.

Lucie
De modo que una de las maneras de ver lo que mueve al personaje por el espacio es que tiene un problema en un espacio y eso le lleva a otro, pero el nuevo espacio también presenta problemas. El viaje de los personajes por la escena tiene que ver con los problemas que genera cada espacio.

Declan
Así es. El espacio nunca es lo que él espera. El espacio siempre presenta nuevos desafíos. Entonces nosotros deseamos “si este cruzar umbrales parase, si este carrusel dejara de dar vueltas, podría lidiar con él, ¡si simplemente pudiera detenerse!” Pero no es así. Ahí sigue y ahí estamos, y eso es lo que hacemos. Sí, el personaje siempre tiene que lidiar con las nuevas cosas que ve.

Lucie
Suena como si el espacio nunca estuviera estático porque el problema va cambiando. Me

[16] N de T. No traduciremos predicament porque no hay una palabra en español que englobe su significado. Tiene que ver con la situación, las circunstancias que rodean al personaje, pero implica siempre la presencia del algo amenazante.

imagino que cuanto más tiempo está Macbeth fuera del banquete, más cuenta se da de que le van a echar de menos, de que eso puede resultar sospechoso y de que, por tanto, sus problemas van en aumento; y cada rostro que descubre entre el público es una fuente de malestar, como si tuviera que convencerlos uno a uno de que matar al rey es una buena idea. Así que el espacio siempre se va transformando, tanto para crear nuevos problemas como para dejar que los que ya están vayan a peor.

Declan
Sí, y su mujer aparece y él le pregunta: ¿Cómo va? ¿Qué noticias hay? Y en ese momento Lady Macbeth debe pensar: ¿Cómo noticias? ¡Tenemos al jefe del estado ahí al lado!

Le debe parecer tremendamente chocante que su marido le pregunte alegremente si hay novedades como si ella estuviera leyendo el periódico. En ese momento, le querría estrangular porque ahora, en el último momento, va a fastidiar ese plan tan minuciosamente organizado.

Hay que pensar que esta es mi manera de verlo pero que hay muchas, muchas formas de hacerlo. Pero, lo que nunca es diferente es que ellos están continuamente lidiando con una nueva situación, cruzando umbrales, entrando en nuevos espacios y encontrándose con algo nuevo; da igual la interpretación que le des a la escena.

Lucie
Una manera de ensayar la obra es pensar, como has dicho antes, que es un carrusel de espacio que está constantemente cambiando y poniendo a los personajes frente a nuevas dificultades.

Declan
Sí, pero incluso mejor que la idea del carrusel es la de un autobús que va cuesta abajo por una colina sin frenos y toda tu familia, o gente que conoces, está en él y tú intentas saltar dentro del vehículo para controlar el volante. La energía siempre viene de fuera, nunca del interior.

Esto es muy importante. No es que tengamos que revitalizar una situación estancada. No está estancada. La situación es tremendamente inestable y está completamente fuera de control, de modo que tenemos que redirigir esa energía. El actor tiene que creer que la energía ya está ahí originada por una situación desastrosa.

Lucie
Nick, tengo entendido que parte de tu trabajo como diseñador en los ensayos es ayudar a

organizar las situaciones y los études para que los actores comprendan como el espacio presiona a los actores. ¿Cómo platearías eso en Macbeth, por ejemplo?

Nick
En esta escena en particular, cuando Macbeth se va de la cena, es muy útil montar el banquete utilizando el resto del reparto como invitados de la fiesta. De esta manera, la pareja se forma una idea clara de cómo es esa cena. A veces, incluso, hemos tenido a un grupo de actores hablando fuera del escenario.

Declan
Sí, siempre hacemos algo así. Prácticamente montamos todo un banquete fuera del escenario.

Lucie
De esta forma, casi se puede sentir la presión del calor de la cocina de la *otra* escena que está teniendo lugar.

Nick
Los actores tienen la tendencia natural a hacer la escena con su compañero, así que ésta acaba convirtiéndose en la escena de Macbeth y Lady Macbeth. Es verdad que es una escena entre Macbeth y lady Macbeth pero sobre lo que ocurre en la habitación de al lado. Es fácil olvidar que la energía viene de la habitación de al lado.

Declan
Creo que este comentario de Nick sobre ese otro espacio secundario es muy importante. El problema es que el actor piense que la escena es la escena y no lo es. La escena no es solo la escena, es también la presión que la otra escena hace desde fuera.

Lucie
Así que, sin la presión del otro espacio, no tiene sentido que los personajes estén ahí frente a nosotros. Creo que eso es algo que ahora nos resulta extrañamente familiar porque estamos encerrados en nuestras casas bajo una gran presión; el espacio exterior está ocupado por una pandemia. El exterior está ejerciendo una terrible presión sobre nosotros.

Nick
Exactamente. Vamos a otra escena de *Macbeth*, justo después de que hayan cometido el asesinato. Él baja por las escaleras después de apuñalar a Duncan y tenemos un momento bastante complejo entre Macbeth y Lady Macbeth. Si lo analizas, te das cuenta de que Macbeth, en particular, nunca abandona el instante del asesinato. Para él, la escena es

sobre ese espacio que acaba de dejar; ese terrible lugar donde él ha matado al rey. Es muy tentador para los actores actuar lo que parece relevante, que es lo que está pasando entre ellos dos. Mientras que, en realidad, toda la energía de la escena viene de lo que ha ocurrido justo antes.

Lucie
¡Claro! Cuando vemos una escena, siempre va a haber otro espacio que no podemos ver –el espacio que acaban de dejar o al que necesitan ir- que está sobrecargando de energía lo que pasa delante de nuestros ojos.

Nick
Eso es totalmente cierto en cualquier escena que escojas para analizar. En *Tres hermanas,* el espacio de la casa en la que ellas viven lo define otro espacio, que es la ciudad, la pequeña ciudad donde residen. Al final del primer acto, un elemento de ese otro espacio entra, Natasha. Resulta, además, que va a casarse con un miembro de la familia. La presión que viene del exterior penetra en el espacio y esa presión conduce toda la obra. Al final, la ciudad, de mano de Protopopov, ha tomado prácticamente la casa donde ellas viven y son empujadas fuera de su propio espacio hacia el jardín exterior.

Lucie
Realmente, a lo largo de la obra, las encontramos atrapadas entre los dos espacios. Están ligadas a esa casa, que no es lo que solía ser cuando vivía su padre y que está llena de recuerdos; pero también expresan constantemente su deseo de ir a otro lugar: Moscú. Están ahí en medio, entre el anhelo de lo que fue ese lugar y escapar a otro sitio. Están atadas a un espacio en el que no desean estar.

Nick
Sí, y ese otro espacio es exactamente como lo describes: lo que fue en tiempos de su padre cuando estaba lleno de oficiales y, también, ese otro espacio imaginado. Esos dos espacios resultan tremendamente complicados para cada uno de los personajes.

Lucie
Declan, una de las cosas que te he escuchado decir a los actores (y que suena como si no fuera cierto pero sí útil) es que el personaje no tiene vida interior y que solo lidia con circunstancias externas. Por un lado, suena muy radical, aunque por otro resulta bastante obvio. ¿Podrías explicarme qué quieres decir exactamente?

Declan
No diría que no tiene vida interior. Lo que les digo es que la propia vida interior de actor está

bien – todos tenemos una gran cantidad de vida interior- así que es mejor preocuparse sobre qué hacer con los cambios de espacio y, de esta forma, llegara toda la vida interior que haga falta. Lo importante es no preocuparse conscientemente de la vida interior, porque si el actor hace eso, automáticamente genera una defensa que impide su interacción con el exterior, y eso es precisamente lo que todos querríamos hacer, porque el momento presente aterroriza, como Beckett dejó claro.

Lucie
Encuentro realmente útil vuestra propuesta porque hay muchas formas de entender la actuación que implican una llamada a las propias emociones y, personalmente, siempre me han parecido infructuosas, porque -y eso ya lo sabemos porque lo hemos hablado en el anterior episodio- hablar de motivaciones puede resultar engañoso y se llega muy rápidamente a conclusiones subjetivas o a un cliché. En cambio, resulta muy práctico decir que el personaje reacciona a algo que viene de fuera.

Declan
Sí, diría además que cualquier manipulación de tu vida interior como “necesito estar triste aquí, o necesito estar…lo que sea allí” es un error. Acaba siempre en desastre. Pensar en términos de vida interior acaba en desastre.

A veces oímos decir que un actor no es bueno para la pantalla porque carece de vida interior. Bueno, sé lo que quieren decir, pero si observas las grandes interpretaciones, verás que eso que se llama “vida interior” no es otra cosa que una reacción ante algo que viene de fuera; que hay una simbiosis entre ellos y un factor externo. Si eres astuto, sólo te preocuparás del impulso exterior, del espacio de fuera, de los umbrales, de ese tipo de cosas. Pero si piensas “necesito mantener un equilibrio, un poquito de mí y otro poquito de lo otro, un poco del espacio y otro poco de mi vida interior” muy probablemente acabará en desastre porque la vida interior te invade, y lo que realmente necesitas es vaciarte todo lo que puedas para ser capaz de ver las cosas que ve el personaje.

Claro que hay que estudiar la máscara antes de ponérsela. Hay que distinguir que el mundo que los Macbeths ven es diferente del mundo que ve el actor. Por ejemplo, los Macbeths, de diferentes maneras, fantasean acerca de que tienen que matar a Duncan. Su única motivación es acabar con un mal sentimiento. Esa es nuestra motivación. Si piensan en que Duncan siga vivo, si no aprovechan la oportunidad que les ofrece que se hospede en su casa esa noche para acabar siendo reyes, les viene una mala sensación. Creen que si no toman esa iniciativa, serán siempre unos perdedores. Deciden, entonces, matar a Duncan y

ven que va a ser un desastre para la salvación de sus almas y eso les genera otro mal sentimiento. Así que van rebotando de un mala sensación a otra. Esa es su motivación.

Lucie
Te he escuchado hablarles a los actores sobre que los sentimientos pueden ponerse ropajes y existir fuera del personaje, en el espacio, más que en el interior. Es algo así, supongo, como en *El jardín de los cerezos,* donde la presencia del niño muerto, Grisha, está en todas partes y su recuerdo se incrusta en los muebles, en las paredes, en los árboles… Podríamos hablar de la pena que está en el interior de los personajes o, de forma más práctica, podríamos trabajar su constante encuentro con objetos y espacios investidos completamente por Grisha. Así, la pena forma parte físicamente del espacio externo.

Declan
Imaginemos una pareja que tiene problemas. Uno está lavando los platos y dice: "¿Sabes? Creo que tenemos que hablar sobre nuestra relación. No estoy seguro de que funcione como yo esperaba y estoy empezando a pensar que igual necesitamos separarnos durante un tiempo."

Entonces, poco a poco, surge el tema del divorcio y ocurre algo extraño entre ellos. Ya no están solos. El divorcio, la separación, como quieras llamarlo, empieza a cobrar entidad y parece una tercera persona. Tendemos a encarnar las ideas al cabo de un rato, -o incorporarlas sería otra palabra- dotar a algo de carne.

Lucie
Un poco como les pasa a los Macbeths, tan pronto como se les ocurre la posibilidad del asesinato, se convierte en una presencia amenazante que habita el castillo con ellos. Se sienta al lado de Duncan durante aquel horrible banquete. ¡Claro que Macbeth necesita escapar para hablar con nosotros!

Declan
Exactamente, habita el espacio y, a partir de ahora, todo lo que ellos hagan tendrá relación con eso. Ya no tienen la libertad de elegir lo que quieren, es lo que "eso" quiere. ¿Qué desea el asesinato? El crimen empieza a ejercer su fuerza gravitacional.

Lucie
Creo que sería útil ahora volver sobre una palabra que empleas mucho: umbral. Parece que usas este término en dos sentidos. Cuando hablas sobre pasar de un espacio a otro y también cuando el espacio cambia delante de los ojos del personaje y tienen que enfrentarse a un nuevo *predicament*.

Declan
Estas cosas ocurren muy deprisa. Cuanto más examinamos el espacio –cuando miramos los píxeles que componen una foto- nos damos cuenta de que el espacio es un umbral cambiante e infinito. Es importante utilizar la palabra espacio para empezar porque no se trata de una masa amorfa. No es “¡Qué horror! Todo se mueve ¿por qué molestarse en hablar de ello?” Todo se mueve y es necesario hablar de ello porque es vital comprender que todo está en continua transformación.

Si ralentizamos las cosas, lo que ocurre en cada momento de nuestras vidas es que estamos en un espacio, siento el impulso de cruzar un umbral para pasar a otro espacio, que no se parece a lo que esperaba; esto es lo más importante. La idea es que hay siempre una expectativa que es desafiada, frustrada, desafiada –quizá agradablemente, o quizá no. Lo importante es lo inesperado, la sorpresa. Ése en un momento de vida.

Lucie
Lo que estamos haciendo en los ensayos es crear apoyos para que podamos generar la mayor cantidad posible de sorpresas. Organizar el espacio es esencial para que la obra avance.

Declan
Creo que lo que hacemos en los ensayos es construir un esqueleto, pero el esqueleto no es algo vivo. A veces, nuestro esqueleto es como el de la langosta, un esqueleto externo, y no como el de los mamíferos, que es interno. Es un contenedor útil en el que vamos a hacer que crezca la carne. Necesitaremos estructurar el espacio y marcar algunos umbrales etc. Pero, al final del día, sí, el espacio cambia constantemente.

Lucie
Nick, en tú trabajo con los diseños ¿te preocupa mucho establecer los umbrales, crear espacios que están llenos de esqueletos de langosta en los que crezca la vida?

Nick
No, realmente. Mi preocupación es estar seguro de que el espacio esté suficientemente limpio para que ellos puedan imaginar y no se sientan constreñidos. Si yo tuviera que proveerles de cosas como la escalera por la que bajan, la puerta del segundo dormitorio, creo que la obra quedaría estrangulada por haber concretado tanto. Ellos necesitan imaginar esos espacios. Gracias a Dios, no tengo que proporcionárselos. Creo que diseñar demasiados elementos, destruiría la obra.

Declan
Pero los actores sí tienen que imaginar cosas en concreto y sobre todo, tienen que imaginar que estuvieron en un sitio y que van a otro.

Lucie

Estas propuestas parecen algo realmente útil para el actor durante el proceso de ensayos, este lidiar continuamente con un espacio cambiante. Así que el personaje entra en escena impulsado por la presión del espacio que acaba de abandonar para verse en otro espacio que no es como esperaba, repleto de umbrales, sorpresas, temores e ideas que se van encarnado. Así que, básicamente, ellos se van encontrado con cosas que están fuera de ellos mismos. Sólo tienen que lidiar con el espacio y dejar de preocuparse sobre si tienen o no emociones, o si son o no las correctas.

Declan
Tengo que decir que me pone un poco enfermo la idea de hacerle al actor responsable de todas esas cosas. Creo que es mucho mejor que piense que están a su disposición en vez de hacerles creer que es algo que ellos deben hacer. Es solo una forma de pensar, pero me gustaría quitar de sus hombros la responsabilidad de provocarse emociones internas, crear un personaje.

Música

Lucie
En esta sección vamos a charlar sobre *Medida por medida* y lo importante que fue trabajar el espacio. Para todos nuestros oyentes, la producción en ruso de Nick y Declan se puede encontrar en la página web de Cheek by jowl. Solo tenéis que inscribiros en la página de Education Packs para tener acceso a la grabación completa de la función. Nick, ¿podrías describirnos cómo era tu diseño para esta producción y contarnos de qué manera pensaste en el espacio cuando abordaste la tarea?

Nick
Lo que podemos ver es un espacio abstracto con muy pocos elementos –cinco cajas rojas. Esto surgió como parte de un proceso que llamamos “dentro del bosque”, que implica una semana o 10 días de preparación previa con los actores en los que ellos nos muestran études, a modo de improvisación, sobre los mundos diferentes que aparecen en la obra. Esos mundos son realmente complejos. Está el mundo del gobierno, del que Ángelo y el duque forman parte; está la prisión donde se encuentra Claudio, el hermano; los bajos fondos de la ciudad, la ciudad misma, el convento del que sale Isabela… Intentamos

encontrar un espacio que los acogiera a todos. Al final, acabamos con este espacio abstracto con una mesa como único elemento; una mesa que puede funcionar como un símbolo de poder para el gobierno y para el preboste que rige la cárcel. También sugiere una celda cuando Claudio e Isabela se encuentran en prisión.

Trabajamos la obra como un viaje psíquico del duque. Arranca en un lugar poco confortable porque él no tolera su posición de gobernante y renuncia; cede el poder a Ángelo, su sustituto, y se queda como observador de lo que ocurre. Tratamos este viaje psicológico de forma casi onírica. Hemos estado hablando de umbrales, y lo que aquí hicimos precisamente fue quitarlos todos, como en los sueños, que puedes saltar de un lugar a otro. Irónicamente, los espacios se le presentan, al igual que Ángelo e Isabela, sin cruzar ningún umbral. Descubrimos la forma en que los actores aparecen en el escenario un poco tarde en el proceso. Presentamos a toda la compañía casi como una personificación de las distintas facetas de la personalidad del duque. Bernardino, que aparece al final de la obra, representa un poco su lado oscuro e Isabela la parte más espiritual. El cuerpo de los actores representaba distintas partes de él. Al comienzo, le hacían de espejo, lo que sugería que eran él. Así que seguimos su progreso psicológico a través de este espacio abstracto.

Lucie
Suena como si construyeras un espacio que catalizaba ese viaje onírico a lo largo de la obra más que fabricar un espacio que ilustre específicamente que es un sueño.

Nick
Exactamente. Creo que permite que existan todos esos elementos de forma vívida, porque los actores, además, son tremendamente expresivos. Afortunadamente creo que todas esas ideas estimularon la imaginación del público.

Declan
Creo que esto es importante para evitar la idea de que Nick y yo tenemos una conversación previa y que todo el rato sabemos lo que estamos haciendo. Sí, claro, va de la desaparición de los umbrales, pero eso es algo que percibimos cuando miramos hacia atrás. No creo que en ningún momento habláramos de ello; no pensamos en ello de forma explicativa. De alguna manera, puedes tomar alguna nota sobre actuación partiendo quizá de lo que estamos haciendo ahora, porque creo que es nuestra manera de explicar lo que hemos estado haciendo, pero no lo que vamos a hacer. Quizá esa es la razón por la que es tan engañoso preguntarle a un actor “¿cuáles son tus motivaciones?” porque resulta

arriesgado. No sé si Nick está de acuerdo conmigo pero no discutimos las cosas de esa manera. Trabajamos de forma muy instintiva.

Nick
Sí, me acuerdo del momento en que descubrimos que el hecho de que Escalus como personaje salíera del coro, resultaba muy práctico. Se trataba de resolver cómo poner a un actor sobre el escenario como personaje. Ponía en práctica esa idea que luego interpretamos como disolver los umbrales. Suena bien pero era algo puramente pragmático.

Lucie
Eso es algo que me produce mucha admiración de tus diseños, esa idea de que menos es más. A menudo ofrecen una simplicidad muy parca y con pocos elementos se da vida a un espacio. Le facilitas un marco al actor para que imagine más que ofrecer una mera ilustración al público. ¿Utilizas pocos elementos desde el principio o los van eliminando según avanzan los ensayos?

Nick
En gran parte, el origen de nuestro trabajo tiene que ver con las giras. Requieren simplicidad, pocos elementos, ligereza. Empezamos con prácticamente nada, una furgoneta y los actores. Creo que la palabra que define todo es necesidad y creo que lo que el teatro necesita es coordinación, porque yo no veo a los directores artísticos en teatro como… Esa palabra tan horrible que usan los franceses “decorateur” –decorador- como si hubiera que decorar. Se necesita mucha disciplina mental para analizar lo que es puramente decoración y quitarlo; estar seguro que todo lo que hay sobre el escenario se precisa. Si analizas una gran producción, cualquier producción, te darás cuenta de que encuentran sus raíces en lo necesario, incuso en los musicales más espectaculares.

Declan
Para empezar yo voy a los ensayos pensando que me encantaría hacerlo todo de manera muy real, construir las oficinas del gobierno, tener puertas… todo. Entonces Nick, muy pacientemente, me hace ver que todo eso impide que las escenas fluyan de una a otra, y así es como termina todo. Lo que quiero decir es que Nick tiene una visión diferente a la mía. Me presenta cinco cajas, una mesa de despacho y una silla. Me gusta, funciona y trabajamos con eso juntos. Pero surge del inconsciente de Nick y no lo puede explicar. Yo tampoco, pero los personajes se construyen mirándolo.

Música

Lucie
En el episodio de hoy vamos a responder a algunas preguntas de los oyentes. En medio de este confinamiento, en este contexto de emisiones on line, ¿ha cambiado vuestra concepción del espacio?

Declan
No creo. Me doy cuenta de que el streaming en directo es otro espacio, pero muchas de las grandes historias de este mundo tienen que ver sobre el espectáculo de alguien contando una historia. Alguien comienza a contar una historia, como en Mahabharata, y tú estás viendo el espectáculo de cómo cuenta esa historia. Es el gran precedente de escuchar a escondidas la historia que le cuentan a otro. Eso es lo que ocurre en el streaming en directo, vemos lo que los actores interpretan frente a un público, te conviertes en el tercero en Edipo. Será diferente pero no tiene por qué ser peor.

Lucie
Tenemos otra pregunta acerca de tu experiencia o tus consejos para adaptar una novela para la escena; no olvidemos que una de vuestras primeras producciones fue una adaptación de *La feria de las vanidades (Vanity Fair)*

Nick
Lo maravilloso de adaptar las novelas que escogimos es que se adaptan solas. Puedes utilizar el lenguaje del novelista y convertirlo en una ventaja. En ambos casos. *La feria de las vanidades* y *Grandes esperanzas* (que hicimos para la Royal Shakespeare Company) simplemente las estructuramos y utilizamos la voz del novelista, que es increíblemente poderosa. En realidad, no puedo imaginar hacer la adaptación, especialmente en el caso de *La feria de las vanidades,* sin utilizar su voz porque da un barniz de ironía y humor. Pasa lo mismo con Dickens. Su voz posee una increíble singularidad que transmite una energía que no puede reemplazarse con diálogos. Así que lamento confesar que para nosotros la adaptación tenía mucho que ver con cortar y pegar.

Lucie
Tenemos muchas preguntas sobre el nuevo libro, cuándo sale… ¿Podéis decirnos algo?

Declan
Hemos cambiado mucho desde *El actor y la diana.* Han pasado 21 años*.* El mundo ha cambiado… todo. Vemos las cosas de forma diferente, pero no podríamos explicar en qué son distintas. Hay ciertas palabras que utilizamos menos y otras que usamos más. Las palabras son imperfectas. Es la forma de ver las cosas. La razón por la que me cuesta

escribir el libro tiene que ver con la matriz de *El actor y la diana.* No puedes separar unas de otras las patas de una araña. Las dificultades están conectadas entre sí. Ahora utilizo bastante la palabra cuarentena, pues bien, no podemos aislar en cuarentena un problema para sepáralo de otro. Esto está siendo un tanto difícil con el segundo libro. Dicho de otro modo, es complicado trazar un camino e ir paso a paso. Por mi parte, sería deshonesto imponer ese esquema. Ni siquiera lo veo como un círculo, sino más bien como una esfera. Es complicado extrapolar ese proceso de paso a paso. Aun así, es lo que estoy intentando.

Lucie

¡Fantástico! Estamos deseando ver ese libro esférico

Declan

Antes vais a ver a ese Declan esférico porque no puedo decirte lo mucho que estoy comiendo y el poco ejercicio que hago. Así que voy a conseguir tener la forma del libro.

Lucie

Bien, acabamos aquí por hoy. Gracias a los dos, Declan y Nick. Espero que todos sigáis bien esta próxima semana de cuarentena.

Episodio 3
Dentro del bosque

Lucie
Bienvenidos a los podcasts de Cheek by jowl “No es cierto, pero es útil”. Éste es el episodio 3: “Dentro del bosque”.

Os habla Lucie Dawkins. En estos podcasts vamos a meteros entre bastidores a través de una serie de entrevistas con Declan Donnellan y Nick Ormerod, co-directores la compañía internacionalmente reconocida, Cheek by jowl. Compartirán con nosotros todo aquello que les parece que, aunque no sea verdad, les resulta útil a la hora de realizar su trabajo. En el episodio de hoy hablaremos de la simbiótica colaboración que Declan y Nick mantienen como director de escena y director artístico, y de cómo la llevan a la práctica. Hoy cuento con los dos desde la distancia a causa del confinamiento que ha provocado el coronavirus. ¿Cómo lleváis la semana?

Nick
Muy bien, gracias Lucie.

Declan
Estamos bien, sobreviviendo. Estamos bastante bien realmente.

Lucie
Sé que habéis estado dando conferencias, seminarios y clases magistrales para diferentes países a lo largo de esta semana. ¿Cuál ha sido vuestro consejo para los profesionales del teatro en este tiempo tan extraño?

Declan
Creo que es un momento magnífico para posponer nuestro FOMO[17], el miedo a perdernos cosas, porque todos los demás están también encerrados; y ver si eso nos puede ayudar a disminuir el pánico que nos están inculcando. Solía dar resultado cuando era joven y, quizá, en estos momentos funciona incluso mejor, ya que ahora el FOMO es una tendencia generalizada. A ver si somos capaces de estar solos con nosotros mismos un poco más a gusto, pensar con más claridad y no castigarnos cuando escuchamos decir eso de “no pierdas el tiempo, aprovéchalo”, porque podemos machacarnos y sentir vergüenza de nosotros mismos con esos portentosos festines de auto ayuda y quedarnos completamente

[17] “Fear Of Missing Out”

vacíos después. Mientras que relajarse y prestarse atención a ti mismo y al mundo exterior, a la gente que está justo ahí, es algo reconfortante y, a veces, no lo hacemos porque nos imaginamos presiones que vienen de fuera.

Lucie

En el episodio de hoy nos vamos a centrar en un aspecto que hace que el trabajo de Cheek by jowl sea único: esa colaboración equitativa que mantenéis entre vosotros como director y director artístico. Es realmente extraño que un director y un diseñador trabajen juntos en exclusividad a lo largo de sus vidas. Literalmente vivís y trabajáis "cheek by jowl" (codo con codo)[18]. Más adelante, revisaremos, a modo de ejemplo, una de vuestras últimas producciones *La tragedia del vengador (The Revenger's Tragedy);* pero antes, Nick, ¿podrías contarnos dónde empezó todo? ¿Cuál fue vuestra primera producción juntos?

Nick

Nuestra primera producción juntos fue en el Festival Fringe de Londres que tenía lugar en la morgue del hospital de Charing Cross, actualmente demolida, pero entonces se hacía teatro allí. Se llamaba *Theatre Space*. Fue uno de los primeros teatros alternativos de Londres. Lo llevaba Anne Fenn. Ese primer trabajo fue un montaje de *Lástima que sea puta.* Luego la hemos vuelto a hacer pero de forma completamente diferente[19]. Fue importante para nosotros porque implicaba absoluta escasez de recursos. La hicimos con tres bancos que, atornillados juntos, hacían una cama. Una de las imágenes era la de los dos amantes siendo juzgados por el resto de la compañía y transportados en procesión sobre esta "cama". Ocurrió un poco así. Pensamos que nuestra colaboración había salido un poco de la nada. Ese montaje fue el que nos llevó a trabajar juntos.

Lucie

Es divertido ver aparecer esos bancos durante décadas. En *El cuento de invierno* teníais bancos apilados juntos que luego se movían por el escenario.

Nick

Eso es verdad, Lucie, y debo confesar que, en el fondo, solo he diseñado un decorado que implicaba muchas cajas. Solían llamarnos 'Crate by Jowl'[20], y lo admito abiertamente: a lo largo de mi vida, solo he diseñado un decorado.

Declan

Todo esto surge básicamente como soluciones para resolver problemas. A Nick se le

[18] Cheek by jowl significa mejilla con mejilla pero, en español, es mejor traducir el juego de palabras que hace Lucie Dawkins como codo con codo.
[19] *'Tis pity she's a whore*. Cheek by jowl volvió a montar esta obra de John Ford en el 2011
[20] N de T. Crate significa caja

ocurrió unir los bancos y desplegar la sábana como si fuera un vestido de boda y, luego, utilizar esa misma tela para crear distintos espacios sobre el escenario. No sabemos de dónde surgía la idea. De repente estaba allí, mágicamente. Me he dado cuenta de que puedes sudar y sudar en los ensayos, esforzarte, concentrarte… pero a veces, te relajas y, en ese momento, aparece la atención. Tú estás ahí, con tu taza de té (o en aquellos tiempos fumándote un pitillo fuera) y te viene algo y, francamente, a menudo parece salir de la nada.

Lucie
Sé que antes de trabajar juntos como director y diseñador, lo hacíais como actores. ¿Me podéis contar algo más?

Nick
Es verdad. Nos conocimos, curiosamente, en una gira de la compañía de teatro de la universidad. Giraba por Europa y se llamaba European Theatre Group. Era lo mismo que hacemos ahora, pero cambiando los papeles. Presentábamos un montaje de Macbeth. Declan era Lennox y yo hacía el segundo asesino y el médico escocés. Como segundo asesino estaba espantoso, pero como médico escocés estuve insuperable.

Declan
La otra cosa curiosa es que nos conocimos girando por Europa con Shakespeare con dinero que se le había dado a la universidad con motivo de la entrada del Reino Unido en la Unión Europea. Allí estábamos con nuestros anoraks y había muchas fiestas luego. Era nuestra primera experiencia de las fiestas.

Nick
Estamos hablando de la antigüedad.

Declan
La antigüedad, con Reino Unido entrando en la Unión Europea.

Nick
Y ahora nos vamos.

Declan
Era el año 72 y ahora nos estamos yendo. Dejar la Unión Europea nos genera una enorme sensación de pérdida, a nosotros y a otra mucha, mucha, mucha gente. Sí, pero es extraño que fuera entonces cuando empezamos.

Lucie

También sé que tuvisteis una carrera como abogados antes de empezar en el teatro. ¿Cómo os picó el gusanillo del teatro?

Nick

Estudié Derecho durante tres largos años y me di cuentan enseguida de que sería un abogado terrible. Siempre me atrajo la interpretación, que es justo lo que acabamos de contar, y eso me llevó al teatro. Fue así, pero Declan nunca me deja actuar.

Lucie

Todavía…

Nick

¡Así que me dediqué a diseñar!

Declan

Empecé estudiando Filología Inglesa y fue cuando conocí a Nick. Era un año mayor que yo y decidí estudiar Derecho también. Acabé la carrera. Llegamos a ser abogados los dos. Ahora, recordar aquello me resulta un tanto grotesco.

Nick

Yo nunca ejercí realmente.

Declan

Pero acabaste.

Nick

Sí, la acabé.

Declan

Da igual. Yo continué, fui a mis cenas y me puse mi peluca [21]. Tristemente no tengo ninguna foto con ella porque no creo que nadie me crea. La gente piensa que deliro cuando hablo del pasado pero tuve una peluca y entré en los juzgados. Nunca defendí a nadie. Estuve como estudiante. Claramente es una parte de mí, una parte de mí de la época en que me estaba formando.

Lucie

Además de las pelucas, ¿qué más se ha trasladado de la época de abogados al teatro?

[21] En el Reino Unido los abogados (al igual que los jueces) están obligados a llevar peluca en los juzgados.

Nick

Muy poco, creo. Después me pasé muchos años intentado desaprender esa manera de pensar. Todavía lo intento y creo que no lo he conseguido del todo.

Declan

Yo creo que sí. Si soy sincero, siempre tengo la sensación de no haber aprendido nada. Todavía, cada vez que paso por algo, me siento como una semilla atravesando el sistema digestivo de un pájaro. Sé que de alguna forma no soy el mismo. No es tanto que haya aprendido algo, sino que simplemente he cambiado, pero no puedo precisar en qué consiste ese cambio exactamente. Es difícil de decir.

Lucie

¿Podrías contarnos algo más acerca de cómo se formó la compañía Cheek by jowl?

Nick

Desde el comienzo, una mujer realmente notable, Ruth Marks, nos apoyó. Murió tristemente a los 40 años. Junto con otras personas, ella creó un circuito de pequeños teatros por todo el país y alentaba a compañías como Portable Theatre a llevar sus espectáculos a estas salas. Vio nuestro montaje de *Lástima que sea puta* y nos animó a girar. Nos dio una pequeña cantidad, creo que 5000 libras, para nuestra siguiente producción y pudimos pagar. Bueno, no llegábamos a pagar el mínimo que señalaba el convenio pero al menos nos acercábamos. Giramos con *La aldeana*[22]. El decorado que era una caja grande. La caja tenía ruedas, lo que significaba un gran avance. Tenía ventanas y puertas que se abrían. Hacía las veces de guardarropa y de todo tipo de cosas. Esta producción nos lazó a hacer giras. Empezamos haciendo bolos de un día y, con los años, fuimos creciendo gradualmente. Hubo una gira en la que tuvimos 18 bolos de una noche. Eso fue en medio de una gira más larga en la que íbamos de un extremo al otro del país. Los pobres actores, sentados en la furgoneta… Todo viajaba en ella, los seis actores y el guardarropa. Zigzagueábamos de un lado a otro del país muy deprisa. Esos fueron nuestros comienzos. Nos parecía un gran éxito conseguir hacer la función dos noches seguidas en el mismo sitio. Y tres días ¡Eso era alucinante! Después de muchos años, nos convertimos en una compañía de tamaño medio y pudimos hacer la función una semana entera. Lo vivimos como un gran triunfo. Estamos hablando de ¿cuántos años? Desde 1981.

Lucie

¿Nos podríais contar cómo hablabais del diseño y de la obra entonces, por ejemplo, en el

[22] *The Country Wife* de William Wycherley.

caso de *La aldeana?* ¿O cuando hicisteis *Otelo* en 1980? ¿Cómo eran vuestras conversaciones?

Nick

Cortas

Declan

Es muy difícil responder a esa pregunta. Es como preguntar ¿cuál es el misterio?, ¿cuál es el secreto? Y no lo sabemos. Hablamos de los actores, de la obra, de las cosas que pasan en ella y, teniendo en cuenta todo esto, Nick hace unos dibujos y me presenta, básicamente, un espacio. Nunca he pensado en las propuestas de Nick como decorativas. Una cosa esencial tanto en diseño como en dirección es “qué es lo que no está allí”.

En el trabajo de un buen fotógrafo hay dos cosas relevantes: lo que está en la fotografía y, tan importante como eso, lo que se queda fuera de la foto. Muchas veces pensamos que solo interesa lo que aparece en ella, y no. Lo que está fuera importa de igual forma. Lo que es realmente útil para un artista es pensar que lo que deja fuera importa más. Lo que es excluido define lo que está incluido. Y eso es bastante cierto en lo que se refiere al diseño. Al contrario que Nick, no pienso en nosotros como director y diseñador, sino que me gusta vernos como un colectivo de fabricantes de teatro.

Nick

Es verdad que escogemos juntos a los que forman compañía. Los dos estamos en las audiciones seleccionando a los actores.

Declan

Y el momento más agobiante en nuestra relación, artísticamente quiero decir, es cuando tenemos que escoger una obra; porque, cuando ya tienes el texto y a los actores, el autobús corre cuesta abajo por la colina, y tú tienes de dar un salto para meterte en él, coger el volante y conducirlo. Con la elección de la obra y los actores, ya se han tomado muchas decisiones; ahora quedan otras, como qué espacios que vamos a representar etc.

Nick

En nuestros comienzos, todo tenía que ser fácil de transportar. Para hacer bolos de una noche necesitas disciplina y aprendes la disciplina dándote cuenta de lo que es realmente necesario. La palabra *necesidad* es la clave de todo.

Lucie

¿Pero cómo es eso de escoger el próximo texto que vais a montar?

Declan

Esa es realmente una pregunta difícil. Ojalá supiéramos la respuesta.

Nick

A veces tenemos una lista pero nunca escogemos una obra que esté en ella. Aparece siempre por un lateral.

Declan

La razón principal por la que nos gusta trabajar en Rusia es porque tenemos un grupo de actores que nos encantan y con los que podemos trabajar con continuidad. Nosotros crecemos con ellos y ellos con nosotros. Con algunos hemos ido envejeciendo, como es el caso de Sasha Feklistov. Esto nos permite escoger una obra que favorezca a un actor en concreto, algo en lo que sean especialmente buenos, y es fantástico. No se trata solo de ser generosos, es utilizar algo que nos proporciona un enganche; porque si puedes escoger cualquier cosa, puedes acabar no escogiendo nada. No es justo decirle a un niño “hazme un dibujo”. Seguramente el niño preguntará qué dibuja. Por dejadez, a veces respondemos “cualquier cosa”, pero es mucho mejor decirle: “Dibújame un árbol”. Igual dice que no, que quiere hacer una casa, “pues una casa entonces”. Si establecemos una regla, estrechamos el campo y estrechar el campo, resulta útil. Es un gran consuelo.

Nick

Ésa es la naturaleza del teatro. Nunca es un lienzo en blanco. No puedo imaginar nada más terrorífico que un lienzo en blanco. Estás al servicio de la obra, de los actores, de los teatros a los que vas. Resulta muy práctico cuando concretas.

Declan

Sí, pero tenemos que escoger una obra.

Nick

Pero no escogemos los espacios a los que vamos.

Declan

No, nos gustaría ampliar la posibilidad de sitios a dónde vamos. Nos encanta ir a donde vamos ahora, pero es una situación un tanto inestable.

Nick

Es necesaria cierta flexibilidad. Quiero decir que la presión ahora viene de los productores (si trabajamos con un productor como el Festival Chejov) te dan sólo un día para montar.

Declan

Pero a Nick siempre le gustan las cosas más sencillas. En 1986, creo que fue la primera

vez que girábamos por el extranjero, el director del Teatro Nacional de Finlandia vino a vernos y nos pidió que hiciéramos un espectáculo para ellos y escogimos Macbeth, porque nunca lo habíamos hecho. No me lo puedo creer. ¡Ha habido un momento en que Nick y yo no habíamos dirigido nunca Macbeth! Pero lo hubo. Nos asustaba un poco, era una gran institución, el Kansallisteatteri, en el centro de Helsinki y Nick preguntó qué presupuesto tenían. Nos miraron confusos. "¿Qué queréis decir con presupuesto?" –"Bueno, ¿cuánto dinero puedo gastar en el decorado?". Entonces preguntaron que cuánto necesitaba. Yo le pregunté también por la duración de periodo del ensayos y respondieron que los que nos hiciera falta. Así que ambas cosas llegaron a ser un tanto problemáticas para nosotros porque ya no teníamos un límite para nuestra imaginación, y nuestra imaginación necesita luchar para abrirse paso. Nick, que podía haber bañado en oro todo el decorado, apareció sin preguntar con su diseño más simple. Creo que recordar incluso que no había nada en el escenario, ¿no?

Nick
Sí, así fue.

Declan
No había ni un solo elemento de atrezzo, todo lo hicimos con mímica. Yo me había dado cuenta de que, alrededor de la semana seis o siete, los actores ingleses tienen un cambio de marcha en el que siempre puedes apoyarte y lo provoca el pánico al día del estreno. Está muy metido en nosotros. Ahora trabajamos cada vez más rápido. Los actores ingleses tienen un ritmo natural. Comienzas un poco despacio y vas cambiando de marcha, trabajando más y más deprisa y más intensamente, ¡pero en Helsinki no existía ese mecanismo! Les dije: "En algún momento hay que estrenar esta obra, tenemos que aumentar el ritmo". Entonces me contestaron que no había fijada una fecha de estreno y que se estrenaría en cuanto estuviésemos listos. Yo pensé que la obra nunca estaría preparada, porque no había urgencia para terminar el trabajo. Así que fijamos artificialmente una fecha de estreno (fue un periodo de ensayo especialmente largo) para conseguir acabarla. ¡Ah! El espectáculo finlandés no tenía gira. Eso era muy importante. Teníamos a nuestra disposición una gran cantidad de tramoyistas para hacer complicados cambios de decorado. Decidimos prescindir de ellos. ¡Es extraño que un lujo resulte tan superficial! Esa sencillez acabó siendo básica para nosotros más que algo a lo que nos tuviéramos que forzar.

En cualquier caso, fue estupendo, Macbeth volvió al año siguiente y continuaron programándolo. Nos llamaron de nuevo y mantuvimos una relación larga y profunda con

Finlandia. Después nos dimos cuenta de que las limitaciones a las que tuvimos que acostumbrarnos formaban ya parte de nosotros, como es el caso de Nick y su simplicidad.

Lucie
¿Podrías decirnos cómo sería tu proceso ideal de trabajo con los actores?

Declan
Creo que proceso ideal de trabajo es la que podemos llevar a cabo en Rusia porque nos ofrece ciertas condiciones. A muchos de los actores ya los conocemos, no a todos; siempre hay alguno nuevo en cada producción, aunque haya muchos con los que ya hemos trabajado antes. Entonces les pedimos hacer “el bosque”.

En el bosque, alejamos a los actores de la gran ciudad y nos alojamos en algún hotel muy básico. Consideramos los árboles como esenciales, una gran ventaja; que haya cerca un lago es positivo pero el acceso a internet, negativo. Es sorprendente cuánto trabajo que puedes llegar a realizar. Por la noche, nos sentamos junto a la chimenea, asamos salchichas, cantamos canciones, ¡es fabuloso! Durante el día estás tan relajado que puedes abordar cantidades ingentes de trabajo.

No hay misterio, no es que funcionemos como seguidores de un culto de druidas entre los robles. Son ensayos corrientes. Hablamos de la obra, a veces incluso podemos leer un fragmento. Nick siempre aparece con su cuaderno de dibujo. Le pedimos a los actores que hagan lo que llamamos *études* (estudios), que tengan que ver con algún momento de la obra.

Nos encanta cuando los actores nos piden muy excitados: “Idos, idos, dadnos dos horas y media. Queremos enseñaros algo”. Nos ahuyentan.

Nick
Es fantástico para nosotros porque así desconectamos esa mañana.

Declan
Desconectamos y vamos a dar un paseo entre los árboles. Al volver, descubrimos que nos han colocado dos sillas para que nos sentemos a ver lo que han preparado. Es sorprendente la cantidad de cosas que salen ahí y que luego utilizamos, casi todas.

En *La tempestad,* después de que comentáramos la obra como siempre, nos pidieron que nos fuésemos. Yo había hablado, probablemente demasiado, de una expresión en concreto

de la escena de la tormenta que es “nos separamos”[23] Recuerdo que me llamaba la atención que los personajes dijeran “nos separamos” en vez de “nos hundimos”. [24] El barco se separaba, se partía en dos y esa herida sanaba al final de la obra. Las dos mitades se volvían a unir. Bien, nos habían echado, esperamos horas y horas, y finalmente nos llevaron a la orilla de un lago, y he aquí que habían amarrado dos botes juntos, dos botes de remo, y remaron ese invento que habían hecho hasta la mitad del lago, que era bastante grande. Hicieron como si estuvieran en medio de una tormenta y, de repente, delante de nosotros, aquello se dividió en dos mientras gritaban: “¡Nos separamos, nos separamos!” Realmente los botes se separaron y se cayeron al lago. Tosiendo y farfullando, reptaron lentamente para salir del barro; interpretaron toda la escala de anfibios llegando a la costa alrededor de nuestras sillas. Fue sobrecogedor. Sorprendente, poderoso. Cubiertos de barro, retorciéndose empapados. Iba a decir que de ahí salió la idea del agua, pero reconsiderándolo, la expresión es una mentira. Esa el probablemente la mentira más profunda de hacer teatro. “La **idea** de…” **No** solo es la idea de, **ES** agua. Lo que decía Lear, “la cosa misma”[25] Es la encarnación del agua, que es algo muy distinto a la idea del agua. Esa diferencia es esencial en todo lo que hacemos o intentamos hacer. Recordar que la idea nos es una aproximación a la vida. La idea puede convertirse en una defensa contra la vida. Ver eso en esos cuerpos llenos de lodo, nos conmovió y Nick lo utilizó.

Nick

Era nuestra intuición para la obra. Realmente Shakespeare no podía empapar los trajes porque un buen vestuario en aquella época era muy caro y no se lo podía permitir, pero pensamos que, está en el espíritu de la escena, el grupo de caballeros y el rey deberían salir con la ropa mojada. Así que diseñamos un decorado que nos permitiera hacerlo.

Declan

Este es un ejemplo sobre la diferencia entre la letra y el espíritu de la ley. Puedes seguir, como en este ejemplo, la ley al pie de la letra, y sería una herejía, porque Shakespeare tiene un personaje que dice: “Cielos, hemos naufragado. ¿No es increíble? Nuestras ropas están igual que el primer día que nos las pusimos” De hecho, la primera vez que montamos *La tempestad* (en inglés en 1988), lo hicimos escrupulosamente al pie de la letra.

Con los años te vas dando cuenta de que la letra de la ley no es tan importante como el espíritu de la ley y que, cuando entran en conflicto, siempre escoges el espíritu. Lo

[23] “Mercy on us! -We Split, we Split!- Farewell, my wife and children! – Farewell, brother! – We split, we split, we split!”
“¡Misericordia! Nos separamos, nos separamos, nos separamos. ¡Adiós, esposa e hijos! ¡Adiós hermano! Nos separamos, nos separamos.” *La tempestad*, acto 1, escena 1
[24] N. de T. Split, además de separar, puede significar también dividir, partirse, quebrase.
[25] Thou art the thing itself. *El rey Lear*, acto 3, escena 4.

importante es ofrecer al público la experiencia de la experiencia en sí misma: lo que significa caer al agua y arrastrase hasta la orilla para sobrevivir. En ese momento, nuestra mejor opción era tener a la corte reptando empapados por el escenario, forcejeando con su vestimenta para sentarse y escurrieran la ropa.

Nick
Después, mi trabajo es diseñar el decorado para que de tiempo a construirlo y pueda estar listo para los ensayos. En Rusia ese proceso es un poco más lento.

Lucie
Entonces, ¿pudisteis contar en el decorado para ensayar?

Nick
Bueno, tampoco es que llegáramos a tiempo de tenerlo todo, ¿no?

Declan
No, pero el modelo que Nick presenta al comienzo de los ensayos sale de esas raíces, es algo muy orgánico. No es algo que imponernos desde nuestras conversaciones secretas entre el director y el diseñador. **No** es algo que surja, como Atenea, perfectamente definido. Por el contrario, el diseño nació del lodazal de las orillas de un lago y poseía la autoridad de los organismos a los que se les permite crecer. La autoridad real se deriva de la experiencia, no de la teoría. Después de ese comienzo, podemos ensayar de forma más o menos tradicional, pero arrancamos desde un lugar que tiene sus raíces en una experiencia física, corporal.

Obviamente, en Inglaterra no podemos hacer eso porque no podemos disponer de todos los actores juntos antes del periodo de ensayos contratado, porque no es como funciona aquí la contratación. En Londres, por ejemplo, necesitamos ampliar un poco el tiempo de ensayos e intentamos hacer hueco las dos primeras semanas para hacer ese trabajo de exploración. Esto supone un reto para Nick que tiene que tener todo listo para el segundo fin de semana de ensayos. Eso le obliga a prever qué se puede construir entre ese momento y las tres semanas y media que quedarían de ensayos. Es mucho más estresante que si pudiéramos fusionas juntos los periodos de investigación, el bosque y los ensayos. Sé perfectamente que es un lujo, y nos ha llevado mucho tiempo conseguirlo. Nos sentimos muy agradecidos cuando podemos contar con estas condiciones. Es nuestra forma ideal de trabajar.

Lucie
He oído por ahí que la forma de la sala de ensayos afecta al diseño final. ¿Me podéis hablar un poco más sobre esto?

Nick

Normalmente ensayamos en Jerwood Space, que está en Londres. Allí hicimos *The Changeling,* por ejemplo. Es complicado. En *The Changeling* tuvimos que reunir dos mundos distintos. Uno era el de la aristocracia y el otro, un manicomio con el que aparentemente no había ninguna relación. Me costó mucho imaginar cómo podía conectarlos. Resultó que la puerta que había en la sala de ensayos funcionaba realmente bien. Así que pensé "¿por qué no usar esa puerta?". La construimos. Llamé al constructor y le dije, "mira, hagamos esa puerta". Tenía un panel de cristal esmerilado a través del cual se adivinaban cosas, y pensé que serviría para ver la marca de manos manchadas de sangre y adivinar la presencia de gente muriendo al otro lado de la puerta, gente a la que no podías ver bien. Funcionó. Funcionaba muy bien en los ensayos. No veía ninguna razón para no utilizarla en la representación.

Declan

Era divertido ir a los grandes teatros de Europa y ver la puerta de la salida de emergencias de Jerwood Space perfectamente reproducida una y otra vez tal y como es, porque muy a menudo el teatro al que íbamos la mandaba construir entera de nuevo.

Lucie

Así que muchos actores o gente de teatro que escuchen esto y que trabajen en Jerwood Space dirán: ¡Esa es la puerta del estudio 1!

Nick

Realmente es la del estudio 3.

Lucie

¡Papel estelar! Espero que aparezca en el programa.

Declan

Podría. Si ves fotos de *The Changeling*, detrás de Olivia Williams y Tom Hiddleston, aparece al fondo la puerta de Jerwood Space, pero en realidad es la puerta falsa con la que hacíamos la gira.

Lucie

La forma en la que trabajáis es muy distinta a la de otras compañías de teatro. Muchos teatros, por ejemplo, piden el diseño del decorado antes incluso de que empiecen los ensayos o carecen de la infraestructura necesaria, como en Reino Unido, para ir al bosque. Yo sé que tenéis un equipo increíble de personas en las oficina de Cheek by jowl que apoyan este proceso. ¿Cómo defendéis vuestras necesidades a la hora de trabajar? ¿Dónde está el límite? ¿En qué momento ya no aceptáis bajar más el listón?

Nick

No lo expresaría así. Es verdad que tenemos un equipo magnífico pero también Angie Burns en vestuario está muy acostumbrada a nuestra forma de trabajar. Es una artista independiente y sabe que, a veces, las indicaciones de vestuario pueden llegar a última hora. Técnicamente he desarrollado un instinto de lo que se puede construir. Odio volver a lo de las cajas, pero son muy simples, flexibles, ligeras y fáciles de desmontar y, bueno, viajamos en aviones. Se trata de intuir lo que es posible. Se trata de un instinto basado en la experiencia.

Declan

En el fondo es un tema político porque tienes que ver lo que es posible y lo que puedes mejorar. Siempre tienes que trabajar con restricciones y tratar de transcenderlas. Ignorar las limitaciones es la mejor manera de caer víctima de ellas. Hay que tenerlas en cuenta y buscar la forma de transcenderlas.

Lucie

Como siempre, en cada episodio, utilizamos como ejemplo una obra en concreto o una escena que en la que Declan y Nick han trabajado sobre las ideas de las que hemos hablado. Hoy le toca el turno a *La tragedia del vengador*, que es una de las últimas producciones de Cheek by jowl para el Piccolo Teatro de Milán. Podéis encontrar algunos de los clips e imágenes del show en los archivos de la web de Cheek by jowl. Haciendo un resumen rápido, Vindice, el protagonista de esta obra de Middleton, se ve arrastrado a vengar el asesinato de su novia a manos de un personaje de la corte italiana. Declan, Nick ¿cómo describiríais el primer boceto de la obra?

Declan

Me vuelvo a remontar a cuando estaba en la universidad, cuando preparaba la prueba de acceso. Entonces se decía que era de Tourneur pero luego se le atribuyó a Middleton. Siempre me gustó esa obra. Tiene algunas escenas fantásticas y trata algunos temas perturbadores.

Trabajábamos con actores italianos y tenía que hacer algo que tuviera sentido para ellos. *La tragedia del vengador* tiene lugar en Italia, toca temas italianos y hay un duque, pero sobre todo trata de la legitimidad del estado y de prácticas corruptas. Creo que tiene que ver con el consumo, con la corrupción en el mundo de la moda y, en Milán, estábamos el centro de ese mundo. Parecía muy cercana. Todos los países tienen esos problemas y por eso funcionaba en el Londres del XVI (o cuando fuera), pero claro, en cualquier lugar que estés, las grandes obras cobran un color particular; y ésta resultaba adecuada.

Lo más importante fue los maravillosos actores que conocimos. Era nuestra primera obra en Italia. (Habíamos hecho ya *Falstaff* en italiano pero con cantantes). Hace tres años ya habíamos trabajado con Pia Lanciotti en Francia en un taller para la Unión de los Teatros de Europa, y Nick y yo habíamos trabajado con Fausto Cabra y algunos otros durante varios años en unos talleres para la Bienal de Venecia. Poco a poco se fue formando un grupo de actores con los que nos apetecía montar algo y el Piccolo de Milan, adonde habíamos ido en gira muchas veces, nos hizo una invitación abierta para hacer algo con ellos, y finalmente aceptamos. Les preguntamos si estos actores podrían encontrar un lugar en el espectáculo, si eso les cuadraba.

Lucie
¿Qué ideas fueron importantes en las primeras conversaciones acerca de cómo queríais hacer *La tragedia del vengador*?

Declan
Pensamos que en la obra había algo muy *actuado;* la idea del disfraz y la representación en sí misma. La relación de Vindice con el público es esencial. Yo tenía una fuerte sensación como de gente que actúa para televisión en un reality. Lo que ve la gente y como los ven a ellos es muy importante. Es la representación de la vida corriente. Hay personas que van a televisión a hablar de su vida privada y lo espantoso es que, por un lado, es verdad, algo auténtico (sea cual sea el significado de esas palabras) y por otro, esta "verdad" es manipulada por productores y agentes. Así que es ambas cosas: "autentico en lo que se refiere a su experiencia" pero también es una representación que se dirige a nosotros, lo que me acaba dando un poco de grima.

Así que enseguida pensamos en sugerir que todo sucede en un estudio de televisión pero el video lo encendemos muy al final. Lo que nos parecía importante era la sensación de una realidad a distancia, una realidad escrutada, una realidad virtual. Filosóficamente este punto es esencial porque no tiene que ver con el fenómeno de la telerrealidad o con internet, no tiene que con televisión. Debemos recordar siempre que vemos el mundo desde la subjetividad de nuestro punto de vista, porque no podemos ver nada que no sea subjetivo.

Lucie
Nick ¿podrías describirme tu diseño y hablarme de la elección de esos elementos en concreto?

Nick
Por una vez, no había ni una sola caja

Declan

Ni una, bueno, sí una, en la que va la cabeza

Nick

Es verdad, una pequeña. Empezamos en un teatro muy grande, el Teatro Strehler, que es enorme. Nos preocupaba la acústica y pensé que necesitábamos alguna estructura que llevara a los actores hacia delante para que pudieran conectar con el público. Así que construimos unas puertas de granero que iban de un lado a otro del escenario. El otro problema era el autor, Middleton. Ya habíamos hecho otra obra suya, *The Changeling,* y no es muy bueno trabajando el espacio. No es Shakespeare que piensa de forma espacial y te coloca muy claramente en el espacio en cada escena que escribe. Middleton es confuso a veces. Por ejemplo, a veces sitúa gente corriente entrando en palacios cuando no deberían estar ahí y sentí que necesitábamos precisar más claramente dónde ocurría cada escena. Es necesario dejar eso claro, por ejemplo, que la casa de Vindice (una casa donde la presencia de la madre es muy poderosa) tiene que ser menos aristocrática que el palacio del duque. Sentía que necesitábamos más flexibilidad para reflejar el origen de los personajes dentro sus respectivos entornos.

Lucie

Estamos hablando de una gran cantidad de decorados. Nick, me gustaría saber algo acerca del vestuario y si los actores jugaban algún papel en ese aspecto.

Nick

Todo el tiempo. Realmente no creo que hubiera figurines (¡porque los he buscado y no he encontrado ni uno!) No creo que hiciera dibujos para *La tragedia del vengador*. Los trajes se adaptaban a los actores que teníamos.

Lucie

He oído historias acerca de una de vuestras producciones del *La tempestad.* Los actores cuentan que les cambiabas constantemente de zapatos dependiendo los saltos que daban en escena. Dicen que más que presentarles un diseño, los observabas en los ensayos y seleccionabas los que les ayudaban a hacer mejor lo que tuvieran que hacer.

Nick

Sí, nunca presento diseño de vestuario al comienzo de los ensayos. Sí lo hay a veces del decorado; otras, no, depende de la situación; pero nunca hago bocetos del vestuario salvo que sean muy elaborados, lo que no es lo usual en Cheek by jowl. Creo que la única vez que utilizamos ropa de otra época fue en *Mucho ruido y pocas nueces* que usamos vestuario de la Primera Guerra Mundial, y eso salió en los ensayos. Angie Burns se enfrentó

a un reto ambicioso porque, nada más comenzar a ensayar, decidimos situar a todo el mundo en el periodo que va de 1905 a 1910. Fue una hazaña lo que consiguió.

Declan
Diría, inevitablemente (es algo bueno, ¡no me estoy quejando!) que Nick habla del vestuario más con los actores que conmigo y, muy frecuentemente, me quedo bastante sorprendido cuando veo lo que llevan puesto al salir a escena. En ocasiones, Nick habla del vestuario solo con los actores.

Lucie
Y en el caso en concreto de *La tragedia del vengador,* ¿podéis contarnos cómo habéis trabajado juntos en los ensayos?

Declan
Creo que si te sientas a nuestro lado mientras ensayamos, no notarías nada raro. Nick está todavía haciendo bocetos, y a menudo, yo cuento historias para desbloquear una situación. Nunca le digo a los actores cómo decir sus frases. Muchas veces los estudiantes de dirección quieren saber cómo trabajamos con la esperanza de que les de algunas técnicas, pero no es así. Nuestra forma de ensayar se basa en una filosofía consciente o inconsciente que surge de una conversación entre nosotros sobre muchas cosas. Tiene que ver más con la política que con cualquier otra cosa. Es el substrato de nuestro trabajo y cambia todo el tiempo. Es una especie de conversación permanente.

Lucie
Creo que eso es algo que se desprende continuamente de estos podcasts y es que vuestro trabajo en Cheek by jowl se basa menos en un conjunto de metodologías que en una filosofía compartida que habéis construido juntos. ¿Hay algún eje central de esa filosofía que podáis compartir?

Declan
No sentimos tener ningún método. No reconocería una metodología si me la envolvieras en papel rosa y me la dieras. No. No pensamos en términos de metodología excepto, por supuesto, que tenemos la nuestra aunque nos es invisible, porque no hay una visión del mundo libre de metodología. Pero eso es la típica cosa que tú mismo no puedes ver: el método inconsciente con el que vives tu vida.

Pensemos en cuando la madre ve a su bebé, le saluda y le dice “yo te veo, tú me ves”. Yo/te/veo tiene tres elementos y el bebé, para empezar, necesita algunas reglas para poder desarrollarse; algo a que aferrarse.

Al final, nosotros nos tenemos que destetar y nos separamos de esto. El problema es que la madre no dice: “Primero, ‘tú’ estás cambiando; segundo, ‘yo’ cambio, y tercero ‘ver’ también cambia.” La manera en que nosotros nos vemos es un flujo permanente, así que las tres palabras “yo te veo” cambian todas.

Y eso es lo que hace difícil destetarse; incluso a un hombre de 66 como yo le cuesta lidiar con eso, no digamos al niño en el cochecito. Sin embargo, tenemos que aceptar lo inaceptable y lidiar con el hecho de que el mundo es un flujo permanente. Nada es constante, nunca.

Nick
Creo que hay ciertas cosas que sí se pueden decir de nuestro teatro. Una es que creemos en el teatro total, que ningún aspecto de la producción teatral destaca por encima de otros. No se debería poder decir: “Qué dirección tan maravillosa, pero los diseños eran espantosos”. No deberíamos notar ninguno de los trabajos. Se debería aspirar a entrar al teatro y tener una experiencia completa y salir diciendo ¡increíble!

Luego hay otras cosas que no hacemos. Bueno, digamos que hay algo en concreto que sí nos gusta hacer y es ponerlo en pie enseguida y movernos antes de hablar demasiado, para evitar ese síndrome, que es bastante frecuente, de que todo el mundo pase mucho tiempo alrededor de la mesa discutiendo cada detalle del texto antes de hacer el menor movimiento. Es peligrosa la idea de que debemos priorizar las palabras. Nosotros intentamos ponerlo en pie y movernos a la vez que buscamos soluciones. Cómo trabajamos desde ahí, no es fácil de analizar.

Declan
Sí, es cierto. Entonces parecen surgir cosas. Nosotros queremos construir un esqueleto pero sabiendo es que solo un modelo, un modelo temporal. Podemos incluso emplear esos métodos tradicionales hablando de unidades dramáticas, sucesos y acciones. Pero enseguida hay que desmantelarlos, porque la fortaleza puede convertirse en prisión y lo que queremos es que se produzca un encuentro. Retirar ese esqueleto, a menudo alivia a los actores y a todo el mundo. Es importante hacerlo aunque no sea fácil. Empiezas como puedes y poco a poco vas quitando partes de esa estructura que ya no ayudan; de hecho estorban. Pero esto es lo que te pasa a ti con el diseño, te vas deshaciendo de lo que no es necesario, ¿verdad?

Nick
Sí, a menudo ya lo has hecho por adelantado, para poner sobre el escenario solo lo preciso.

Declan
También intentas que los actores se desprendan de información. Cada vez estoy más convencido de que la higiene mental es importante, mantener la cabeza convenientemente vacía. Siempre les digo a los estudiantes que no lean demasiado. Suena como si les estuviera gastando una broma o haciéndome el gracioso, pero se nos olvida que la información puede aturdirnos. Circulan por ahí un montón de consejos que pasan por los evangelios. Por ejemplo, “nunca llegas a tener demasiada información”. Eso es mentira, un engaño muy corriente, porque con un exceso de información, no puedes pensar. La razón por la que el papa no pudo aceptar la idea de Galileo de que la tierra no estaba quieta sino que se movía no era porque tuviera la cabeza vacía sino porque estaba tan llena de información que no le quedaba espacio para aprender nada nuevo. Si lo sabes todo, no puedes aprender nada.

Marco Aurelio nos prevenía contra leer demasiado, y yo estoy de acuerdo con él. La era de internet continúa este proceso, empapa nuestra mente de palabras e información. ¡Es una técnica estupenda para construir una sociedad de consumo!

Lucie
¿Podríais describirnos tus momentos favoritos de *La tragedia del vengador* durante los ensayos?

Nick
Recuerdo “dentro del bosque” el descubrimiento de que la danza podía abrir y cerrar la representación. De este modo, el baile de máscaras, que es un verdadero problema en la tragedia porque todos se matan entre ellos, ocurría de repente en medio de una canción: se convirtió en una pieza de coreografía individual y era muy excitante.

Declan
Sí, y empezó a significar algo diferente porque todos los actores bailaban la misma canción cantando “ay, ay, ay, ay” pero cada uno por su lado. Ver a todas esas personas acercándose, bailando a la vez pero en mundos completamente diferentes… Apenas coreografiamos aquello. Era más bien auto-coreografías, se inventaron ellos mismos los pasos. Era una poderosa imagen de egotismo.

Lucie
Cuando lo vi, me daba la risa a la vez que me ponía un poco enferma. Hay algo perturbador en ver gente lanzarse en cuerpo y alma a algo profundamente molesto de mirar, como es verlos torturar sus cuerpos a través de la danza cada uno a su aire. Es maravilloso.

Declan

Cuando empiezas a diseccionar la tragedia y la comedia, te das cuenta de que no son simplemente parecidas, sino casi lo mismo. A menudo, cuando profundizas en algo, es increíble, pero muchas cosas que parecen opuestas son similares en realidad… si es que no son la misma cosa.

Lucie

Ahora vamos a responder a las preguntas que los oyentes han dejado para Declan y Nick. La primera es para Nick. ¿Cuál es tu obra favorita de Chejov y por qué?

Nick

Creo que diría *Tres hermanas,* que es la obra que hemos hecho con nuestra compañía rusa. Es una obra maravillosa, increíblemente compleja en términos de espacio. En estos podcasts volvemos una y otra vez sobre ella. Hay tanto que hacer con el espacio en el que se encuentran estas tres mujeres. El *predicament*[26] es muy, muy rico y los personajes están extraordinariamente vivos. Está llena de alegría, tristeza y todo lo que puedas imaginar.

Lucie

La última pregunta es un tanto críptica. Trabajáis con ritmos, ritmos en escena, o ritmos interiores de los personajes. ¿Algún secreto que podáis compartir?

Declan

Lo primero que me gustaría decir es que no tengo secretos. De verdad que no los tengo. Voy a contar una historia, que probablemente no es cierta, pero aun así la voy a contar. Tan pronto como la KGB mató a Meyerhold en Lubyanka, Eisenstein fue corriendo a la casa de Meyerhold, que estaba a pocas manzanas, y revolvió entre sus papeles intentando descubrir el secreto de Meyerhold. Y claro, no había nada. Ese es el asunto. Meyerhold era Meyerhold. No había secretos.

Volviendo al ritmo. Por supuesto que es tremendamente importante. Cambiamos de ritmo cuando cruzamos umbrales, cuando vemos el mundo exterior, cuando nos llevamos una sorpresa. Lo que está fuera nos afecta, nos movemos, hablamos con ritmos distintos. Pero ritmo no es una palabra que utilizo. Lo primero porque es más útil imaginar que nunca cambiamos de ritmo. Es el estímulo externo el que lo cambia para nosotros. Pongámoslo de esta forma. Intento reducir las palabras al mínimo porque conceptualizan, no pueden evitarlo, es lo que hacen. Así que intento no hablar demasiado de umbrales y espacio. Acabo haciéndolo, claro, pero intento ser cuidadoso porque si algo se convierte en una

[26] N de T. No traduciremos predicament porque no hay una palabra en español que englobe su significado. Tiene que ver con la situación, las circunstancias que rodean al personaje, pero implica siempre la presencia del algo amenazante.

idea, tiende a paralizarnos y a menudo, tristemente, podemos acabar castigando a alguien con “la idea”. Así que intento reducir las ideas al mínimo. Por eso evito una palabra como ritmo pero, por supuesto, cambiar el tempo es un tema muy relevante, aunque no tiene mucho que ver con la manera en que funciona mi cabeza cuando dirijo. A lo mejor me digo a mí mismo “esto está todo demasiado *legato* (ligado), es necesario que ocurra algo intenso”. Inconscientemente me puede venir algo así, pero realmente no tengo secretos. Carezco de estructuras pre-organizadas para ese tipo de pensamientos.

Lucie

Declan, Nick, muchas gracias. Hoy no tenemos tiempo para más pero ya estoy deseando que llegue la semana que viene.

Episodio 4
Escenas y castillos de arena

Lucie
Bienvenidos al podcast de Cheek by jowl “No es cierto, pero es útil”. Éste es el episodio cuatro: Escenas y castillos de arena.

Hola. Me llamo Lucie Dawkins y voy a entrevistar a Declan Donnellan y Nick Ormerod, director de escena y diseñador que dirigen la compañía Cheek by jowl cuyo trabajo se ha representado en más de 400 ciudades de los seis continentes. En estas conversaciones, compartirán su filosofía creativa sobre ideas que ellos no piensan que no son verdad pero sí útiles para hacer teatro. Bienvenidos al episodio de hoy en el que hablaremos de ‘umbrales’.

Declan
Bien.

Nick
Muy bien. Gracias, Lucie.

Lucie
Estamos en la séptima semana de confinamiento y me preguntó, Nick, ¿cómo haces para que tu creatividad no se oxide en este tiempo de parálisis?

Nick
Bueno, leo. Estoy leyendo un libro de mecánica cuántica del que no entiendo gran parte pero que encuentro francamente estimulante. Como, que también es una manera de alimentar el cerebro. De vez en cuando hago un seminario por Zoom. Ahora voy a hacer uno sobre dirección artística en teatro para estudiantes de Cardiff.

Lucie
Y tú, Declan ¿cómo mantienes engrasada tu creatividad?

Declan
¡Echo un vistazo a su libro de mecánica cuántica! Le obligo a leerme las partes más atrevidas, pero también me he lanzado a la lectura de algún fragmento por mi cuenta. Me resulta un poco difícil hacerme con este momento tan extraño y me cuesta leer.

Música

El episodio de hoy se lo vamos a dedicar a una palabra que empleáis a menudo cuando hacéis teatro: “umbral”. Ya hablamos de los umbrales en el episodio 2, “Espacio y Shakespeare”, pero hoy vamos a profundizar en este término. Para hacer una breve recapitulación para nuestros oyentes, en el episodio 2 charlamos acerca de cómo Nick y Declan utilizan el espacio para pensar en las obras y lo importante que son para ellos los umbrales y los lugares de paso. Declan, a veces compartes imágenes que tú describes como evocadoras, imágenes que empleas para transmitir tus ideas. Y cuando hablas de umbrales, aparecen los castillos de arena. ¿Háblame un poco más sobre ellos?

Declan
Adoro los castillos de arena, siempre me han encantado. Soy demasiado mayor y demasiado consciente para poner el culo en la playa y construir uno, pero siempre recuerdo lo mucho que me fascinaban de niño. Solía veranear en Margate y, cuando caminas por una playa con la marea baja, ves las ruinas de los castillos del día anterior.

No me producían tristeza, me parecían monumentos increíbles al espíritu humano. Pero lo interesante de los castillos de arena no es la fortaleza que haces con el cubo de playa. Lo que realmente convierte esa fortaleza en un castillo de arena es el foso y la muralla defensiva. Es como si el niño escogiera el espacio no porque le fascinara el castillo en sí, sino porque intentaba controlar la poderosa fuerza del océano. Un gesto de control completamente inútil porque el castillo acaba siempre inundado. Pero no importa. Lo que resulta tan hermoso es que el niño parece estar diciéndole a sus padres: “Vosotros podéis construir para la posteridad, pero yo lo hago para la vida.”

Incluso para un castillito pequeño, necesitas una marea vigorosa. Por eso las playas del Atlántico Norte son tan fantásticas.

Lo interesante en la construcción de castillos de arena está en el espacio, ahí en el límite donde acaba la arena, donde tiene lugar ese poderoso encuentro entre la tierra y el océano. Creo que al niño le atrae esa zona liminar porque es temporal y porque está coqueteando con el peligro. Ese océano es espantosamente grande y el niño juega con la fantasía de tener, por un momento, poder sobre él. Pero podemos ver muchas formas en un castillo de arena que nos ayudan en el arte, cuando hacemos teatro, cuando dirigimos y actuamos. Una es que tiene lugar en “un espacio liminar”. No me gusta la palabra ‘liminar’ porque asusta un poco. Durante años no sabía lo que significaba pero básicamente hace referencia a los umbrales (limen es umbral en latín) Así que los castillos de arena están en el umbral del océano, que no deja de ser el lugar de dónde venimos.

Sería peligroso ver un castillo de arena y pensar:' "¡Oh! ¡Es tan bonito este castillo!¿No es una pena que lo acabe destruyendo el océano?" Porque es la amenaza lo que invita al niño a jugar con él, ver si el peligro lo podría mitigar esa colección de fosos y canales en los que el agua va a ser domada temporalmente. Como muchas cosas útiles –como las historias sobre los mitos- si es verdad que sirven para algo, lo sabremos si consiguen embrujarnos. Ese encantamiento es esencial en nuestra experiencia vital con nosotros mismos. Nos invade cuando la comprensión fracasa. Si conseguimos comprender una historia, si nos empeñamos en domesticarla, muy probablemente tendremos éxito y la mataremos para nosotros. Hacemos lo posible para convertir el mito en algo seguro explicándolo, pero si llego a cualquier parte con mi comprensión, seguramente me toparé con un misterio mucho mayor que el que me ha llevado allí. Eso es lo que les pasa a los físicos, a los grandes físicos, y deberían servirnos de ejemplo. Saben que no van a entenderlo todo completamente, que incluso habrá cosas que no lleguen nunca a comprenderlas.

Algo que puede resultar útil, si algún estudiante de dirección está escuchando esto, es que yo creo que mi trabajo es hacer que todo esté lo más claro posible con la esperanza de que, si hay algo bueno en la obra, tendrá un misterio en su interior. Que ese misterio no encuentre explicación, es crucial.

Lucie
¿Y por qué es útil para los actores pensar en umbrales y castillos de arena?

Declan
Lo último que me gustaría hacer es crear una nueva colección de reglas para que la gente se adhiera a ellas. Todo lo que puedo decir es que pensar en umbrales es muy útil. A lo mejor en este capítulo insisto un poco en ellos, pero eso es porque creo que es una palabra que ayuda más que otras.

Si te atascas o te bloqueas, un buen 'stent'[27]cuando estás en escena es: "Un impulso me hace atravesar un umbral y voy a otro espacio con una expectativa, **pero lo que encuentro es distinto de lo que esperaba**". Esto último es esencial porque nunca llegamos a ver lo que esperamos. Nunca. A menos que nos engañen. Un aspecto importante del umbral es que ayuda al actor desde fuera. El umbral es algo que se te presenta claramente como un obstáculo que tienes que superar: abro una puerta que tengo que cruzar para ir a la

[27] N de T. Según el diccionario de la RAE, un stent es dispositivo que consiste en una malla metálica en forma de tubo que se implanta en los vasos sanguíneos para corregir estrechamiento e impedir obstrucciones.

habitación de al lado. Primer paso. Después, habrá otra puerta, infinitas, infinitos pensamientos, infinitas conversaciones.

Cuando alguien va demasiado lejos, decimos que ‘ha cruzado la línea”, pero solo si ocurre algo que no nos gusta. Si logramos suspender nuestro juicio y miramos una conversación por un microscopio, vemos que siempre estamos ‘cruzando la línea’. Podrías pensar, entonces, qué no tiene sentido utilizar un microscopio, pero algunas veces sí lo tiene, especialmente si te sientes bloqueado o paralizado o si has empezando a mostrar emociones Si estás perdido, ¿por qué no intentarlo? Por ejemplo, mejor que ‘voy a ver si pienso en algo diferente’, sería ‘voy a traspasar un umbral para llegar a un nuevo pensamiento’. Pero el pensamiento que voy a tener no es el pensamiento que yo creía. Así que nos sorprende lo que encontramos al otro lado del umbral. El umbral nos proporciona, además, una sensación de movimiento muy valiosa. Implica que quedarse parado no es una opción.

Cuanto más observamos el espacio, más nos damos cuenta de que no es algo estático. No es tan estable como nos gustaría. Es un umbral que se mueve. Es un lugar de cambio e incluso a veces de peligro.

Lucie
¿Es eso lo importante sobre los umbrales y las escenas, que son lugares de cambio o peligro?

Declan
Creo que vamos a volver al primer umbral o uno de los primeros. El bebé sale al mundo - realmente eso es la madre de todos los umbrales- el niño pasa de un lugar estrecho y oscuro a otro lleno de elementos de todo tipo que más tarde identificará como luces y sonido. Tristemente nunca he visto un nacimiento salvo en vídeo, pero me parece que los bebés están un tanto preocupados en ese momento. No sabemos lo que sienten, nadie lo sabe. Solo podemos hablar de su expresión facial y además, en ese momento, todavía no han aprendido a imitar a nadie. A veces, el recién nacido se muestra infeliz. Algunos psicólogos apuntan que quizá lo primero que intuye es su propio fin.

Algunos padres juran que sus hijos han venido al mundo beatíficamente en paz, y a lo mejor es cierto, pero es probable que el bebé llegue necesitando que lo tranquilicen. Lo más importante que la madre necesita conseguir con sus abrazos es que se sienta seguro. Ésa es la forma que tiene de decir: ‘Estás completamente a salvo, completamente a salvo’.

Ahora el gran problema, uno de los más graves que quizá vamos a tener, es que no es cierto; y no es cierto porque, por ejemplo, un asteroide podría caernos encima. Claro que pocos le agradecerían a su madre que les dijera: “Te cojo en brazos, pero eso no significa que estés a salvo, porque nadie sabemos lo que va a ocurrir; quizá un asteroide aterrice sobre nosotros.” Necesitamos una bonita mentira para comenzar nuestras vidas.

Y entonces, día tras día, año tras año, década tras década, tenemos que aprender a encajar que igual mami no nos dijo exactamente la verdad. No. Al final, no estamos realmente a seguros en este universo como nos prometieron; es más, parece un sitio un tanto complicado. Así es como comienza la dolorosa pérdida que implica el crecimiento.

Eso era el primer umbral.

La palabra ‘umbral’ puede tranquilizar a algunos actores. Si piensas en el espacio como una sucesión de umbrales y que el umbral está conectado con esta otra palabra aún más inquietante que es *predicament*[28]*,* y que no nos gusta lo que ocurre…

Lucie
En otras palabras, los umbrales estructuran el viaje de los personajes a través de la escena y son una fuente constante de cambios peligrosos; si los cruzan, se encuentran, como ese bebé, arrastrados por sorpresa a situaciones tremendamente fuera de control.

Declan
Sí. La mayor parte del tiempo estamos fuera de control. Nos hacemos cosas terribles a nosotros mismos y a otras personas, a nuestro país y a otros países, hacemos todo tipo de barbaridades para convencernos de que lo tenemos todo controlado; pero en realidad, nos pasamos el tiempo intentado acompasar el paso con un mundo cambiante; además, nosotros también nos transformamos continuamente. A veces gritaríamos: “Que pare, que pare, que pare, yo solo quiero sentirme seguro, necesito un espacio estable”; pero eso, simplemente, no va a ocurrir. Construimos hogares confortables, hacemos todo tipo de cosas para sentirnos un poco más seguros. Yo lo hago. Al comienzo de los ensayos, también lo tenemos que hacer. Todos tenemos que tranquilizarnos, actores, directores… Tenemos que sentirnos seguros, solo así seremos capaces de construir algo juntos.

[28] N de T. No traduciremos predicament porque no hay una palabra en español que englobe su significado. Tiene que ver con la situación, las circunstancias que rodean al personaje, pero implica siempre la presencia del algo amenazante.

Lucie
Suena como si los umbrales fueran, literalmente, entradas y salidas, puertas; pero tu utilizas también la idea de los umbrales como una forma de transición entre escenas.

Declan
El umbral no es una idea. Realmente lo único que conocemos es el pánico a ese lugar en continuo cambio. Es así. Cuando estamos conversando, cuando estamos con alguien en un determinado momento, cruzamos umbrales todo el rato. No deberíamos engañarnos pensando en los umbrales como algo esporádico.

Primero, necesitamos tranquilizarnos y ver que vivimos en el espacio. Esto está bien. Es un primer paso provisional. Luego necesitaríamos profundizar un poco y darnos cuenta de que ese espacio es, implacablemente, un umbral cambiante al que intentamos seguir el ritmo.

Lucie
De modo que es muy útil para los actores pensar que se encuentran un umbral y que lo que tienen al otro lado le pilla por sorpresa y les hace perder el control de la situación. Así que intentan que eso cambie y se dirigen a otro umbral.

Declan
De alguna manera así es, pero es necesario precisar que ellos tienen una expectativa antes de cruzar que no es satisfecha. A menudo, no nos gusta admitir que nuestras expectativas no se cumplen porque deja en evidencia que no tenemos el control. Pero realmente nos hacemos una idea de lo que va a pasar al otro lado y lo que funciona es que ese pronóstico falle. Por supuesto, no parece que vaya a ser así cuando echamos el pestillo y cerramos la puerta después de un duro día de trabajo. Y esta regla de la expectativa frustrada va siendo aún más importante según suben las apuestas. Así funcionan las películas de terror. Te creas una expectativa acerca de si va a haber un monstruo o no y una de las dos opciones no se cumple. Merece la pena recordar esto porque sucede de forma natural en la vida real.

Lucie
Yo te he escuchado decir que el actor que goza de buena salud creativa es el que busca umbrales, no el huye de ellos.

Declan
¿He dicho eso?

Lucie
¡Si, lo has dicho!

Declan

Si está sano, un actor busca la oportunidad de moverse, busca cambios. Es muy bueno aceptar el movimiento y los cambios porque evitas un terreno llano. Nos encantan las llanuras en nuestra vida. Imaginamos nuestra niñez como un periodo plano en el que las cosas eran mejores y más seguras, pero en realidad no era así. Eran tiempos de cambios vertiginosos con enormes baches que nos generaban grandes sufrimientos. A veces, la gente es muy injusta con los jóvenes y creo que ocurre porque las personas mayores olvidan el miedo que da ser joven. Se olvidan de los altibajos que hay en el mundo y de cómo te pillan por sorpresa; de lo difícil que es lidiar con este universo que cambia perpetuamente.

Lucie

Creo que en los ensayos surge una peligrosa fantasía -porque tenemos que crear un espectáculo que se pueda repetir casi igual cada noche- y es que la gente se coloque exactamente en los mismos sitios por la iluminación, etc. Estamos intentando controlar cómo se mueve todo el mundo en el espacio. Pero esa fantasía de intentar poner al personaje en control del espacio entumece bastante la escena.

Declan

El personaje nunca debe controlar el espacio. Por supuesto que puede fantasear con que lo hace. El drama a menudo nos pide ver cómo se va desvelando.

Una de las cosas que el personaje no puede controlar son las emociones que va sintiendo porque también tienen su origen en el espacio: el miedo, el deseo, todas esas cosas. Son como esos aviones que ametrallan a Fay Wray[29] en la cima del Empire State Building al final de King Kong; es como recibir sus disparos mientras nos agitamos impotentes. (Kong se siente sin fuerza y acaba hiriendo a la que ama). Así es como nos golpean nuestras emociones. Y dice Orsino: *"Mis deseos, como una manada de perros crueles, consiguen darme caza"*[30]. Los deseos, las emociones vienen aparentemente de fuera y es realmente difícil seguirles el ritmo. Sí, no creo que el actor deba pensar que el personaje cambia. Puede que sea verdad, pero cuando la máscara se haya caído, el personaje ve un mundo en continua transformación, que evoluciona más y más rápido, mucho más de lo que querría el personaje e intenta solamente seguirle el paso.

Lucie

Lo que dices me trae a la mente la imagen de un pato deslizándose por la superficie

[29] Fay Wray fue la actiz que interpretó el papel femenino en la película *King Kong* de 1933.
[30] "My desires, like fell and cruel hounds / E'er since pursue me. *Noche de reyes*, acto 1, escena 1

mientras mueve las patas frenéticamente bajo el agua para nadar. El encuentro con los umbrales implica que el personaje tiene que hacer un esfuerzo para evitar el pánico de estar fuera de control y da como resultado una escena bastante electrizante a veces.

Declan

Puede ser, sí. Es un poco una regla de oro. Sospecho que en conjunto los humanos estamos mucho más cerca del pánico y del terror de los que nos gusta admitir. Que reamente no hay que tocar muchas teclas en el ordenador de nuestro cerebro para que nos lleve a un sitio que nos asuste.

Lucie

Lo que resulta interesante de todo esto es que genera de forma natural una vida emocional. Como dijiste en el episodio anterior, no debemos preocuparnos por provocarnos miedo, pánico, tristeza, alegría, lágrimas… Si pasas un umbral y lidias con la escena, tu vida interior se ocupa de sí misma.

Declan

Sí. No podemos generar nada, y es un poco triste cuando nos engañamos a nosotros mismos pretendiendo que sí. Podemos dirigir, parar cosas que nos bloquean, detenernos y no ir por ahí, podemos intentar influir, pero no podemos generar nada. No podemos crear nada. Nada sale de nada[31], Lear estaba en lo cierto. Podemos ayudar, alimentar, destruir… Vivimos en el mundo y tenemos que lidiar con eso. Podemos manejar algunas de las facultades que se nos han dado, pero no muchas, y las cosas grandes como morir son muy difíciles de gestionar. Ese mito es el que, de alguna manera, pone en escena el niño cuando hace un castillo de arena. El océano es algo ingente y nosotros vamos a intentar controlar el agua. Y la realidad es que es un acto fútil que carece de importancia. No tiene la menor relevancia. Solo es lo que hacemos como seres humanos.

Lucie

Esta idea de los umbrales es una manera realmente práctica de dar un rodeo y evitar el peligroso tema de la motivación, que, como hemos dicho en episodios anteriores, puede resultar verdaderamente engañoso. Una vez más, podemos hablar de umbrales, podemos decir que es un cruce peligroso, de cambio, que tienes que lidiar con él, que tu personaje necesita lidiar con él. ¿Qué es lo que quieren evitar? ¿Qué esperan? ¿Cómo se les niegan sus expectativas? ¿En qué se diferencia de ellas lo que acaba ocurriendo? Y eso genera un electroshock de vida que no suele aparecer cuando discutes sobre las motivaciones. Así

[31] “Nothing will come of nothing”. *El rey Lear*, acto 1, escena 1.

que los umbrales nos ayudan a alcanzar ese lugar emocionante, que hace que fluya la adrenalina que implica estar en el presente.

Declan
Sí, Beckett habla a menudo del nuestro terror a vivir en momento presente. Y siempre, todo el mundo en los ensayos tiene problemas para estar en el presente, que es lo que intentan hacer. Rara vez pensamos en nuestra motivación cuando estamos en el presente. Tenemos otra manera de pensar. Los motivos, me temo, son solo una manera de explicarnos por qué hemos hecho las cosas para sentirnos mejor cuando todo ha pasado.

Lucie
Nick, en tu trabajo como diseñador ¿cómo ayudas a los actores a ocupar el espacio con umbrales?

Nick
Bueno, es necesario que cualquier espacio que yo cree permita a los actores imaginar distintos espacios. En ese sentido, si no hay nada, igual necesitamos un objeto evocador o que genere la sensación de ese espacio. Pero, en general, nos hemos dado cuenta, gracias a nuestra experiencia haciendo especialmente obras de Shakespeare, que el espacio vacío es lo que más ayuda al actor. Algo muy grande, cargado de elementos, tiende a bloquear su imaginación y, básicamente, el espacio es algo imaginado, algo completamente personal para cada personaje.

Lucie
Y dentro de ese espacio imaginado, ¿explorar los umbrales es una de las tareas a llevar a cabo en los ensayos, conseguir que el personaje esté siempre sorprendido?

Declan
Sí, el umbral es nuestra forma de experimentar las cosas. Estamos en un espacio y nos vamos a otro que es distinto y sorprendente. Me gusta creer que el pensamiento es una serie de umbrales. No estamos en un espacio estático cuando pensamos. La actividad de pensar implica sucesión de espacios.

Nick
Los humanos vivimos todo el rato en espacios que están en ese presente en concreto y en otros que imaginamos en otra parte. Pensamos en términos de espacio. Nuestros recuerdos se organizan en términos de espacio. Así funcionamos los seres humanos. No se puede escapar del espacio. Una vez establecido esto, todos los espacios tienen umbrales. Así que el espacio y los umbrales son inevitables en términos de cómo vivimos les seres humanos.

Declan
Constituyen el sistema operativo con el que accedemos no solo al universo sino a nosotros mismos.

Lucie
En esta parte del podcast siempre escogemos una obra o una escena que nos sirva de ejemplo para explicar el tema de hoy. Hoy vamos a hablar de la escena segunda del segundo acto de Macbeth y de por qué los umbrales son importantes en ella. Podéis encontrar el texto en las notas del podcast. Para quienes no hayan visto o leído Macbeth, al principio de esta escena, encontramos a Lady Macbeth en mitad de la noche esperando aterrorizada en la puerta del dormitorio del rey mientras Macbeth está dentro asesinándole. Entonces, entra Macbeth. Lleva dos dagas manchadas de sangre y está muy atormentado por lo que acaba de hacer. Escucha voces que salen de las paredes acusándole de asesinato. Lady Macbeth tiene que lidiar con que su marido se está desmoronando para que no le descubran. Necesita quitarle las dagas, volver al dormitorio para ponerlas en las manos de la guardia real y llevarse a Macbeth enseguida fuera del escenario para que poder limpiarse antes de que alguien los encuentre cubiertos de sangre. ¿Por qué son importantes los umbrales en esta escena?

Declan
¡Los has contado magníficamente bien, Lucie! Es todo un maldito umbral. Es una continua serie de sorpresas que él empieza a desatar. A lo mejor ella se pregunta: '¿Estará loco? *¡Oh! Dios mío, sí que lo está!'* Para Lady Macbeth es muy difícil mantenerse entera frente a este *predicament* que es que su marido se está descomponiendo. El espacio cambia para ella todo el rato. Una vez creo que Nick y yo llegamos a contar hasta 13 espacios diferentes (sin contar con que son muchos en la imaginación) ¿Cuántos espacios encontramos? No me acuerdo. Cada vez los contamos de forma diferente. Fuera está el búho, el siniestro portero; el segundo dormitorio con Donalbain; el lugar del que provienen los ruidos extraños; el dormitorio mismo; el lugar en el que los guardias gritan 'Dios nos proteja'; más tarde, los golpes en la puerta sur; el sitio donde está el agua… Otro elemento espacial que ayuda es el binomio escalera arriba, escalera abajo. Una de las facetas de genio de Shakespeare es que está obsesionado con los espacio, está continuamente dándonos claves de dónde está todo localizado. Ancla todo en el espacio.

Lucie
A mí me parece que a entrada de Macbeth es un claro ejemplo que lo que es cruzar un umbral y no ver lo que esperabas. Porque él sale esperando averiguar de dónde salen las

voces. ¿no? Intentando atrapar ese sonido que sale de las paredes, entra en un espacio y no consigue dar con ello.

Declan

Mi impresión –supongo que veo las cosas más como persona que como director- es que él espera este momento como el gran momento, 'la conexión definitiva con su esposa', el coito definitivo, el instante de su culminación como pareja. Entonces entra y ¡oh!, pues no es así. Se queda estupefacto. Poco a poco se va dando cuenta de que está devastado. *Ella* ha desaparecido, *él* ha desaparecido y, peor que eso, el *nosotros*, tan difícil de conquistar en la escena 7 del primer acto, se ha ido para siempre.

Sin embargo, volviendo a los ensayos, quizá incluso en las representaciones, cuando ya todos se sienten seguros de lo que están haciendo, tenemos que crecer y permitirnos darnos cuenta de que él está 'sorprendido' de *algo que siempre supo* y ésa es una de las penalidades más insoportables de las tragedias. La gente pasa por estas sorpresas para aprender… lo que ya sabía. Una vez que das con este secreto, la obra se llena de tristeza, y ves que siempre supo que ese lugar nunca le iba a llevar adonde él esperaba.

En *Tres hermanas,* cuando Irina oye que su novio Tusenbach ha sido asesinado grita: *'¡Lo sabía! ¡Lo sabía!'* Pero todos sabemos y no sabemos. Lo que nos sorprende no es tan importante como que *continúa* sorprendiéndonos.

Y los Macbeth no saben cómo *hacer esta escena*. Por supuesto, ambos están más aterrorizados de lo que han estado nunca, pero me gustaría señalar una cosa pequeña de la escena –algo que resulta ofensivamente banal y anti-épico, una palabra que encuentro bastante útil- y es que están *avergonzados.* No saben cómo *hacer la escena* con el otro. Es **vergonzoso** porque de repente no saben estar juntos, no saben cómo mirarse; cómo mirar esos ojos que les devuelven la mirada. Todo va a ser completamente diferente para ellos a partir de ahora y nunca volverá a ser lo mismo. El *nosotros* ha muerto.

Lucie

Hay un umbral real en la escena, que se puede marcar en el escenario, que es la puerta, que provoca además cambios enormes cada vez que uno de ellos la cruza, cada vez que van y vienen de la escena del asesinato. Pero luego hay todo tipo de umbrales, por ejemplo Lady Macbeth, se da cuenta de repente de que no se pueden llevarse las dagas, y cruzan el umbral hacia… ¿qué hacemos ahora con las dagas? Así que hay umbrales que puedes señalar como la puerta real y otros umbrales que también están teniendo lugar en el espacio.

Declan

Los umbrales no son tampoco una verdad inapelable, son un puntero que ayuda a estructurar nuestro pensamiento. Es un andamio provisional para los ensayos y, como todos los andamios, como los que sostienen un barco, hay que retirarlo pasado el tiempo. Es como esa estructura que hay alrededor de un cohete cuando va a despegar, que se quema según asciende la nave. Sin embargo, también hay que decir, que si luego, a mitad de las representaciones, las cosas parecen muertas, hay varios recursos que puedes usar para que vuelvan a la vida. Ocasionalmente, incluso en los últimos días, podrías pensar en estructuras tan elementales como los umbrales.

Nick

Es más práctico abordar esta escena de la que estamos hablando en términos de espacio real porque es muy complejo. Creo que si los actores trabajan cómo es el espacio, es muchísimo más fácil interpretar la escena. Los umbrales están ahí todo el tiempo, pero si ellos confían en el espacio… como en el caso del búho, por ejemplo, el búho que chilla. No queremos ver lo que Lady Macbeth siente cuando lo escucha, queremos ver a Lady Macbeth oyendo al búho e intuir de dónde viene su sonido. Queremos hacernos a la idea de dónde está el exterior del castillo. Cada línea dice algo del espacio. Ellos solo hablan de espacio. Macbeth lo hace de la habitación que acaba de dejar, ese dormitorio horrible cubierto de sangre. Es de lo único que habla y ¡claro que nunca deja esa habitación! A partir de ese momento, ya no hay conexión entre ellos porque él está en otro espacio, en un espacio equivocado.

Declan

Sí, precisamente. Al actor le puede aliviar recordar que '*no te estamos mirando a ti sino a lo tú que ves'.*

Macbeth y Lady Macbeth tienen un enorme problema y es que nunca abandonan la habitación del asesinato, el dormitorio en el que Macbeth ha matado a Duncan. No hay terapia posible, nada que puedan hacer. Van a permanecer atascados en esa habitación el resto de su vida y van a tener que lidiar con eso. La culpa no es un tipo de diagnóstico de un estado mental. No es una teoría. *La culpa no es una teoría, la culpa se experimenta espacialmente.* 'La expresión de su rostro cuando dije esa maldad' Eso es lo que les ocurre a los Macbeth. Nunca salen de esa habitación porque han hecho algo terrible allí.

¿Sabes qué es lo peor de todo esto? Que nunca quisieron hacerlo y eso es algo que no se perdonan.

Lucie
Te he oído decir que el final de cada frase es como un umbral, porque cada pensamiento es un umbral y cada línea que decimos nunca acaba de funcionar, así que tenemos que añadir otra frase.

Declan
Es lo más útil, pero no me gustaría ver a los actores correteando con un lápiz intentado encontrar umbrales porque todo es un umbral. El umbral, cualquier cosa que digamos solo ayuda si te hace sentir más libre, más ligero.

Volviendo a la obra, cuando Lady Macbeth dice: "*He dado de mamar*"[32], sientes que ha cruzado un umbral enorme porque la frase parece venir de ninguna parte. Yo siento que está rompiendo un tabú, como *"no hablemos del niño muerto".* Y la manera en que lo dice significa que está subiendo la apuesta, *'subiré a 500'*. Sube las apuestas y siempre que veo la escena me parece que se eleva en ese momento y da un giro. Sí, diría que es un umbral enorme. Ella cruza una línea peligrosa cuando dice eso. Cruzar una línea es un umbral. Cada cosa que decimos lo es. No puedes decir la misma frase dos veces. ¡Ni siquiera en la siguiente función de la obra! Porque cada vez que lo haces pasas a otro espacio. Un nuevo pensamiento es un nuevo espacio.

Lucie
Lo que encuentro tan útil es la manera en que hablas de los umbrales. Como dices, no se trata de que los actores hagan marcas diligentemente en sus textos con un lápiz, son más como las pinzas para cagar la batería del coche. Puedes conectarlos cuando necesitas arrancar el motor.

Declan
Así eso. No tengo dogmas. Digo ciertas palabras que he comprobado en los ensayos que son más útiles que otras. Algunas palabras tienden a hacer que el actor se sienta más atrapado dentro de sí mismo, mientras que otras abren el espacio y le permiten respirar con naturalidad.

Música

Lucie
En esta parte del podcast, responderemos a preguntas que los oyentes han dejado a

[32] "I have given suck" *Macbeth*, acto 1 escena 7.

Declan y a Nick. Esta semana la pregunta es ¿cuál es vuestro criterio a la hora de elegir la siguiente producción?

Nick

Es un poco duro. No creo que tengamos ningún criterio en especial, al menos conscientemente. En cuando a listas de obras, siempre tienes una en el bolsillo de atrás y piensas que vas a hacer alguna de las que están ahí, pero siempre acabas montado otra. En cuanto al criterio, trabajamos con textos clásicos porque han superado el paso del tiempo y hablan del ser humano en profundidad. Enriquece mucho trabajar con ellos.

Declan

Sin duda, la decisión más angustiosa que tenemos que tomar es *'¿cuál es el título de la obra?*' No tenemos una técnica para eso. No sabemos cómo lo hacemos. Siempre pensamos que va a ser imposible encontrarla. Ayuda pensar en los actores a los que amas, como Anya Khalilulina, o Sasha Feklistov,y Andrei Kuzichev. En Rusia siempre pensamos en obras para ellos *'¡oh! En ésta ella estaría magnífica, o él estaría estupendo. Genial. ¿Por qué no la hacemos con ellos?'* Eso te da una base para tomar una decisión. Supongo que es nuestra fórmula más feliz, pero pensar hacer una obra por el tema que trata, no nos ayudaría mucho. En general, escogemos 'grandes obras' y las grandes obras tienen la rara costumbre de hablarnos de lo que nos está ocurriendo ahora y no del pasado. Eso siempre pasa, lo preveas o no.

Es bastante sorprendente que seleccionas un texto y de repente los políticos hacen algo para ajustarse a él. Claro que no es así. Es nuestra imaginación la que va cambiando. Pero tenemos experiencias bastante curiosas en ese sentido, ¿verdad?

Nick

La primera vez que hicimos *Medida por medida* fue durante ese periodo en los 90 de vuelta a los valores familiares. No parecía relevante hasta que, casi instantáneamente, se empezó a prestar atención a la moralidad de los políticos en el ámbito privado.

Declan

No sabíamos que iba a tener esa conexión cuando la escogimos pero fue genial. Lo que pasa a menudo es que las vamos descubriendo mientras estamos trabajando. Pero sorprende que haya tantas coincidencias si no te lo planteas conscientemente. Incluso cuando damos con una obra que pensamos que enlaza con el ahora, cualquier idea que Nick y yo tengamos antes de empezar, la dejamos atrás una vez que entramos en la sala de ensayos. Allí la obra se convierte en otra cosa, algo mucho mejor, más perturbador, más

profundo y fuera de control. La norma es que nosotros no podemos nunca controlar el sentido, más bien es el sentido el que nos controla a nosotros.

Episodio 5
Las palabras se vuelven falsas

Lucie
Bienvenidos al podcast de Cheek by jowl “No es cierto, pero es útil…” Éste es el episodio cinco: “Las palabras de vuelven falsas”.

Hola, os habla Lucie Dawkins y en este podcast os llevaremos a descubrir lo que hay detrás de las escenas de mano de Declan Donnellan y Nick Ormerod, director y diseñador que dirigen Cheek by jowl, una compañía de teatro que a lo largo de los últimos cuarenta años ha actuado en 400 ciudades de seis continentes. Van a compartir con nosotros su filosofía sobre lo que ‘no es cierto pero es útil’ para hacer teatro. Mientras grabamos este episodio, nos separan unas100 millas de distancia a causa de confinamiento provocado por el coronavirus. Hola Declan, hola, Nick. Nuestra primera pregunta es para ti, Nick. ¿Cómo has pasado el tiempo esta última semana? ¿Cuál es tu lista de lectura para la cuarentena?

Nick
Maigret de Simenon. Es una serie fascinante de historias de detectives que no había leído. En cada novela Maigret, el protagonista, te lleva a un mundo diferente que te absorbe, lo que resulta fascinante.

Lucie
Estupendo. ¿Has tenido la tentación de adaptar alguna para el teatro?

Nick
Bueno, son muy subjetivas. No me las puedo imaginar en el escenario. Me parecen mucho más cinematográficas.

Declan
Simenon es un escritor extraordinario. En él hay dos cosas que creo que resultan muy inspiradoras para un director. Una es que Maigret suspende todo juicio moral el tiempo que le es posible. No divide el mundo en buenos y malos, se mantiene neutral tanto como puede en medio de gente se lanza insultos y con la presión de una prensa muy condenatoria. La otra cosa que me cautiva del detective protagonista es que reconoce su propia ignorancia. Esto es muy importante. Se recuerda a sí mismo que *él no sabe* aunque los oficiales y los periodistas le presionen exigiéndole respuestas. Nos resulta muy difícil, especialmente cuando se es joven, aceptar que nuestra sabiduría se nutre de nuestra capacidad para aceptar *que no sabemos.* Pero, bueno, son detectives de novela pero estas historias son

engañosamente emotivas. Simenon nunca fue pretencioso, nunca se hizo pasar por un gran literato y sus libros me conmueven porque demuestran que el arte no necesita ser 'intelectual'.

Lucie
¿Y cómo acabó vuestra relación con el libro de mecánica cuántica del que hablasteis la semana pasada?

Nick
Conseguí acabarlo pero no voy a presumir de que entendiera mucho más que el 20%, pero fue fascinante.

Declan
Pienso que lo que pasa con la física cuántica es que no creo que realmente se pueda comprender. Te puedes acostumbrar y, cada vez que vuelves a ella, la aceptas un poco mejor, ¿no te parece?

Nick
Sí, de vez en cuando, leía una frase de este libro en particular y pensaba: *"Es sorprendente pero trata de la actuación".* Francamente extraño.

Lucie
¿Y qué cosas podríais compartir sobre la escuela cuántica de interpretación?

Declan
Cosas como que un organismo vivo mantiene su existencia gracias al contacto continuo con el mundo exterior. Por ejemplo, lo electrones no existen hasta que contactan con otra cosa. Esto es un buen consejo para un actor. Me gusta la idea de que algo vivo necesite el contacto para mantener su propia existencia. El coronavirus supone un desafío porque tenemos que limitar nuestro contacto y aprender nuevas formas para contactar, pero tenemos que conservar algún tipo de conexión –es fascinante- para simplemente *preservar* nuestra propia existencia.

Lucie
Esta semana vamos a ampliar una idea de la que hemos estado hablando en episodios anteriores, que es que las palabras pueden ser traicioneras. El título del episodio de hoy lo hemos sacado de algo que dijo Feste en *Noche de reyes* de Shakespeare, *'como las*

palabras pueden volverse tan falsas, voy a probar a explicarme con ellas'[33] Declan, ¿cuál es el problema de las palabras? ¿Por qué se 'vuelven falsas' a veces?

Declan

Uno de los problemas de las palabras es que vienen de la parte lógica del cerebro, y eso no está mal, excepto porque dicha parte quiere adueñarse de todo el cerebro y convencernos de que solamente existe la lógica. En un mapa primitivo del cerebro (no verdadero, pero sí útil) vemos que tenemos dos hemisferios. El izquierdo parece ser el que controla la lógica, el análisis, principios morales y palabras. Estas funciones tendrían lugar en el hemisferio izquierdo. Pero hay otros elementos que son solo dominio del derecho: por ejemplo, la intuición y otras cosas muy importantes como la capacidad de encontrar una idea nueva. Así que, sin la parte derecha del cerebro, la parte izquierda sería estéril.

El problema es que alguien podría pensar: "Soy una persona intuitiva. No soy buena en matemáticas. Debe funcionarme solo el lado derecho del cerebro". Pero no es así. Nos hacen falta los dos. Necesitaríamos el hemisferio izquierdo incluso para decir esas palabras. Lo necesitamos para vestirnos por la mañana y no ponernos la ropa interior al final.

Aunque el lado izquierdo nos otorga los principios, solo el derecho nos da el sentido de la responsabilidad. El izquierdo nos proporciona capacidad analítica e inteligencia, pero solo el derecho nos posibilita tener sentido común. Hemos nacido con esta dualidad, que estaría bien excepto por algo que podríamos llamar un defecto de fábrica. Dicen que Dios tuvo un bien día cuando diseñó la mano, pero cuando ideó la rodilla, estaba de resaca. También debió tener un día espantoso cuando creó nuestra capacidad para encajar la pérdida y el lado izquierdo nos provoca incluso un problema mayor. Porque, aunque necesitamos los dos hemisferios por igual, lo incómodo es que el lado izquierdo quiere hacerse cargo de todo. Ése es el *predicament*[34] con el que nacemos. *No heredamos unas circunstancias neutrales.*

'¡Oh! Tengo el lado izquierdo que me da la capacidad de analizar y el derecho que me permite encontrar una idea novedosa. ¿No es magnífico?" No. No existe la neutralidad ¡Es un maldito *predicament*! Y la razón es que el hemisferio izquierdo quiere tomar el control.

[33] 'words are grown so false I am loath to prove reason with them'. *Noche de reyes*, acto 3, escena 1.
[34] N de T. No traduciremos predicament porque no hay una palabra en español que englobe su significado. Tiene que ver con la situación, las circunstancias que rodean al personaje, pero implica siempre la presencia del algo amenazante

Deberíamos recordar (y volveré una y otra vez sobre esto) que la lógica no es nuestra amiga. La lógica es un sirviente, un sirviente crucial y muy útil pero que enseguida querrá coger ventaja. Es la lógica la que conduce a Otelo al dormitorio de Desdémona. Otelo no cae en la locura de Dionisos, cae en la más escalofriante locura de Apolo. El caos es malo, pero una sobredosis de razón es igual de peligrosa.

En comedia, las mejores carcajadas las arrancan los personajes atrapados por la lógica. Se dice que la frase más divertida en inglés está en *Mira cómo corren*[35] y dice: "¡Arrestad a casi todos esos vicarios!"

Es divertida… pero solo si no tienes que ir al fin del mundo. No es tan gracioso que Otelo vaya al dormitorio de Desdémona, pero es la misma lógica desbocada. Necesitamos la lógica, pero en su justa medida; si la dejamos a su aire, es peligrosa. Es un buen sirviente pero un mal amo.

Lucie
¿Las palabras son un problema porque son las embajadoras de esta necesidad de control del hemisferio izquierdo?

Declan
Sí, el problema es que cada palabra es un caballo de Troya para la lógica. Inventas la palabra pero realmente es toda una forma lógica de pensar sobre el universo la que se esparce y tiende a ahogarlo todo. Es importante darse cuenta de que las palabras son traicioneras. Todas las palabras. Tienen su propia agenda. No quieren admitir la existencia de un mundo intuitivo o abierto a nuevas ideas. El mundo de la lógica y el análisis es esencialmente conservador –nos mantiene dentro de un sistema cerrado. Las palabras funcionan más o menos bien cuando intercambiamos hechos.

Tan pronto como verbalizamos una palabra como "sangre", por ejemplo, se convierte en abstracción nos guste o no. ¡Es muy frustrante!

Hay muchas cosas que nunca puedes explicar y, si lo haces, sientes que estás traicionando algo precioso de ti mismo. Es cuando tenemos esa sensación de que *'no era eso lo que queríamos decir'.* El peligro es que nos parecemos estúpidos al no poder expresarnos, pero tampoco podría hacerlo la persona más lista del mundo.

[35] *See how they run* es una comedia escrita por Philip King

Que no puedas hablar de cosas importantes de forma apropiada no significa que seas estúpido. Lo verdaderamente humano se distorsiona cuando lo vemos a través del prisma de las palabras.

La poesía es un proceso en el que la gente utiliza palabras para intentar transcender su abstracción esencial. La poesía intenta pillar a las palabras con la guardia baja.

La extraordinaria frase que dice Constance sobre su hijo en *El rey Juan -"la pena llena la habitación con mi hijo ausente"*[36]- busca compartir con nosotros todo tipo de cosas que no están tanto en las palabras sino alrededor de ellas: sombras y sentidos que se mueven y revolotean rodeándolas, fantasmas que se evocan al borde de las palabras.

Lo más importante queda sin decir; escondido a propósito como una mentira. La naturaleza de las cosas verdaderamente esenciales es que sean inefables. Se puede aludir a lo que no está. *¿Llenar la habitación?* Habitación (room) suena como matriz (womb). Llenar algo con algo que está ausente. La imagen puede ponerte en contacto con algo que es enorme, un milagro de milagros. Aunque no lo comprendamos, podemos compartirlo.

No hay palabras para expresar lo realmente importante para los seres humanos. Si intentas traducir "la pena llena la habitación con mi hijo ausente" y parafrasearlo, resultaría banal porque reduce la poesía a un mero relato de los hechos. La comunicación más humana no tiene que ver con un relato de los hechos.

Es peligroso pensar que las obras de Shakespeare, o de cualquier gran escritor, son grandes historias, thrillers trepidantes tristemente envueltos y escondidos tras la poesía, cubiertos con el polvo del pasado y que, si les quitamos esa poesía, todo sería estupendo y podría descubrirse entonces las maravillosas tramas de suspense que hay en el corazón de estas obras. Bien por la trama, mal por la poesía. Hay profesores de instituto verdaderamente entusiastas que quieren iniciar a sus alumnos en Shakespeare haciendo eso. Quizá no es tan malo. Hay un motón de primeros pasos que uno tiene que dar, pero creo que sería una buena idea liberarnos de esos primeros pasos. Al final del día, *Macbeth* es mucho más que un thriller. Toca temas enormemente importantes, muchos de los cuales son misterios que no se pueden explicar, que desafían cualquier razonamiento. Aunque no se puedan explicar, precisamente *'estas cosas que no se pueden explicar',* son lo más importante que podemos compartir.

[36] 'grief fills the room up of my absent child' *El rey Juan*, acto 3, escena 4

Lucie
¿Podrías hablar un poco más sobre esto? ¿Quieres decir que hay algo más en Macbeth bajo el significado literal de las palabras?

Declan
Sí. Si yo te digo –cosa que es verdad- '¡qué día tan bonito, Lucie!' no estoy hablando del día realmente. Es más bien que quiero compartir algo contigo. Hay un gesto de control: quiero que pienses que estoy feliz en ese momento, con buenas intenciones a la vez que optimista. Cualquier cosa que hacemos busca el control. No tiene necesariamente que ser algo siniestro. (Necesitamos dejar a un lado por el momento lo de juzgar y moralizar).

Pero, desafortunadamente el 'control' puede ser negativo. Sí, puede estar lleno de amor. Cuando la madre tranquiliza a su hijo diciéndole que está completamente a salvo y meciéndole en sus brazos, hay control ahí. El control puede ser emocionalmente bueno siempre que sea algo abierto. Tenemos una brújula moral y necesitamos ser conscientes de lo que estamos haciendo. La razón por la que insisto en este tema es porque no debemos pensar que las palabras son, de algún modo, descripciones inocentes, porque si yo te digo '¡qué día tan bonito!', no se trata de una descripción inocente de cómo es el día. Es sobre algo entre tú y yo.

Lucie
Así que estás diciendo que utilizar palabras forma parte del intento de los seres humanos de controlar el entorno.

Declan
Sí. Todas las palabras que pronunciamos se utilizan para transformar el mundo exterior; no describen cómo nos sentimos internamente. Cada palabra se emplea para hacer un cambio en el exterior y cualquier cambio implica un grado de control. A veces, nos gusta pensar que las cosas son neutrales, pero uno de nuestros problemas es que no hay nunca nada neutral realmente. La neutralidad es una ilusión. Tan pronto como dices algo, has anunciado una relación o has declarado algo que no solo tiene que ver con esas palabras. No tiene que ver con formular un pensamiento. Cuando hablo, como estoy hablando contigo ahora, si por un lado creo que '*estoy formulando un pensamiento totalmente objetivo',* es un claro aviso de que estoy diciendo una chorrada monumental. El verdadero esfuerzo por comunicarse es costoso e imperfecto.

Lucie
Te he escuchado hablarles a los actores sobre personajes que se anestesian con palabras;

las utilizan para drogarse y dejar de sentir espanto. ¿Podrías contarme algo más sobre esto?

Declan
Muchas grandes obras tratan de gente que se intoxica con palabras. En *Tres hermanas,* por ejemplo, Vershinin se droga con una gran cantidad de palabras inteligentes y nos entretiene con una filosofía fascinante (bueno, un tipo de filosofía fascinante) pero lo que está ocurriendo realmente es que está dejando solas a sus hijas en casa con una madre suicida. Creo que las hijas de Vershinin son absolutamente esenciales en la obra. El hecho es que esos adultos a los que tanto les gusta hablar las mantienen fuera de escena y, de alguna forma, esas niñas borradas son casi el personaje principal.

Lucie
¿Crees que Vershinin habla tanto porque le ayuda a hacer soportable el momento presente, dado que hay una realidad subyacente tremendamente incómoda que es que está traicionando a su familia?

Declan
Sí, él habla sin parar porque no quiere ver la realidad y utiliza la charla y el filosofar para evadirse de sus responsabilidades. También lo encontramos en Macbeth y Lady Macbeth, que emplean todo tipo de palabras e ideas audaces cuando en realidad lo que están planeando es un asesinato mezquino. Lady Macbeth está intentando convencerse a sí misma y a nosotros de que es la estrella de un gran melodrama y vive intrépidas aventuras y que nadie la puede detener, que es valiente y trata con demonios y criaturas de la noche. Y realmente consigue distraernos, a nosotros y a ella, de su miedo cotidiano, que es el mismo miedo que compartimos todos los seres humanos. Su problema, y el de muchos de nosotros, es que nos cuesta admitir que somos bastante corrientes.

Este mecanismo conecta a los grandes personajes de tragedia y, curiosamente, también a los de la comedia: el esfuerzo frenético que utilizamos para mantenernos fuera de la realidad. Sí, es cierto que cada uno somos peculiares, únicos, pero también bastante corrientes. Lady Macbeth y Macbeth intentan negar esto último anestesiándose con lo que yo llamaría poemática o *sandez.*

(Es esencial medir la distancia entre poesía y poemático. Lo segundo es un disfraz para parecerse al primero). Una palabra más simple y menos amable sería gilipollez. Ellos

utilizan eufemismos grandilocuentes como 'nuestro gran descanso' (our great quell)[37] para distraernos y que perdamos el rastro, y perderlo ellos también. Si es grandioso, no puede ser malo. Existe todo tipo de maneras de usar el lenguaje para conseguir que algo miserable parezca menos miserable. Podemos utilizar una jerga pomposa para distraer la atención sobre lo que estamos haciendo y no solo confundir a otra gente sino confundirnos a nosotros mismos. Hay pocas cosas que asusten tanto como nuestra capacidad de autoengaño. Macbeth nos ofrece un festín a este respecto, pero vemos esto continuamente en política. Expresiones grandilocuentes como el 'Plan Marshall', 'doctrina Monroe', 'Manifest Destiny', 'terra nulla' (tierra de nadie)… Hay formas de usar palabras que elevan las acciones para que las *des-experimentemos.* No lo pueden evitar. Así que tenemos que tener una mirada atenta y fría acerca de cómo funcionan las palabras.

Lucie

¿Quieres decir que toda esa poesía de los Macbeth, ese lenguaje operístico, esos extensos monólogos, en el fondo hablan de lo asustados que están por no tener el valor suficiente para cometer el asesinato?

Declan

Sí, pero lo que esconden principalmente es el rechazo que sienten por ellos mismos. Yo utilizo una expresión que es el 'síndrome de pretender ser adulto'. A menudo vemos a un político trajeado dando una declaración ante el micrófono y yo pienso: '¿Eso es un adulto?'. Yo sospecho que ser un adulto tiene que ver con tolerar la incertidumbre, soportar la ambivalencia y desarrollar el sentido común y la sensibilidad. El problema es que ser adulto no es un estado. No existen los estados, existen solo los procesos. Ser adulto es un proceso en el que te tienes que despertar todos los días. No te dan un diploma para que lo cuelgues en la pared. Ninguna de estas obras cobra mucho sentido si das por hecho que los personajes son adultos. No hay puestos fijos de adulto en los que esperamos tomar decisiones cada vez más adultas según adquirimos experiencia. Pero realmente, estas obras no tienen mucho sentido a menos que los veamos como niños fuera de lugar. Siempre da miedo ver a gente que abarca más de lo que puede.

Eso es lo que hacen los Macbeth. Si miras la imaginería que utilizan al principio, usan mucho eso de 'soy un adulto, soy mayor, yo soy un hombre, soy una mujer'. Y entonces salta la liebre cuando Lady Macbeth dice *'es la mirada del niño la que se asusta ante un*

[37] "Our great quell! N de T. Todas las traducciones que he encontrado en español evitan este sinsentido que señala Donnellan y traducen quell como crimen o asesinato. Quell es una palabra de difícil traducción. Hace referencia a la calma, al sosiego, al descanso, pero la palabra implica que habrá o ha habido cierta violencia, como la calma antes de la tormenta.

demonio pintado'[38] y vuelven al momento de su niñez. Cuando ella admite más tarde '*si no se hubiera parecido tanto a mi padre cuando dormía, lo hubiera hecho yo misma*'[39] , es como una Lady Macbeth chiquita que entra y observa el misterio de su padre durmiendo. Sientes cómo emerge esta niñez como un grafiti que se ha intentado tapar con pintura que vuelve a aparecer ante la vista. Al final de la escena, cuando ellos nos sorprenden con *'¿qué no podríamos tú y yo hacer sobre un Duncan desprotegido?'*[40], no se comportan como adultos sino como dos niños tramando algo espantoso y fantaseando con que los van a pillar.

Es como si los Macbeths fueran dos adolescentes que se pican el uno al otro para ver si se atreven a meterse en un bosque encantado. Se arman de valor, se cogen de la mano y entran sigilosamente en el bosque. Según avanzan, la noche se vuelve más espesa y oscura. Poco a poco se dan cuenta de que le pasa algo a los árboles. Lo primero es que empiezan a desdibujarse y luego que parecen más y más grandes. (Resulta práctico recordar que estas dos cosas ocurren siempre que te pones en peligro. Si nos ponemos a pensarlo, todas las buenas obras llevan a sus protagonistas a realizar un viaje hacia el peligro aunque no lleguen a moverse). Pero en su miedo, estos dos chiquillos Macbeth se sueltan de la mano y se ponen más y más nerviosos; se llaman pero sus vocecitas se desvanecen y se pierden. Ya no pueden adivinar ninguna forma en la noche y se van perdiendo y alejando el uno del otro en la oscuridad. Esa es mi imagen para *Macbeth.*

Lucie
Estas palabras que utilizan para animarse y sentirse mejor acaban por conseguir el efecto contrario: se sienten aún más perdidos.

Declan
Eso es. Emplean palabras para *no ver* el problema, aunque el problema sigue siempre ahí. Por eso tantas palabras, para que les sirvan de escudo para enfrentarse a la gran dificultad que es que en realidad no quieren hacerlo, porque la parte izquierda del cerebro, tiene que ahogar todo lo que la derecha nos permite sentir: compasión –incluso dejemos la compasión- simple sentido común, misericordia, piedad, todo eso. Es como si los parlamentarios animaran al líder de la Cámara de los Comunes para que acalle todos los argumentos de la oposición. Ocurre en sus cerebros y la lógica puede vitorear muy, muy alto.

[38] 'it is the eye of childhood that fears the painted devil',*Macbeth*, acto 2, escena 2
[39] 'Had he not resembled My father as he slept, I had done 't' Macbeth, acto 2, escena 2
[40] 'What might we not perform upon the unguarded Duncan?' *Macbeth*, acto1, escena 7

Lucie

Es como si utilizaran las palabras como un traje que les permitiera sentirse más adultos y más en control.

Declan

Totalmente, se engalanan con palabras altisonantes. Tenemos que tener cuidado porque todas las palabras nos alejan de la experiencia. Por ejemplo, los padres dicen a veces: 'Tenemos que enseñarles a los hijos la diferencia entre lo malo y lo bueno'. Ahora, una de las cosas que he percibido es que los niños, desde muy temprana edad, tienen un fuerte y apasionado sentido de lo que es justo y de lo que no lo es. A lo mejor tienen que aprender qué es correcto y qué no, pero parece que vienen con la aplicación de justo/injusto ya instalada. Claro, es muy complicado hablar de todo lo que es justo o injusto porque serían muchas palabras; por eso hablamos de 'justicia'. La justicia es una manera de tratar lo justo e injusto, pero el problema es que la palabra que nos ayuda a pensar -la palabra justicia- puede confundirnos acerca de lo que es realmente justo o no. Podemos simbolizar la justicia como un ser humano vestido de diosa con una venda en los ojos y una balanza en la mano.

Una obra que acaba en un juzgado bajo la figura de la Justicia es *El mercader de Venecia*. El monólogo de 'la cualidad de la misericordia'[41] es tan famoso que podemos olvidar que fracasa. No es una obra tranquilizadora.

Cuando Lincoln intentaba que se aboliera la esclavitud, se habló mucho de justicia. Había abogados en contra y a favor, y todos discutían. Justicia y derechos, libertad y derechos y justicia. Lo justo y lo injusto se acalló. La justicia y los derechos del prójimo podían retorcerse a placer: es la libertad del individuo la que permite transportar las propiedades (esclavos). Al final, Lincoln estalló lleno de frustración al darse cuenta de que no podía escapar de esa horrible prisión que había construido la lógica: '¡Si esto no es un error, nada lo es!'. Fue un momento maravilloso cuando despedazó el sinsentido de la lógica, o mejor, lo justo/injusto destrozó el absurdo de esos principios en conflicto. Esto es un ejemplo que nos devuelve al porqué las palabras son peligrosas: porque las inventamos para que nos ayuden a pensar en las cosas. Y a veces nos ayudan, pero otras sirven de barrera para alejarnos de experimentar la experiencia. Las teorías sobre la justica pueden ser útiles, pero a veces nos impiden distinguir lo justo de lo injusto. No siempre. Necesitamos el sentido común para ver la diferencia.

[41] 'The quality of mercy' es un monólogo en el que Portia le pide piedad a Shylock en el juzgado. *El mercader de Venecia* acto 4, escena 1

Lucie

Diciéndolo de otra manera, las palabras nos ayudan a convertir la experiencia en conceptos etéreos que consiguen el efecto inverso a vivir y respirar la experiencia de la cosa en sí.

Declan

Exacto, pueden hacerlo. Pueden alejarnos de la cosa en sí. Esto lo podemos observar muy claramente en Shakespeare. Una de las cosas que me fascina de Shakespeare es que sabe muy bien que no hay palabras, como si nos encontrara al otro lado de una tumba. Dice, como si nos encontrásemos delante de una sepultura: 'No tengo palabras'.

El rey Lear se refugia en una choza abandonada, su grandiosa vida se ha desmoronado y ahora ha sido destituido, expulsado, humillado y desprovisto de todo su esplendor. De repente, en la choza, aparece ante él un vagabundo, Edgar. Se tropieza con este pobre desgraciado, desnudo y muerto de frío y Lear permanece incómodo frente a él a una distancia en que puede olerle. ¿Cómo lo describe Lear? O mejor ¿cómo podría describirse a sí mismo? Grita: '¡Es la cosa misma!'[42]. A Lear le sobrecoge la presencia carnal de un ser humano que sufre. La experiencia no podrá convertirse de forma precisa en las palabras, Lear debe sentarse a su lado y se da cuenta de que él es parte del sistema que permite que este hombre padezca de esta manera, pero la culpa puede funcionar como una defensa. La cuestión es sentir, experimentar. No hay palabras. Lear percibe el completo colapso del lenguaje. Las palabras le han abandonado. Ninguna serviría para describir la presencia de ese cuerpo vivo porque las palabras son cosas muertas. No existe eso de una palabra viva. Las palabras son cosas muertas que empleamos para intentar conectarnos con la vida. Lear ve un organismo vivo y no tiene palabras; grita: *'¡Eres la cosa misma!'*

No tiene que ver solo con la desgracia. La vida puede aparecer cuando nos quedamos sin habla. Podemos permanecer callados ante alguien o algo sin decir nada porque todo nos parece una sandez. Hay muchas cosas importantes que tenemos que comunicarnos los unos a los otros, pero tenemos que aceptar que no siempre se pueden decir con palabras. Las palabras son un medio muy, muy limitado. Puede ser lo mejor que tenemos en algunas ocasiones, pero son limitadas.

Lucie

Me resulta tan estimulante escucharte hablar así, porque estamos tan acostumbrados, especialmente aquí en el Reino Unido, a venerar a Shakespeare como el genio de las palabras y la cumbre de la comunicación humana. Me suena como si tuvieras una

[42] 'thou art the thing itself'. *El rey Lear*, acto 3, escena 4

percepción diferente de lo que le hace excepcional, que es que comprende que las palabras son limitadas y no son el vehículo perfecto para expresar un estado interior; que son herramientas imperfectas para que los personajes luchen contra el mundo y el *predicament,* contra sí mismos y otros personajes; que a veces se quedan sin ellas, y otras, tiene que ver con el espacio entre las palabras, pero él sabe que son imperfectas.

Declan

Sí. Por ejemplo, en alguna ocasión hemos oído ese sinsentido sobre la 'indescriptible nobleza' de Otelo, sobre su verso elevado. Pero cuando va a matar a Desdémona y dice *'tal es la causa, tal es la causa, alma mía, permitidme que no os lo nombre, castas estrellas'*[43] Puedes pensar: '¡Oh! ¿Indescriptible nobleza? No me lo parece' Va a asesina a una mujer a la que se ha llevado a cientos de millas lejos de su familia y amigos. Está cometiendo un horrible y mezquino asesinato secretamente, y sabe que es mezquino porque teme que le oiga Emilia. Y no se droga con pastillas sino con palabras, con poética, con sandeces. Francamente, gilipollez es la mejor palabra para ese monólogo, gilipollez. Otelo necesita subir la dosis de gilipolleces para que no se le pase el efecto. Como en una adicción, el signo claro es cuando tienes que aumentar la dosis. La frase de Desdémona 'mátame mañana, déjame vivir esta noche'[44] es tan demoledora no solo por la simplicidad de sus 10 sílabas sino porque esas sencillas palabras son como un alfiler que pincha un enorme globo lleno de estupideces. Esa frase le avergüenza lingüísticamente: no hacen falta tantas palabras para ser un ser humano. Sería un error afirmar que las personas estamos siempre diciendo chorradas y tonterías, pero cuando nos elevamos el discurso, quizá deberíamos sospechar un poco y permitir que una luz ámbar –si no roja- alerte nuestra imaginación pensando '¿por qué estamos haciendo esto tan complicado?'

Lucie

Todas estas palabras son tramposas, como dices. Esconden tantas cosas bajo la superficie.

Declan

Creo que hay una palabra que es bueno intentar definir de forma un tanto estricta y es 'ironía'. Algunas personas dirán: 'Odio la ironía'. Quizás aquí por 'ironía' quieren decir que odian a alguien que trate de ser superior o mostrarse inteligente utilizando un humor hiriente para establecer su estatus. La 'burla antipática' (The drye mock) como la describió un novelista canadiense, Robertson Davies. Siento exactamente lo mismo. Sin embargo, por otro lado, la ironía utiliza palabras para jugar con su ambivalencia, palabras que no solo

[43] 'it is the cause, it is the cause, my soul, let me not name it to you, you chaste stars.' *Otelo*, acto 5, escena 2.
[44] 'Kill me tomorrow, let me live tonight' *Otelo*, acto 5, escena 2.

quieren decir lo que significan. Entonces podríamos decir que no ha existido nunca una palabra que no sea irónica porque ninguna puede verbalizar la experiencia. Las tenemos para ayudarnos justo en eso, pero no pueden hacerlo. Así que todas las palabras, por definición, son irónicas.

Lucie

Hemos llegado a la parte del podcast en la que nos sumergimos profundamente en una escena conectándola con el tema de hoy. Hemos escogido el principio de *Noche de reyes.* Podéis encontrar el texto en las notas de los podcasts. Hacemos un rápido resumen. La escena nos presenta a Orsino, un aristócrata indolente al que le encanta verse a sí mismo locamente enamorado de la duquesa Olivia, que rechaza sus proposiciones. Le vemos esperando a que uno de sus mensajeros vuelva con otra fría respuesta. Pasa el tiempo expresando su tormento líricamente y pidiendo a su séquito que le distraiga con música y canciones. Comienza con estas palabras "si la música es el alimento del amor, seguid tocando'[45] A menudo se citan estas palabras como una pieza sublime de poesía amorosa. Según va nuestra conversación, sospecho, Declan, Nick, que tenéis un punto de vista diferente. ¿Por qué no podemos confiar en las palabras de Orsino?

Declan

Este monólogo define claramente lo que es una sandez, porque no tiene nada que ver con el amor sino con la obsesión por uno mismo, que no implica autoconocimiento porque más bien es al contrario: la obsesión por uno mismo es una defensa contra el autoconocimiento. Si Orsino se conociera mejor, no hablaría así. Me preocuparía mucho Olivia si acabara casada con un hombre que dice tener esos sentimientos hacia ella porque esos sentimientos tienen más que ver con **él.** Orsino está encerrado en sí mismo. Se ha encerrado en una habitación con las paredes cubiertas de espejos. Es una cárcel terrorífica. Utiliza el 'arte' como narcótico. Lo emplea como escape a la miseria de ser él mismo, cuando en realidad el 'arte' no ofrece escapatoria. El verdadero 'arte' siempre nos devuelve al mundo real y una dosis de realidad le haría a Orsino mucho bien. El mundo real es cambiante y transformador y aparece de mano de Cesario, que no es hombre ni es mujer. Ciertamente es irreal. La realidad es ambivalente. Y eso es lo que le desafía (como podría desafiarnos a todos nosotros). Poco a poco y dolorosamente, Orisno comienza a sentir algo por alguien que sí está presente frente a él. Una persona real con tantas caras como un diamante.

[45] 'if music be the food of love, play on' *Noche de reyes*, acto 1, escena 1

Lucie
Como dices, es todo una gran estupidez porque él se considera un experto en el amor cuando sus deseos son un misterio para él mismo. Se convence de que Olivia es la única para él y, de repente, le confunde verse enamorado instantáneamente de un joven que viene de ninguna parte.

Declan
Personalmente creo que no deberíamos entusiasmarnos con la idea de si Orsino es gay o hetero o si no sabe qué es. Los isabelinos tenían otras categorías. Su problema es más esencial que una cuestión de sexualidad. Lo podría arreglar teniendo un amigo corriente, o alguien que lo abrazara, alguien que esté presente frente a él, pero no puede mantener ninguna relación con nadie. Al final de la obra, esperamos que pueda empezar a tener alguna.

Lucie
Hemos llegado al final y vamos a responder a algunas preguntas que los oyentes nos han dejado. Si queréis preguntar algo a Declan o a Nick, contactad con nosotros a través de las redes sociales de Cheek by jowl y responderemos en los próximos episodios. La pregunta de hoy es: ¿Trabajar con traducciones de Shakespeare en otros idiomas os ha descubierto algo nuevo? ¿Por qué optáis por trabajar en otros idiomas tan a menudo? Voy a pasártelas primero a ti, Nick

Nick
Lo que acabas dándote cuenta enseguida es que las palabras son solo una parte de la experiencia. Los buenos actores expresan casi todo a través del cuerpo. La gente que viene a ver nuestros espectáculos en lengua extranjera nos dice a menudo que renuncian a los subtítulos para ver lo que pasa en el escenario. Para nosotros es maravilloso. Claro que perdemos el gran lenguaje de Shakespeare, pero al mismo tiempo, puedes entrar más directamente en la experiencia cuando no te tienes que preocupar por las palabras.

Declan
A veces, en la vida real (y con ‘vida real’ no me refiero ahora en el espacio de representación) es importante que las palabras no nos distraigan, que nos sentemos tranquilamente y pensemos qué nos están contando los otros sentidos. Es muy fácil que nos sintamos golpeados por las palabras, pero las palabras significan solo una poción muy pequeña de todo lo que empleamos para comunicarnos. Si algo hemos aprendido Nick y yo con los años, es la importancia relativa de las palabras. Son importantes, pueden matar y parecen tener cada vez más prioridad en nuestra cultura.

Hay tantas mentiras fundacionales como “al principio fue el verbo”. ¡No! Antes de la palabra vino la respiración, el movimiento, la música, el baile, toda una serie de cosas antes de que surgiera la palabra. Siempre que nos preguntan cómo es trabajar en distintos idiomas, la respuesta es: ‘¡No un idioma en concreto! ¡Cualquier idioma es el problema! Da igual que sea finés, francés o inglés, es el hecho de que las personas estamos reducidas a intentar compartir cosas enormes a través de estos imperfectos instrumentos.

Lucie
¿Y podrías contarnos por qué escogéis hacer en el extranjero tantos clásicos ingleses traducidos?

Declan
Lo hemos estado haciendo durante tanto tiempo que muchos de nuestros amigos más cercanos viven en Moscú, Paris o Madrid. Tenemos muchas amistades muy queridas en muchos lugares a los que volvemos desde hace años. En Rusia, particularmente, llevamos trabajando con los mismos actores desde el siglo pasado. ¡Hemos envejecido juntos!

Lucie
Así concluimos por hoy. Gracias a los dos, Declan, Nick. Ya estoy deseando que llegue la semana que viene.

Episodio 6
¿Por qué hacemos lo que hacemos?

Lucie
Bienvenido al podcast de Cheek by Jowl "No es cierto, pero es útil…". Éste es el episodio seis, "¿Por qué hacemos lo que hacemos?".

Hola, mi nombre es Lucie Dawkins, y en este podcast te voy a llevar entre bastidores a través de una serie de entrevistas con los directores artísticos de Cheek by Jowl en las que nos hablarán de su filosofía para la vida y el teatro y compartirán con nosotros esas ideas que "no son verdaderas, pero sí útiles". Hoy hablaré con Declan Donnellan, sobre qué nos hace hacer lo que hacemos. Es genial tenerte en línea, Declan.

Declan
Hola, Lucie.

Lucie
Llevamos más de dos meses fuera de las salas de ensayo. ¿Qué es lo que realmente echas de menos de los ensayos?

Declan
Oh, solo extraño el contacto con la gente: las bromas, las pausas para el café… Extraño, ya sabes, los momentos en los que descubres cosas con los demás. Quiero decir, que echo mucho de menos la colaboración con otras personas.

Lucie
¿El confinamiento ha cambiado tu forma de pensar sobre el teatro?

Declan
En Gran Bretaña, existe el imperativo de ser práctico, que, aunque sea útil, puede resultar también abrumador. Y es que a veces es aconsejable no hacer nada. Hasta ahora, hemos utilizado este tiempo de tranquilidad impuesta para adquirir cierta perspectiva. Podemos pensar sobre la posición desde la que observamos el trabajo que hacemos y, como siempre, tratar de ver la tierra firme que pisamos. Creo que es muy importante que nos demos cuenta de que cada uno de nosotros pisa su propia tierra. Por eso es esencial tener en cuenta esa tierra firme desde la que veo el trabajo que hago.

Lucie
Cuando hablas de tierra firme, ¿te refieres a que este es un buen momento para revisar lo que damos por hecho?

Declan
Sí, pero es algo más concreto que lo que damos por sentado; se trata de la posición real desde la que observamos el mundo. A veces escuchamos a alguien y nos damos cuenta de que está viendo una situación desde un lugar completamente diferente al nuestro. Y decimos, "¡oh! sí, bueno, tiene un punto de vista distinto", pero creo que una forma más útil de decirlo es que ve el mundo desde *otra posición.*

El Papa creía que la tierra permanecía inmóvil y los científicos empezaron a vislumbrar que en realidad se movía. Comenzó así una disputa legendaria entre Galileo y el Papa. Digo "legendaria" porque esta historia es un mito fundacional de nuestra civilización. Desperdiciamos el mito cuando no le dejamos que nos cautive. Lo empequeñecemos si lo moralizamos, y lo moralizamos cuando acabamos diciendo: "¡Papa malo! ¡Galileo bueno!". Pero deberíamos intentar tener la mente más abierta y ser más amables con nuestros juicios. De hecho, es bueno sentir cierta compasión por el Papa y empezar a pensar que en realidad es muy difícil "entender" que la tierra se está moviendo. También conviene tener un poco de humildad y pensar: '¿Pero qué tierra firme piso? ¿Soy realmente tan superior al Papa solo porque ahora sé que la tierra se mueve? ¿Soy tan superior a otras personas? ¿Hay otras posiciones desde las que pueda ver el mundo? "

Lucie
En el episodio de hoy hablaremos sobre la motivación o por qué hacemos lo que hacemos. Ésta ha sido una gran pregunta para las distintas metodologías teatrales a lo largo de las décadas, comenzando por Stanislavski y su idea de identificar lo que un personaje quiere en un momento dado de una escena. Es una forma de hacer teatro que se inspira en la investigación de la psicología humana y la aplica al proceso creativo. Declan, sé que tienes un enfoque particular para esta pregunta de por qué hacemos lo que hacemos, que, como siempre, se centra en lo que no es necesariamente cierto, pero sí útil. ¿Por qué no empezamos con una de tus historias cautivadoras que nos ayudan a familiarizarnos con el tema del día? ¿Cuál sería la historia de hoy sobre la motivación?

Declan
Esto no es tanto un mito o un mito fundacional como una simple imagen: un padre va a llevar a su hijo pequeño a pescar. El chaval se muere de ganas de ir, pero ha empezado a llover y su papá le dice: 'Bueno, hay nubarrones, está diluviando y no creo que debamos

ir…' Pero su hijo insiste, está loco por ir. Aparcan el coche y, cuando bajan, el padre se da cuenta de que el río se ha desbordado. La corriente va deprisa y arrastra tierra y piedras de la orilla. Intenta detener a su hijo, pero el chico se adelanta. De repente, el chaval tropieza y cae de cabeza al río. El padre, rápido como un relámpago, lo agarra por el pie.

Tenemos al papá cogiendo a su hijo por el talón y al hijo arrastrado por esta corriente tremendamente poderosa. Con la otra mano, el padre se agarra a un puñado de hierba que enseguida cede y se las apaña para coger rápidamente un trozo de arbusto espinoso, mientras sus pies también se resbalan en el barro.

Ésa es una situación. La palabra que mejor la describe es *predicament*[46]. Nos podemos preguntar por qué creemos que el padre está haciendo lo que hace; cuál sería su motivación, su acción, su deseo… ¿Es para salvar la vida de su hijo? ¿Por qué? Porque ama a su hijo. Está salvando su vida porque lo ama.

Pero no creo que sea eso lo que el padre está viviendo. Si realmente viéramos el mundo a través de sus ojos, nos daríamos cuenta de que no tiene ninguna razón para agarrar el tobillo del pequeño. Ve cómo el calcetín se desliza por la humedad, cómo el tobillo del niño se pone azul. Aguanta con todas sus fuerzas y no lo hace porque ame a su hijo. Lo está haciendo simplemente porque no puede hacer otra cosa. No tiene elección. Es lo único que puede hacer. Está en un mundo más allá de los motivos, más allá del personaje, más allá de todo eso. Tiempo y espacio, todo, se centra de repente en este único punto para él.

Y nunca jamás olvidará ese momento en lo que le quede de vida. Nunca olvidará el espacio, nunca olvidará el río, nunca olvidará el barro, nunca olvidará el tobillo. Cada átomo de él está concentrado en eso. Realmente no podemos decir que en ese preciso momento tenga un motivo. Después, sí. Si le entrevistan para un periódico, le dirán: "*Fuiste muy valiente, eres muy fuerte, tienes una resistencia extraordinaria para aguantar tanto tiempo. Debes querer mucho a tu hijo"*. Y él responderá: *"Sí, sí, lo quiero mucho".* Estará de acuerdo en que ama a su hijo, pero ése no fue su motivo. No fue lo que experimentó ese momento.

Es un ejemplo útil porque, en primer lugar, deja claro que un motivo es nuestra forma de explicar algo, pero eso no significa que sea la causa. Es solo la manera que tenemos de explicarnos las cosas. En cierto modo, nos tranquiliza. Esto es importante porque ese momento es un momento extremo, en el no hay nada más que tú –yo lo diría así- en un

[46] N de T. No traduciremos predicament porque no hay una palabra en español que englobe su significado. Tiene que ver con la situación, las circunstancias que rodean al personaje, pero implica siempre la presencia del algo amenazante

encuentro desnudo con el *predicament,* y eso está mucho más cerca de nosotros de lo que nos atrevemos a pensar. No necesitaríamos teclear mucho en el ordenador de nuestra imaginación para llegar allí. Nos consolamos pensando que estamos muy lejos y haremos cualquier cosa para crearnos la ilusión de que tenemos el control.

Lucie
Entonces, como en el caso de este hombre con su hijo, ¿crees que nuestras acciones están impulsadas más por el terror que por aquello que deseamos?

Declan
Creo que sí. Pienso que lo que no es cierto pero sí útil es que hubo unos simios que vieron un tigre dientes de sable y corrieron. Pero no somos descendientes de esos simios. Hubo otros simios que se echaron a correr y uno le preguntó a otro*: '¿Por qué estamos corriendo?*' El otro simio respondió: *'¡Oh! Es porque acabamos de ver un tigre dientes de sable.'* Ésos son de los que descendemos. En otras palabras, somos descendientes, creo, de los que tienen miedo y salen corriendo al oír el aviso. Como dicen los estadounidenses, "estás listo para hacerlo", está ahí, un, dos tres, y ya estás preparado. Su cuerpo puede reaccionar antes de que su cerebro haya tenido tiempo de asimilar.

Vayamos al origen de cualquier acción. ¿Por qué hacemos algo? ¿Por qué nos levantamos de la cama por la mañana? Bueno, nos levantamos de la cama porque a lo mejor tenemos ganas de hacer pis o hambre, o necesitamos asearnos, pero en general nos levantamos porque nos sentiríamos peor si nos quedáramos en ella. Sentiríamos que nos sentiríamos peor. La mejor manera para que un actor lo abordara sería: te despiertas, te levantas de la cama, haces cosas para encontrarte mejor, para aliviar la mala sensación, para mitigar de alguna manera ese mal sentimiento que ya está ahí.

El año pasado me impresionó mucho leer *Gente normal* de Sally Rooney, ahora han hecho una serie de televisión con gran éxito. Yo solo he leído la novela. Sorprende que lo que parece ser una complicada historia de romance adolescente es, en realidad, algo mucho más profundo. Me llamó la atención la gran cantidad de miedos con los que se tienen que enfrentar Marianne y su novio, su miedo a romper con las normas sociales… Les asaltan muchos temores diferentes pero el miedo a colocarte fuera de tu manada es a) racional, pero también b) misterioso.

Las motivaciones no cuadran del todo en el mundo lógico.

Lucie
¿Y cómo empleas esta idea para ayudar a los actores en la sala de ensayos? Parece casi

la otra cara de la moneda de lo que dice Stanislavski, que la pregunta útil no sería qué queremos, sino todo lo contrario.

Declan
La pregunta es, ¿a qué se tiene miedo? En otras palabras, el actor no debería pensar en el deseo como *"¿qué quieres?",* sino como *"¿qué quieres **evitar**?"*

Para el actor es más útil pensar en términos de defensa que en términos de deseo. Sí, aquí lo negativo es más útil que lo positivo. Esto presenta una ventaja colosal, porque entras en la escena con una gran cantidad de energía que ya está allí preparada, cosas que tienes que evitar o de las que te tienes que defender. El actor que interprete a Romeo no tiene pensar: *"¡Debo amar a Julieta, debo amar a Julieta, debo amar a Julieta!"* Eso siempre es un desastre. Incluso el mayor talento actoral no podría sobrevivir a semejante hazaña de concentración. No. En cambio, el actor podría pensar cuando dice sus líneas: *"¡Debo hacer todo lo posible para no perderla! ¡Si la pierdo, el mundo se acabará! ¿Qué puedo hacer? ¿Qué puedo decir para prevenir esta catástrofe que de otra manera sería inevitable?*' Si hace eso, si reacciona contra lo negativo, obtiene mucha, mucha más energía gratis que si va y trata de convertirse en una pequeña fábrica de intenciones positivas.

Lucie
Parece un buen enfoque porque responder a la pregunta de qué queremos a veces puede provocar bastante ansiedad. Yo misma rara vez sé lo que quiero.

Declan
Sí, por mi experiencia personal… un amigo me dice: *'Ahora Declan, ¿qué quieres en la vida? ¿Qué te apetece realmente? Ahora que estás envejeciendo, ¿qué quieres?'* Me asusto mucho porque no sé lo que quiero. Pero si me peguntaran qué es lo que más temo, ¡podría hablar durante horas! No quiero tener cáncer, no quiero morir, quiero poder seguir con mi trabajo, quiero seguir siendo necesitado. Puedo revelar mucho sobre mí mismo enumerando lo que *no* quiero.

Lucie
La otra cosa que encuentro particularmente útil acerca de esta idea es que la pregunta de qué es lo que quieres siempre tiene que ver con algo que está en el futuro, algo que aún no existe, mientras que lo que temes ya está contigo en este momento. Así que nos obliga a involucrarnos con el momento presente en el ensayo, que a menudo es lo que estamos tratando de hacer.

Declan

Sí. Lo que puedo decir es que los actores sienten un gran alivio cuando se dan cuenta de que pueden descubrir qué es lo que temen y qué están tratando de evitar. Es como si hubiera una energía que viene de otro lugar. La verdadera pesadilla es cuando sienten que depende solo de ellos dinamizar la escena. Y una crítica muy inútil de una interpretación es "¡Oh, la actriz no lleva la obra!" Bueno, nadie debería estar llevando la obra; el *predicament* impulsa la obra. En realidad los actores siempre están actuando en contra del *predicament*. Los personajes normalmente intentan "domesticar" la obra. La energía ya está ahí desde el principio y proviene de otro lugar. Así que el actor nunca debería tener que fabricar esa energía. El actor no tiene la responsabilidad de generar energía. El actor tiene que encontrar esa energía fuera de él y luego tratar de alguna manera de dirigirla, desviarla, transformarla, ponerla bajo algún tipo de control. El problema ya estaba ahí. Cuando los actores se dan cuenta de eso, se sienten aliviados.

Lucie

Pero no siempre lidiamos con circunstancias extremas como la de este hombre que intenta salvar a su hijo en el río. A veces tenemos que pensar en cómo crear vida en el escenario con apuestas más bajas. ¿Cómo se aplica entonces tu idea de dotar de vida a escenas que no son encuentros tan descarnados ni extremos con el *predicament* como tú lo defines?

Declan

Creo que hay dos formas de verlo. “Una mala sensación" es algo leve pero ya está ahí. No la generas tú, la descubres. Es como tener hambre por la mañana y necesitar levantarse de la cama para freír un huevo. Estás algo triste, quieres llamar a un amigo y charlar un poco. Vas a caminar porque te agobias en casa. En realidad, siempre es mejor trazar el camino del deseo hacia atrás, hacia una mala sensación que ya existe y que ahora estamos tratando de superar.

La diferencia entre una mala sensación y el terror es la escala, pero también de control; tienes cierto control sobre la mala sensación. Si no te apetece quedarte en la cama, te levantas. El terror es algo diferente, el terror te controla a ti.

Es lo que describe Macbeth en este monólogo. *Macbeth* es una gran obra de teatro si quieres profundizar en el miedo porque lo tienes ahí afuera, delante de ti. Los personajes hablan del terror, como si supieran lo que es. El primer monólogo de Macbeth es en el que dice frente al público después de que se ha cumplido la primera profecía. Ya es Barón de Cawdor y siente que eso tiene algo espeluznante porque significa que tal vez las otras predicciones de las brujas sean ciertas. Él dice:

"Esta atención sobrenatural
no puede ser mala, no puede ser buena. Si es mala
¿por qué me ha dado esta promesa de éxito
empezando con una verdad? Soy Barón de Cawdor.
Si es buena, ¿por qué retrocedo ante esa insinuación
cuya horrible imagen me eriza el cabello
y hace que mi corazón golpee mis costillas,
contra la leyes naturales? Los miedos reales
son menos que los horrores imaginarios".[47]

Es una descripción extraordinaria de un cuerpo preso del terror. Él capta las características esenciales de lo espantoso: que no se ve, que sus contornos son difusos, más grande, más oscuro y más poderoso que él. En la frase *"Los miedos reales son menos que los horrores imaginarios"*, nos dice que hay algo en concreto de lo que podría tener miedo ahora, pero no es tan espantoso como un horror imaginado. Los "horrores imaginarios" con en realidad el miedo tal y como lo conocemos.

Sospecho que todos sabemos lo que es el terror. No es fácil compartirlo. Es algo más grande que nosotros y que puede atraparnos. Y como dije antes, lo que sucede en Macbeth es que dos niños se meten en el bosque, los árboles se hacen cada vez más grandes, más oscuros y pierden su forma. Y a medida que se hacen más y más grandes, Macbeth y Lady Macbeth se vuelven más y más pequeños. Esto es lo importante, que los actores tengan la generosidad de hacer que sus personajes encojan ante el temor. Tienen que dejar que empequeñezcan ante *el predicament*. Pero cada átomo de nuestro ser lucha contra la impotencia. Ése es el genio del actor, el misterio de la actuación: apagas el sistema de soporte vital, pero la parte primitiva del cerebro no se fía de esto. Por eso no siempre actuamos bien.

Lucie
Creo que lo que me encanta de esa frase, tal y como decías cuando hablabas del pescador y su hijo, es que en ese momento parece que el tiempo se colapsa en un solo segundo, en el segundo del presente. Y lo que dice Macbeth sobre los miedos presentes que son menos que los horrores imaginarios, es como si el pasado y el futuro se estuvieran derrumbando en este momento horrible que tiene frente a él.

[47] Macbeth, acto 1, escena 3

Declan

Y es interesante porque Lady Macbeth retoma ese tema cuando dice: *"Siento ahora el futuro en el instante"*[48]*.* Y le podríamos decir: *"¿Puedes pararte ahí, por favor?" ¡Porque eso es exactamente lo que no estás haciendo! Exactamente lo que no estás haciendo es imaginar las consecuencias que va a tener esto en el futuro. ¡Solo estás pensando en ahora! "*

Lucie

A veces sentimos que podemos juzgar y explicar el comportamiento de un personaje observándolo desde fuera. Pero, de hecho, la experiencia interna que vive ese personaje en ese momento es con frecuencia radicalmente diferente.

Declan

Sí, eso creo. Recuerdo una mala racha que tuve en la que cada vez me daba más miedo volar. Fue en los 80. Tiene que ver con esto. Hay un principio muy simple. Por ejemplo, si estás en medio de un ataque paranoico, hay dos posiciones, dos 'tierras firmes' desde las que puedes abordarlo. Está el punto de vista de la persona que cree que el vuelo podría estrellarse y el de la otra persona, el amigo, que ve que es irracional. Pero la cuestión es que cuando estás bajo las garras de un ataque paranoico, no *parece* irracional. Parece absolutamente lógico que algo pueda fallar. Y dentro, dentro del engaño, dentro del momento irracional, *siempre* dentro de lo que parece irracional, encontrarás la espantosa catedral de la lógica.

Lucie

Entonces, ¿cómo te ayuda a plantear las obras de teatro como director el suspender el juicio y pensar en este trasfondo de terror?

Declan

En primer lugar, en las grandes obras (sobre todo si son comedias) veremos que lo que genera la trama es evitar el terror. Y creo que cuando analizas una obra, especialmente si es una gran obra, es un buen ejercicio encontrar a qué se tiene miedo.

Oscar Wilde, por ejemplo, en *La importancia de llamarse Ernesto.* La única forma de entender a los personajes de la obra es ver cómo les aterroriza ser normales, igual que a los Macbeth. Hablan dándose importancia como cuando Gwendolyn, intenta impresionar a

[48] This supernatural soliciting / Cannot be ill, cannot be good. If ill, / Why hath it given me earnest of success, / Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor: / If good, why do I yield to that suggestion / Whose horrid image doth unfix my hair / And make my seated heart knock at my ribs, / Against the use of nature? Present fears / Are less than horrible imaginings." *Macbeth*, acto 1, escena 5

Cecily hablándola sobre su diario: *'Siempre llevo algo extraordinario para leer en el tren "*[49]. Tienen una forma extraña y pomposa de expresarse. Por ejemplo, esa frase de Miss Prism: *"Puede omitir el pasaje sobre la caída de la rupia, es algo demasiado sensacional."*[50] Pero una de las cosas que los une a todos, creo, es su absoluto temor a ver lo ordinarios que son. Les da pavor descubrir que su mierda huele igual que la de los demás. Por otro lado, eso es algo bastante universal. Es un problema que los seres humanos nos creamos a nosotros mismos. Nos resulta muy difícil aceptar nuestra vulgaridad. Y hablarán muy inteligentemente, con mucha malicia, y se disfrazarán con afectación, pero lo hacen para lidiar con su miedo a ser corrientes. Nadie muere y nos reímos de sus manías.

Y, por supuesto, todas las comedias románticas se basan en la existencia del terror a enamorarse. Pero si lo que ocurre es solo que el personaje no quiere enamorarse, las películas no son divertidas. Nos hacen reír solo si al personaje le da verdadero pavor. Alguien que siente que va a desaparecer si se enamora. En *Mucho ruido y pocas nueces* Beatrice teme enamorarse de Benedick. Le da miedo todo ese despertar en ella, no es solo que le desagrade.

Lucie
Así que la motivación es una más de esas palabras que deberíamos ver como un tanto traicioneras cuando ensayamos una obra, porque puede distraernos de este motor vital del terror.

Declan
Sí. Soy bastante adicto a la televisión. Veo muchas series de policiacas. Una de las cosas que hacen los detectives es establecer los motivos. Intentan encontrar el móvil de la persona que cometió este terrible crimen. El problema es que es un cuento de hadas. Por más crudas que sean, por mucho que las calles de Estocolmo y Copenhague parezcan aterradoras por la noche, sofisticadas y con mucha vida nocturna, en realidad es un cuento de hadas porque el móvil no le interesa mucho a la policía. Tampoco les importa demasiado a los jueces y la ley inglesa ni los menciona siquiera. Los abogados tampoco se muestran particularmente preocupados por ellos hasta el momento en que el caso se presenta ante un jurado.

---

[49] "I never travel without my diary. One should always have something sensational to read on a train." *La importancia de llamarse Ernesto*, acto 2

[50] "The chapter on the Fall of the Rupee you may omit. It is somewhat too sensational". *La importancia de llamarse Ernesto*, acto 2

A la policía y a los abogados les interesan los móviles desde el momento en que a los jurados les gustan, y los jurados son personas como yo, que ven televisión y que les agrada que una historia tenga un principio, un desarrollo y un final. Nos encanta que se aclare el misterio.

Las series de televisión sobre asesinos en serie son populares porque tienden a asegurarnos que hay una explicación para el sufrimiento, que hay una explicación para el horror o la monstruosidad.

Las buenas historias de detectives, por supuesto, no. Te dejan más sumido en el misterio que al principio. Como los buenos científicos, te expondrá la teoría y te ayudará a ver que cuanto más entendemos, menos entendemos, y darte cuenta de lo poco que comprendemos es la mejor señal de que nuestra comprensión ha aumentado. “Comprenderlo" todo es una señal de que nuestra "comprensión" es superficial.

Nos bombardean con motivos en la televisión. Por muy aterrador que parezca el asesinato, nos tranquilizamos cada vez que sentimos que hemos explicado el misterio. Lo invisible está perfectamente explicado.

Lucie
¿Es quizá una verdad incómoda que este miedo abrumador sea parte del proyecto de nuestras vidas, aunque nos encante tranquilizarnos pensado que lo tenemos bajo control?

Declan
Si. Pensemos en una niña que juega a ser un fantasma. Seguramente se echará una sábana por encima y correrá por la casa gritando: ‘¡Buuuuu! ¡Buuuuu! '. Nos podríamos preguntar, ¿cómo es que la sábana se ha convertido en el rasgo característico de los fantasmas? La respuesta es importante. Es porque imaginamos que los fantasmas son invisibles y, para hacerlos visibles, necesitan vestirse. Necesitan ser *investidos* y para eso sirve la sábana blanca. Cuando era niño, me fascinaba la serie de televisión *El hombre invisible.*

Eso es precisamente lo que quiere hacer el miedo. El miedo quiere disfrazarse con cosas, explicarse, esconderse detrás de algo razonable y tenemos la tendencia de ayudarlo a que lo consiga. Por supuesto, los políticos pueden decir que *lo que realmente tememos está allí, son estas personas o esas otras.* Cuando conoces a alguien que es muy neurótico, puedes comprobar que lo que teme cambia de una cosa a otra. El hipocondríaco un día se encontrará un bulto en un pie y, luego, cuando la biopsia demuestre que no es nada, es muy posible que encuentre otro bulto en el otro pie la semana siguiente. Esto ocurre porque

no es lo que dice que es. Se trata del miedo que busca un traje. El terror busca vestirse, necesita la sábana del fantasma de esa niña... Es posible que el miedo todavía nos sea útil. Solo podemos esperar contenerlo y tomar posesión de él como algo propio, como dice Prospero refiriéndose a Calibán: *"Esta cosa de la oscuridad que yo reconozco mía"*[51]*.* Sospecho que forma parte de nosotros y que necesitamos hacernos amigos de él. Quizás hemos logrado llegar hasta aquí gracias a él. Quizá todavía nos eche una mano en situaciones peligrosas. Probablemente ayudó a nuestros antepasados a escapar de los tigres dientes de sable. Pero nada de esto tiene por qué ser cierto, solo útil.

Lucie
Entonces, antes de adentrarnos en una escena de *Tres hermanas,* ¿tienes algún consejo final para los actores a la hora de abordar la cuestión de por qué los personajes hacen lo que hacen?

Declan
Lo que me gustaría decir alto y claro es que es bueno que el actor se libere del sentimiento de que es él el que tiene que originar el deseo desde cero. Es un poco como la desesperación de pensar que hay que arrancar el coche en un día frío sobre una superficie horizontal. Si tienes que arrancar el coche cuando hace frío, es mucho mejor estar en la cima de la colina apuntando hacia abajo para que ya haya una energía potencial. Cuando estamos como ahora obligados a tener tiempo libre, creo que es bueno pensar en lo que estamos haciendo y esas notas son útiles.

Lucie
Ahora vamos a desentrañar una escena tomando como punto de partida el tema del que hemos hablado esta semana. Le toca el turno a la primera escena del primer acto de *Tres hermanas* de Chejov. Y si nuestra charla os resulta interesante, en las notas del podcast podéis encontrar el texto además de enlaces para ver fotos y materiales de archivo de la producción que Declan y Nick hicieron de esta obra.

Tres hermanas nos cuenta la vida de los hermanos Prozorov: Olga, Masha, Irina y Andrei, quienes, después de haber vivido en Moscú, se trasladan a un pueblo con el regimiento de su padre. La muerte del padre, deja a los hermanos varados en esa pequeña ciudad en una casa en ruinas. La obra comienza en el primer aniversario del fallecimiento del padre mientras organizan una fiesta para los soldados de la zona. A simple vista, la escena

[51] "This thing of darkness, I acknowledge mine." *La Tempestad*, acto 5, escena 1

parece banal: una reunión para tomar el té. Declan, ¿cómo podríamos encontrar a qué tienen miedo para dinamizar la acción?

Declan

Podríamos comenzar la escena preguntándonos cuáles son las circunstancias de los hermanos en esta casa. Chebutykin es un inquilino. Celebran el santo Irina y han invitado a los oficiales de la zona a una fiesta y, da la causalidad, que es el primer aniversario de la muerte de su padre. Esto parece ser así si queremos pensar en términos de circunstancias, circunstancias dadas o cambiantes. Personalmente, no me gusta la palabra "circunstancias" porque esconde un cierto tufillo a neutralidad que elimina el peligro de la ecuación. Sería adecuado hablar de "circunstancias" solo si añadiesen una fuerte dosis de inestabilidad. Una palabra que me parece más útil es *predicament*. Y la manera de encontrar el *predicament* es localizar el miedo.

Aquí está totalmente escondido y probablemente no son conscientes de él. Conozco la obra desde que era un adolescente y nada se me hacía raro hasta que murió mi propio padre, y luego, más tarde, mi madre. Lo que sí sé es que en el primer aniversario tratas de no darte cuenta de que la fecha se acerca y ese día, miras el reloj deseando que acabe. Para mí fue muy extraño. Creo que no estaba solo. No puedes explicar qué es, pero es un día significativo. Entonces, hablar sobre ello, organizar una fiesta en el primer aniversario de su muerte, que además coincide con el santo de Irina… al cabo de un rato te resulta un tanto raro. Luego, vas encontrando más y más pistas que revelan que están en una situación peligrosa. No hay tranquilidad en ese momento. Ocurre algo muy peculiar. Entonces notas que Olga le dice algunas cosas sutilmente crueles a Irina, y luego a Masha, y acaba siendo bastante cruel consigo misma también. Entran los soldados, charlan y te das cuenta de que está sucediendo algo inquietante. Tienen la fantasía de ir a Moscú, pero para mí hay una gran amenaza en la obra y en esa situación.

Prefiero usar la palabra *predicament* porque implica que están en el Titanic, porque es ahí donde están. Están en el Titanic y se está hundiendo. Y podrían suavizar la tensión. Había dos cosas que podían ayudarte en el Titanic. Una era tener un billete de primera clase y la otra admitir que el barco se hundía. No siempre podemos tener un billete de primera clase, pero podemos saber si el barco se está hundiendo. Y no quieren ver que el barco se está hundiendo. Ellos lo saben todo. No hay otra información que necesiten tener. Como los Macbeth, lo saben; como Edipo, lo saben, pero en realidad no hacen nada al respecto.

Y creo que para los actores la energía que genera el miedo no tiene nada que ver con Moscú, no lo creo. Eso es solo un aspecto. El verdadero temor es esa pequeña ciudad, que

puedan ser absorbidos por lo cotidiano. Creo que esto es muy importante para muchos, muchos personajes. Tal vez teman convertirse en otras tres extrañas hermanas que viven en una casa divertida de las afueras con su gracioso y gordo hermano, y ¡horror de los horrores!, serán personas corrientes. Ellas quieren seguir sintiéndose superiores y especiales. Cuando Irina confiesa que su gran trauma es que se ha olvidado cómo se dice ventana en italiano, da terror pensar en lo que la gente del pueblo piensa de las tres hermanas Prozorov y de su hermano. Deben parecerles unos presuntuosos.

Entonces te das cuenta de que poco a poco van a ser engullidos por la ciudad. Lo que más temen va a suceder y se volverán gente normal. Se convertirán en seres humanos y serán despojados de sus pretensiones. Ellas lo viven como un desastre. Estos autoengaños requieren una enorme energía para mantenerse y nos distraen de problemas mucho más serios. Matan a Tushenbach y nadie hace nada para impedirlo. Es tremendamente triste. No es tanto inacción como una negación bastante enérgica. La situación es de extremo peligro.

Cuando vas a ensayar la escena, una pregunta útil es: ¿a qué tienen miedo? Mi consejo no es decir que debo mantener la mente abierta. No penséis que *entro con la mente completamente abierta, tal vez el miedo sea a esto o esto otro. ¡Exploremos!* Eso es lo que creo que necesitamos para empezar a ser naturales. Nadie ha tenido nunca una mente abierta. Lo que podemos hacer es *intentar* tener una mente abierta, pero no debemos dejar nuestro sentido común fuera. Si no hay miedo, la situación no es especialmente interesante. El *predicament* (hablaremos más sobre él en otro momento) es lo que hace que valga la pena contar la historia. Una historia no sirve de nada a menos que tenga un *predicament*. Si estás viendo una serie en la televisión y pasan los primeros 25 minutos sin que haya ningún problema, apagas la tele. La gente piensa que lo que funciona es que siente simpatía por los personajes principales o que la trama es interesante. Los productores que confunden el síntoma con la causa insisten en "aumentar la simpatía por el personaje principal", pero se equivocan. Simpatizamos con la gente debido a su *predicament*. No nos enamoramos primero de los personajes de Romeo y Julieta, solo nos interesamos en ellos cuando reconocemos su terrible situación. Solo el *predicament* te engancha, todo lo demás es secundario. Es el *predicament* lo que nos ayuda a sentir empatía por otras personas. Nos atrapa. ¡Necesitamos analizarlo más tarde!

Poco a poco nos vamos dando cuenta de que las tres hermanas están en una situación terrible. ¡Están en estado de negación!

Lucie
Me encanta eso que dices sobre la enérgica inacción en *Tres hermanas*, porque si no lo

vemos así, es muy fácil malinterpretar esta obra y pensar que hablar de gente aburrida en una casa de campo. Pero si lo vemos como sugieres, en realidad se encuentran en un limbo totalmente frenético lleno de terrores.

Declan
Eso es. Hay una frase bastante aterradora en la novela *El príncipe* de Lampedusa: "Todo debe cambiar para que todo siga igual".

Así que mantener las cosas como están requiere mucha energía. Para que alguien logre conservar su belleza o su apariencia juvenil en la vejez, Dios mío, ¡necesita mucho trabajo! Requiere mucho "mantenimiento de la existencia“. Es lo que ocurre de forma frenética en *Tres hermanas*.

Lucie
Hemos llegado casi al final. Ahora responderemos a las preguntas que nos han dejado los oyentes. Declan, la pregunta de hoy es, ¿te has fijado si diriges de manera diferente cuando trabajas con actores con distintos idiomas y de culturas distintas? ¿Trabajar con un elenco francés o ruso cambia tu proceso creativo?

Declan
No, no conscientemente. No pienso, *"ahora estoy en Rusia, ahora estoy en Francia, ahora estoy en Inglaterra"*. Todo es más concreto, es sobre el grupo de actores en particular que está en la sala conmigo y tengo que pensar en la mejor manera de utilizar con ellos estas cosas de las que estamos hablando. Muchas veces llego a las mismas conclusiones. No puedo explicarlo, pero ciertas cosas parecerán apropiadas y ciertas cosas no resultarán tan apropiadas. Los rusos necesitan muchas pausas para fumar y los franceses necesitan mucho tiempo para almorzar. Hay ciertas diferencias locales, pero básicamente todo es bastante parecido. Dicho esto, tú lo sabes, al trabajo que hacemos Nick y yo le afecta lo que vemos por la calle cuando vamos al ensayo. Probablemente incluiremos algo de lo que hemos visto en el ese ensayo de ese día; lo que dieron en las noticias la noche anterior podría también entrar. Nos influye lo que vemos. Si estamos ensayando una obra de teatro en Moscú, lo que vemos en sus calles probablemente aparecerá. Tratamos de estar bastante abiertos a estas cosas y no déjalas fuera.

Lucie
Muchas gracias, Declan. Aquí terminamos por hoy. Que tengas una buena semana.

Episodio 7
Inmersión en el diseño

Lucie
Bienvenidos al podcast de Cheek by Jowl, "No es cierto, pero es útil...". Este es el episodio siete: Inmersión en el diseño

Hola, me llamo Lucie Dawkins, y, en el transcurso de estos podcasts, voy a entrevistar a Declan Donnellan y Nick Ormerod, el director y el diseñador que están al frente de la compañía Cheek by Jowl. Durante los últimos 40 años, sus producciones han recorrido más de 400 ciudades con sus impactantes versiones de textos clásicas. Hoy estoy en línea con Nick Ormerod. Hola, Nick.

Nick
Hola, Lucie.

Lucie
¿Cómo estás?

Nick
Muy bien. Hace un buen día.

Lucie
¿En qué empleas el tiempo? ¿Tenían pendiente alguna obra en tu lista de deseos que el confinamiento te haya dado la oportunidad de leer?

Nick
Bueno, El rey Juan. No la había leído y verdaderamente merece la pena. Pero me resulta un tanto complicado meterme en ella; la trama es increíblemente complicada.

Lucie
Sí, El rey Juan es todo un desafío para un director artístico. En un momento dado hay que conseguir que Arthur se caiga de un castillo.

Nick
Sí, pero ese tipo de retos en una obra de teatro siempre son emocionantes, porque presenta problemas que tienes resolver y eso es fundamental en el diseño. Si no tuviéramos problemas, todo sería mucho más difícil.

Lucie
En el episodio de hoy, vamos a profundizar en tu trabajo como diseñador y en la colaboración tan singular que tenéis en Cheek by Jowl en este campo. En el episodio tres descubrimos que comenzaste a colaborar con Declan como actor en la universidad. ¿Qué te hizo pasar de la actuación al diseño?

Nick
Bueno, siempre había pintado y dibujado en la escuela y en casa; era una especie de actividad paralela. Descubrí la actuación en la escuela y me picó el gusanillo, así que continúe haciéndolo hasta la universidad con Declan. Pero para ser honesto, encontré poco apoyo en lo que respecta a mi actuación. Así que pasé al diseño, de lo que no me arrepiento. Pero de todos modos, me encantaría actuar.

Lucie
¿Hay algún papel que nunca hayas interpretado que te encantaría?

Nick
No, en realidad, no. Nunca lo he pensado. ¡Lo cierto es que cualquier papel me haría muy feliz!

Lucie
También nos dijisteis en un episodio anterior que después de tus primeros estudios como abogado, te matriculaste en la Wimbledon College of Art. ¿Cómo influyeron esos estudios en Wimbledon en tu forma de concebir el diseño?

Nick
Bueno, al 100%, quiero decir, lo cambió todo. No tenía ni idea de diseño y lo aprendí todo en Wimbledon. Empecé desde cero; pasé de estudiar leyes al diseño de teatro. Fue un gran cambio en mi forma de pensar, ¡en el que todavía estoy trabajando! Fueron tres años ajustando mis procesos mentales. Tuve que derribar mis intentos de ser inteligente y de optar por formas enrevesadas e ingeniosas para diseñar. Creo que es necesario desmantelar la "inteligencia". Fue un cambio radical, maravilloso y muy emocionante.

Lucie
¿Y hubo algún profesor en Wimbledon que te haya influido especialmente?

Nick
Tuve algunos maestros maravillosos: Malcolm Pride, que ya falleció, y David Burrows que me enseñó mucho. Había grandes profesores y podías aprender a pintar la escenografía, a

poner focos y vestuario si querías. Podías profundizar en cualquier rama y adquirir grandes habilidades. Fue un gran aprendizaje. Una vez que dejé Wimbledon, conseguí trabajar durante una temporada con un diseñador maravilloso en Edimburgo llamado Mark Negin y, de nuevo, aprendí mucho.

Lucie
¿Cuáles crees que fueron las lecciones más importantes en tus primeros trabajos como profesional?

Nick
La experiencia de estar en un teatro, en un teatro además con mucha agitación, y trabajar con Mark. Pasaba la mayor parte de su tiempo con el vestuario y delegaba en mí mucho de lo que tenía que ver con el decorado. Trabajamos intensamente. Todos los meses salían nuevas producciones. Había dos espacios, el Royal Lyceum, uno de los teatros más hermosos de este país, y otra sala adjunta. Ambos con mucho ajetreo. Era una cantidad enorme de trabajo. Aprendía mucho muy rápidamente. Descubres lo que es necesario (sobre todo si empiezas algo muy pequeño como hicimos con Cheek by Jowl). También que puedes hacer muchas cosas con muy pocos objetos. Pero lo que realmente aprendí fue que diseñas para un espacio. Había un teatro maravilloso en Wimbledon con un espacio increíble. Lanzarte a él te proporcionaba una gran cantidad de energía.

Lucie
Sí, eso es cierto. Algunos de mis diseños favoritos para el teatro son lo que no solo tienen en cuenta el escenario, sino que activan la arquitectura de todo el auditorio.

Nick
Exactamente. Pasa con algunos de los grandes teatros. Si trabajas en el Teatro Maly de San Petersburgo, es un espacio pequeño pero extraordinario, y la arquitectura es un poco extraña e inusual. Los espectáculos que se representan allí se ven afectados por el espacio mismo y resultan siempre fascinantes.

Lucie
Hemos hablado antes de cómo a tu primer diseño para Cheek by Jowl le influyó el hecho de que estabais un pequeño espacio en Londres que antes fue una morgue. ¿Hay algún otro espacio en el que hayas trabajado que haya tenido un impacto especialmente fuerte en tu trabajo?

Nick
Cada espacio en el que trabajas transforma lo que haces. En este momento, trabajamos en

Moscú en el teatro Pushkin. Es un teatro a la italiana. A los rusos les gusta llamarlo así. Es un teatro de repertorio tradicional, pero si quitas todo lo que hay en el escenario, aparece un espacio maravilloso lleno de escaleras, y piezas de maquinaria antigua, radiadores… distintos objetos que crean una gran atmósfera para trabajar. Lo utilizamos en *Medida por medida*, por ejemplo; quitamos todo. Los actores estaban en medio de este espacio sorprendentemente escultórico, y pensé que funcionaría muy bien tanto para la prisión como para la ciudad.

Lucie
Me encanta la forma en que colocas a menudo tus diseños en medio de ese esqueleto del teatro que dejas a la vista. En *The knight of the burning pestle*, que también lo hiciste con el Teatro Pushkin, nos condujiste al backstage a través de un enlace de vídeo. Nos levas a los límites, a menudo hasta los muros del teatro.

Nick
Bueno, si encuentras a actores capaces de tocar objetos concretos en vez de decorado, ayuda enormemente, como tocar el arco del proscenio. Te transmite mucha energía. A menudo hemos salido del escenario y ocupado la platea, pero si realmente pueden entrar en contacto con objetos concretos, la cantidad de energía que recibe el actor, es extraordinaria, como una descarga eléctrica.

Lucie
Recuerdo ese primer momento en *La tragedia del vengador* de Middleton, que se representó hace poco en el Barbican. Justo al comienzo de la obra, se apagan las luces muy, muy, muy lentamente. En la platea se siente la emoción de que algo está a punto de empezar. Entonces, sale la primera actriz y enciende las luces tocando un interruptor que está en el arco del proscenio. Tocaba algo que era concreto tanto para el universo del público como dentro del universo de la obra.

Nick
Curiosamente, eso se nos ocurrió en el último minuto porque, por supuesto, es falso; no es un interruptor de verdad. Metimos un efecto de sonido y pusimos una palanca que construimos a última hora. La idea es que *La tragedia del vengador* está ambientada en un plató de televisión. Queríamos dar la sensación de que estábamos en un espacio de trabajo y que entraban en un lugar vacío y encendía las luces para darle vida. Fue una decisión en el último momento. Me alegra que pienses que funcionó.

Lucie
Sí, fue fabuloso. Y hablando de espacio, ¿hay algún espacio en el que no hayas trabajado todavía para el que te gustaría diseñar?

Nick
A veces he tenido el anhelo de montar algo para un lugar en el que puedas mover al público por diferentes espacios. Entonces, quizás interioricemos el espacio para ver ese otro espacio y movernos por él. Ese siempre ha sido un anhelo personal. Cuando hicimos la película, me encantaba encontrar localizaciones y usarlas a menudo de una manera distinta a como habíamos planeado. Es exactamente el mismo proceso.

Lucie
¿Para ti qué debe tener un diseño para ser realmente bueno?

Nick
Creo que cada obra de teatro deber funcionar como una unidad. Al salir del teatro no deberíamos pensar: *"¡Qué diseño más asombroso!".* Creo que un buen diseño desaparece en el conjunto. Si salimos pensando, *"¡qué decorado tan increíblemente hermoso, pero la actuación no me convenció!"* es que algo falla. No es que me niegue a ofrecer buenas imágenes. Está bien que las haya, debe haberlas. El teatro necesita espectáculo, pero debe surgir de forma orgánica y natural. Si se impone, estará vacío.

Lucie
En el episodio 'El espacio y Shakespeare', hablamos de una idea que no es cierta pero sí útil y que está muy relacionada con tu trabajo como diseñador, y es que el espacio que está junto al que vemos en el escenario es el más le debe importar al personaje. En otras palabras, el otro espacio está ejerciendo presión sobre el que estamos viendo. ¿Podrías contarnos cómo has desarrollado esa idea?

Nick
Llevamos bastante tiempo fuera de la sala de ensayo y, ahora además, con este confinamiento, hemos pensado mucho acerca de los umbrales y el espacio. Vino como una especie de momento eureka. Creo que siempre hay otro espacio, pero la importancia real del otro espacio vino como una revelación clara. Es una clave muy importante para los actores porque, inevitablemente, tienden a concentrarse en su compañero, a trabajar con él, marcan con ellos el tono, actúan en el espacio en el que están y es muy fácil olvidar que casi todas las escenas tratan de otro espacio.

Lucie

Una de las cosas que encuentro más emocionantes de estas charlas contigo y con Declan es que vuestra colaboración es realmente única. No creo que conozca a otro director y a otro diseñador que hayan trabajado juntos de la forma en que vosotros lo lleváis haciendo desde hace tanto tiempo. Es fascinante conocer esa filosofía universal para el teatro que habéis construido juntos, donde el espacio afecta la actuación, y la actuación y la dirección tratan sobre el espacio; en la que todo está entrelazado, no separado en diferentes disciplinas, como ocurre a menudo cuando se hace teatro. ¿Tienes algún consejo para los diseñadores emergentes sobre cómo establecer sus propias de condiciones de trabajo durante proceso creativo como hiciste tú?

Nick

Mi consejo sería estar en los ensayos tanto como sea posible, pero eso no siempre puede hacerse porque a veces es el director el que no quiere que el diseñador esté allí. Y luego, el diseño implica otras muchas ocupaciones, lo que significa que él o ella no podrían acudir a todos los ensayos porque tienen que estar pendientes del vestuario, del decorado o lo que sea. Pero mi consejo sería entrar allí, entrar en la sala de ensayo. Si has diseñado un decorado, eres el que mejor sabe cómo funciona. Eres tú el que debe convencer a la gente y mostrarles cómo funciona. ¡Simplemente estar allí!

Lucie

Si miras hacia atrás, al comienzo de tu carrera, ¿hay algún consejo que te gustaría poder darle al joven que fuiste?

Nick

No soy necesariamente la persona más fácil con la que tratar. En parte porque trabajar con Declan me ha malcriado, es posible que me sienta bastante autorizado a participar. Si trabajara con otro director ahora, creo que muy probablemente no me aguantaría, ¡quizá un par de segundos! He tenido mucha suerte. Cometí errores en el camino y aprendí de ellos – de nuevo espero que hayan sido distintos. Y cuando tu trabajo empieza a conocerse, se supone que los peores fallos han quedado en el pasado. También hemos sido muy afortunados porque no hemos tenido que sacar adelante muchas producciones. La mayoría de los diseñadores, creo, tienen que hacer una gran cantidad de montajes al año. La forma en que trabajamos juntos, Declan y yo, ha significado que tenemos tiempo para pensar. Sí, mi consejo sería intentar conseguir tiempo para pensar.

Lucie

En el episodio tres descubrimos que a ti y a Declan os gusta 'ir al bosque' con los actores,

es decir, que pasáis un par de semanas experimentando con ellos varios meses antes de que comiencen los ensayos, lo que os permite crear un diseño basado en lo que os ofrecen. Es una forma bastante excepcional de abordar el trabajo. Ahora, en el Reino Unido, hacer esto es un poco complicado, porque los contratos de los actores no permiten que haya ese tiempo. Entonces, ¿cómo hacéis para sortear este problema y aun así encontrar una manera de diseñar en torno al trabajo de los actores durante el período de ensayo que se marca en el Reino Unido?

Nick
En Cheek by Jowl, ese proceso tiene que tener lugar al comienzo de los ensayos, para los períodos de ensayo normales. Lo que solíamos hacer y todavía hacemos es darnos dos semanas para jugar y descubrir cosas. Luego diseñas muy rápido. Eso es bastante difícil, especialmente para las personas que tienen que realizar el vestuario y los decorados. Esto significa que los elementos tienden a ser simples, pero deben ser simples de todos modos ya que las cosas deben ser fáciles de transportar por las giras. La gran ventaja de tener tiempo entre 'el bosque' y el ensayo es que el proceso de asimilación puede tener lugar en ese momento intermedio.

Lucie
Trabajáis de manera muy distinta a cómo se suele realizar el diseño en el Reino Unido, donde el director artístico a menudo tiene ya hecha la maqueta y diseñado el vestuario para el primer día de ensayos. ¿Cómo has ideado un proceso de trabajo con Declan que incluya tu forma preferida de hacer las cosas? ¿Es algo que habéis tenido que encontrar juntos con el paso del tiempo?

Nick
Los encuentras con el tiempo. Creamos Cheek by Jowl para que fuera un vehículo para llevar a cabo este proceso, porque esa es la manera en la que nos gusta trabajar. Cuando trabajamos para grandes teatros, lo que hemos hecho a menudo, es mucho más difícil de lograr porque la mayoría de esos teatros necesitan que se diseñen las piezas de escenografía y los objetos grandes con mucha anticipación. Lo que casi siempre me ha ocurrido es que arranco los ensayos con una idea y, al final, acabo con otra idea completamente diferente. Lo que hago es ver qué problemas puedo resolver yo como diseñador y cuáles pueden resolver los actores. Aprendes a distinguirlos con la experiencia.

Lucie
Parece una forma muy emocionante de trabajar, estar abierto a lo que la compañía ofrece en el ensayo y luego diseñar buscando soluciones en lugar de decidir todo de antemano,

que es una consecuencia del sistema británico debido a la tradición de tener procesos de ensayo mucho más cortos aquí que en, digamos, Rusia o Italia. Cuando te sientas y lo piensas, decidir un diseño por adelantado no parece realmente muy productivo porque terminas teniendo que pegar la obra encima de un trabajo en el que los actores no han participado.

Nick
Sí. Yo detecto rápidamente cuando esto ocurre. Es cierto que el diseño puede sostener una producción, pero a veces se toman demasiadas decisiones con demasiada anticipación y se predeterminan demasiadas cosas. Lo que yo veo es que tengo que mantenerme fuera del camino para dejar que los actores imaginen el espacio en lugar de proporcionarles yo un espacio concreto.

Lucie
¿Podrías decirnos algo más acerca de cómo colaboras con Declan? ¿Cómo preparáis juntos los ensayos?

Nick
La forma en que Declan y yo trabajamos juntos es bastante inusual porque rara vez tenemos reuniones. En realidad, no solemos hablar de lo que vamos a hacer. Por supuesto, esto no es lo que me ha ocurrido en las escasas ocasiones que las que he trabajado en otros lugares. Tienes reuniones más formales con otros colaboradores, presentas modelos, dibujos… Así debe ser, y es necesario que sea así. Pero Declan y yo nos dimos cuenta bastante rápido de que trabajamos mejor sin ningún proceso formal. De hecho, odia mirar maquetas, solo comprende las cosas cuando trabaja con los actores en el espacio; lo que me supone una carga y cierta preocupación porque tengo que acertar, ya que no lo ve hasta que llegamos al espacio. Pero la experiencia de los años me ha permitido predecir cómo van a funcionar las cosas y si funcionarán.

Lucie
En otro episodio hablamos de *Medida por medida* y de la forma en que cambiaste la corazonada inicial de Declan sobre cómo haríais la obra. ¿Te ha pasado alguna vez lo contrario?

Nick
Bueno, el problema de trabajar con Declan es que a veces tiene muy buenas ideas pero muy tarde, y, claro, odia ver maquetas, y solo le gusta trabajar con actores en el espacio. Así que, con cierta frecuencia, se le ocurren cosas bastante al final del proceso. En

ocasiones, después de varias semanas ensayando, le viene una idea deslumbrantemente buena y piensas: *"Dios mío, sí que es una buena idea".* Por lo tanto, de alguna manera tienes que hacerla. Haces de tripas corazón y vas a ver a Angie Burns, que está haciendo el vestuario, y quizá también al director técnico, y dices: *"Hemos pensado que todos vayan vestidos de x manera".* Entonces te miran un momento y luego responden: "Está bien, está bien…"

Recuerdo que en el festival de Wexford hace años, en 1985, -donde solo tienes una semana de ensayos antes de entrar al escenario- tuvo la idea, a mitad de esa única semana, de vestir a todos con esmoquin. Era una idea brillante, y mucho antes de que eso se convirtiera en un cliché. Era complicado pero lo conseguimos arreglar. Creo que la encargada de vestuario estuvo brillante cuando entré y dije: "Mira, lo siento, tenemos que tener 30 esmóquines para mañana". Creo que palideció un poco, pero nos las arreglamos.

Lucie
¿Para qué espectáculo?

Nick
Mahagonny, de Brecht.

Lucie
He notado que tus diseños más recientes incluyen a menudo una entrada adicional por el centro del escenario, además de entre cajas; supongo que como en el Globo de Shakespeare o los escenarios de las primeras tragedias griegas que tenían grandes puertas en el centro del escenario. ¿Qué te atrae de esta configuración?

Nick
No es tanto por tener una entrada central. Abres una entrada en el centro, pero no eliminas la posibilidad de que los actores puedan seguir saliendo y entrando por los laterales. Pero básicamente van por detrás de un objeto y luego salen por un lado o por el centro. Simplemente ayuda. Lo he usado en varias ocasiones recientemente. Rompe con esa terrible sensación de actores que vienen de entre bastidores. Pueden entrar por la izquierda o la derecha del escenario, pero provienen de una entrada central en la parte atrás. Eso elimina ese ligero tufo a muerte que da que los actores aparezcan de lugares indefinidos de la oscuridad. No es que me guste especialmente tener una entrada en el centro, es que no me gusta que los actores surjan desde los hombros.

Lucie
¿Y tiene esto algo que ver con la importancia de los umbrales -de los que hablamos hace

un par de semanas- porque proporciona a los actores una división clara entre aquí y allá, dentro y fuera, en el escenario y fuera del escenario?

Nick
Definitivamente. Me parece que los actores valoran el hecho de saber con claridad si están dentro o fuera, aunque también puede haber cierta magia en el hecho de que surjan de la nada, cuando vienen del centro y se abren en abanico. Como en el *The knight of the burning pestle*, los actores salen de un solo punto central casi como por arte de magia y no sabes muy bien de dónde vienen. Es un recurso que seguro que volveré a emplear.

Lucie
Cada semana examinamos una obra o una escena en profundidad. Esta semana hablaremos sobre el diseño de Nick para *El cuento de invierno* de Shakespeare. Un montaje que, en los últimos años, ha estado de gira por todo el mundo con actores británicos. Hace tiempo Declan y Nick también hicieron una producción en ruso, pero nos centraremos en esta versión más reciente. Si deseáis tener más información, podéis encontrar estos diseños en la web de Cheek by Jowl. Resumo rápidamente la historia. Comienza en Sicilia, donde al rey Leontes le consume la sospecha de que su esposa embarazada, Hermione, está teniendo un romance con su mejor amigo, Políxenes, rey de Bohemia. Tienen un hijo pequeño, Mamilio, que muere de angustia cuando llevan a juicio a su madre por su supuesta infidelidad. Hermione aparentemente muere al dar a luz y sus leales amigos sacan a escondidas a la pequeña Perdita del palacio y la llevan a Bohemia, donde es criada en secreto por un pastor. Cuando Perdita crece, sin conocer su verdadera identidad, se enamora de Florisel, el hijo de Políxenes. Ambos se fugan juntos a Sicilia, donde finalmente se revela la identidad de Perdita, y se reúne con Leontes. Al final, Paulina, amiga de Hermione, confiesa que ha estado guardando una estatua de Hermione. Cuando Leontes y Perdita la ven, cobra vida mágicamente, por lo que madre e hija se reencuentran. Nick, ¿podrías empezar describiendo tu diseño para la obra?

Nick
Mi diseño para *El cuento de invierno* es una caja grande, una caja de listones, paneles de madera que se caen y se estrellan contra el suelo. La idea viene de la primera conversación que tuve con Declan en la que vimos que el suceso principal de la obra, el punto sin retorno, debería ser (y desde ahí es desde donde he trabajado) la muerte de Mamillio, que es un verdadero cataclismo. Por eso los paneles que revestían esta caja se caen y descubren al príncipe muerto. En el texto, es algo que pasa casi desapercibido, Shakespeare no te ayuda. Solo aparece alguien que anuncia que el príncipe está muerto, por lo que la gravedad del hecho tiene que verse en la reacción de los actores que quedan horrorizados.

Pero si todo el conjunto se derrumba, la naturaleza cataclísmica de esta muerte se materializa de manera bastante definida. Ese diseño surgió de esa breve conversación que tuvimos. No recuerdo dónde tuvo lugar, pero algunos meses antes. Eso significa que, en realidad, lo diseñé antes de comenzar el ensayo para subrayar este hecho en particular.

Y luego, en los ensayos, como teníamos la caja, pudimos descubrir de qué otra manera poder usarla, porque teníamos esta otra idea de que Bohemia estaba ambientada en Irlanda. Nuestra intención era que la escena de la esquila de las ovejas tuviera lugar en el interior mientras llovía afuera, para que los actores entraran bajo la lluvia. Gracias a la caja pudimos llevar la lluvia al escenario. Así, los actores entraron con paraguas en el espacio de la esquila de ovejas.

Lucie
Sí, recuerdo unas excelentes botas de agua.

Nick
Exactamente.

Lucie
El cuento de invierno se ha hecho famoso por los desafíos que presenta para cualquier compañía, particularmente en lo que se refiere al diseño. El primero es que tienes que saltar entre dos países, Sicilia y Bohemia, que tienen estados de ánimo y atmósferas radicalmente diferentes. ¿Cómo hiciste eso?

Nick
Básicamente, lo consiguieron los actores, con muy poca ayuda desde mi punto de vista. Creo que la dinámica se basa en el contraste: toda la compañía tuvo que pasar de la corte, que es un ambiente bastante formal, a transformarse en gente del campo irlandesa. Joy Richardson, por ejemplo, interpretaba a Paulina, que es una cortesana, y tenía que convertirse en Mopsa o Dorcas, Luego, Orlando [James] que hacía de Leontes, aparecía al fondo tocando su guitarra. Toda la compañía hacía justo un papel opuesto al de interpretaba en la corte. Y luego la llegada de Autólico como una especie de presentador de televisión tipo Jerry Springer, que si mal no recuerdo fue una idea de Declan de última hora. No fue planeado de antemano.

Lucie
Así que ése fue uno de los descubrimientos de última hora de Declan.

Nick

Exactamente. No implicó cambios físicos, pero había que tener muchas cosas en cuenta porque la escena de la esquila de ovejas se iba a transformar en el show de Jerry Springer. Curiosamente, hace poco alguien trazó un paralelismo con la escena de la sala del tribunal cuando se condena a Hermione. Por supuesto, no te das cuenta de eso en el momento, pero era eso lo que estábamos haciendo. Nosotros no pensamos de forma esquemática, pero aparecen imágenes especulares. Probablemente, la forma es más poderosa cuando viene del inconsciente.

Lucie

Que las personas se den cuenta de cosas y revelen nuevos aspectos es una de las cosas buenas de este trabajo.

Nick

¡Es absolutamente fantástico, sí! Porque, por supuesto, la mitad del tiempo no sabes lo que estás haciendo. En cierto modo, no debes comprender completamente tu trabajo. Actúas sin comprender. A menudo, en cuanto al diseño, encuentro muy frustrante que las imágenes más impresionantes sean las que nunca planeas. Ocurren por accidente. Es bastante frustrante porque puedes dedicarle mucho tiempo a diseñar cosas y acabar convenciéndote de que "funcionan" y, de pronto, sucede algo muy simple por casualidad y piensas: *"Dios mío, eso es increíble".*

Lucie

El segundo gran desafío en *El cuento de invierno* es que tienen que pasar 16 años en los dos minutos que dura el monólogo que dice un actor que interpreta el papel de Tiempo; en este caso, la actriz Grace Andrews. ¿Cómo resolviste este problema?

Nick

Bueno, debo admitir que lo que hicimos se inspira en cómo lo montamos en San Petersburgo, que funcionó bastante bien: una actriz maravillosa, Tanya Rasskassova interpretó a una abuela babushka, que, por así decirlo, vivía en el escenario, lo barría y barrió la acción cuando el tiempo pasó. Luego se reveló como una muchacha de 22 años. La idea de que la anciana se transformara en una mujer joven implicaba paso del tiempo, pero al revés. En esta versión, volvimos a usar algo parecido: Grace (Andrews) interpretó a Tiempo como una viejecita que luego se nos muestra como una hermosa joven mientras gira la caja para sugerir el cambio de tiempo.

Lucie
Hemos llegado al momento en que respondemos las preguntas de los oyentes. Recordad, si tenéis alguna pregunta para Declan o Nick o si queréis que hablemos un poco más sobre cualquier cosa que hayáis escuchado en estos podcasts, comunícadnoslo a través de las redes sociales de Cheek by jowl, y os responderemos en futuros episodios. La pregunta de hoy, Nick, es: ¿hay algún diseñador, pasado o actual, que haya influido en tu trabajo?

Nick
Muchos, muchos. Hay una gran cantidad de diseñadores maravillosos y a veces desearía ser tan bueno como ellos. Gente como Maria Björnson, que murió; Philip Prowse, que estuvo en el Citz de Glasgow durante años, un trabajo asombroso; Ralph Koltai; diseñadores como Chloé Obolensky, ahora, que sigue trabajando. Y el gran David Berovski que murió cuando estábamos todos juntos en Bogotá. Hay muchos, muchos, muchos diseñadores, y todo lo que ves, por supuesto, influye de una u otra manera.

Lucie
¿Qué fue lo que te inspiró tanto del trabajo de Philip Prowse en el Glasgow Citizens Theatre por ejemplo?

Nick
Fue un trabajo extraordinariamente emocionante y sus decorados eran visualmente impactantes. En cada producción proponía un fuerte contraste, pero al mismo tiempo, cada diseño encajaba sorprendentemente bien con la obra. Ha dejado imágenes asombrosas en mi mente, que han sido extremadamente influyentes.

Lucie
Así es como terminamos por hoy. Muchas gracias, Nick, y que tengas una gran semana.

Nick
Gracias. Todo bien. Adiós.

Episodio 8
Encontrando el predicament

Lucie
Bienvenido al podcast de Cheek by Jowl, "No es cierto, pero es útil...". Éste es el episodio ocho, "Encontando el predicament".

Hola, me llamo Lucie Dawkins y en estos podcasts realizo una serie de entrevistas a Declan Donnellan y Nick Ormerod, el director y el diseñador que están al frente de la compañía de teatro Cheek by Jowl. Durante los últimos 40 años han realizado giras por todo el mundo con impactantes versiones de grandes obras clásicas. Siguiendo las directrices del libro de Declan, *El actor y la diana*, vamos a llevaros entre bastidores para compartir sus ideas, que, aunque no sean verdad, sí son útiles en el teatro como en la vida. Hoy estoy en línea con ambos. ¡Hola, Declan, Nick!

Declan
Hola, Lucie.

Nick
Hola, Lucie.

Lucie
Nos reunimos una vez más a través de las pantallas de los portátiles mientras continúa el confinamiento del COVID-19. Declan, ¿cómo ha afectado este paso al mundo virtual a tus reflexiones sobre el teatro?

Declan
Destacaría lo importante que es el teatro en este momento. Actuar en vivo frente a personas que están ahí presentes es esencial. Nos contagiamos unos a otros de humanidad. Esto no es posible hacerlo de forma virtual, tenemos que compartir el mismo espacio. Hay muchas cosas que no se consiguen a través de una pantalla, y una de ellas es el teatro. Hacer teatro juntos es algo muy básico que necesitamos desesperadamente.

Y no estoy hablando ya solo del COVID-19. Me refiero a un mundo que cada vez simpatiza más con lo virtual porque es más fácil de vender. Es más limpio, más manejable y puedes reproducirlo; puedes producirlo en masa y es capaz de convertir un proceso en un estado. El teatro no hace ninguna de esas cosas. Para mí el momento más importante es cuando estamos reunidos allí, las luces se apagan y el público permanece en silencio. Luego, un

actor sube al escenario pero ese momento justo antes, cuando todos estamos juntos, es el momento esencial del que parte toda la autoridad del teatro. Es poderoso y hermoso.

Lucie
¿Cómo te has encontrado tú, Nick?

Nick
En vez de hacer teatro, hemos reflexionado sobre él. Hemos charlado sobre el espacio y sobre cosas como los umbrales y el *predicamen*t. El confinamiento nos ha dado la oportunidad de pensar en el teatro en vez de hacerlo.

Lucie
El tema de hoy está ligado a una idea que es familiar para toda la gente que hace teatro: las 'circunstancias dadas'. Es una herramienta que se usa a menudo durante los ensayos para empezar a trabajar. Resumiendo, las circunstancias dadas, o los hechos que rodean una escena, afectan al comportamiento del personaje. Por ejemplo, en *Macbeth*, algunas circunstancias útiles serían el hecho de que acaba de terminar una guerra civil, que los Macbeth perdieron un niño hace poco y que estamos en un castillo frío y oscuro en medio de una tormenta. Todo esto proporciona información acerca de cómo el cuerpo del personaje se mueve en el espacio e interactúa con los demás. Declan, sé que aunque encuentras útil la idea de las circunstancias dadas, prefieres usar otra palabra. ¿Podrías hablarnos un poco más sobre esto?

Declan
Tener en cuenta las circunstancias dadas, las que evolucionan, las cambiantes, es crucial para empezar a ensayar. Dicho esto, sin embargo, ninguna palabra es perfecta. Todas las palabras son engañosas. Ya lo he dicho antes, considero que "circunstancias" es una palabra algo más tramposa que "*predicament*" [52]. La razón es que "*predicament"* implica peligro, riesgo, que algo corre peligro, algo frágil ante lo que no puedes permanecer neutral. Y para mí, las "circunstancias", las cosas que te rodean, conllevan cierto grado de neutralidad.

El problema es somos capaces de hacer cualquier cosa para estar seguros de que vivimos en un mundo neutral. Este es el demonio que se encuentra en el centro mismo de la creación teatral, que es también el demonio que nos impulsa a hacer teatro. Creo que una de las cosas que nos produce depresión, que nos acerca a la muerte y nos lleva a la

[52] N de T. No traduciremos predicament porque no hay una palabra en español que englobe su significado. Tiene que ver con la situación, las circunstancias que rodean al personaje, pero implica siempre la presencia del algo amenazante.

hibernación antes de tiempo es la idea de que el espacio puede ser neutral, de que un ser humano puede ser neutral. La neutralidad es imposible. No existe la inmovilidad, todo fluye. Pero esto no es lo que importa, no. Lo más importante, de lo que deriva nuestro interminable *predicament* como seres humanos, es que aunque esto sea así… no nos gusta.

Una forma sencilla de tratar de describir el *"predicament"* (que como todo lo importante se resiste a tener una definición) es que es lo que hace que valga la pena contar la historia. Simplemente, no nos tomaríamos la molestaría de poner en escena un conjunto de circunstancias dadas. Si observas las circunstancias con suficiente atención, encontrarás el *predicament.* Cuando se idea una historia, los productores y los guionistas piensan que es el personaje y la propia historia la que nos engancha, pero no, es el *predicament* lo que nos atrapa, es la situación de peligro. Creemos que quizá nos identificamos con los personajes de Romeo y Julieta, pero con lo que nos identificamos en *Romeo y Julieta*, lo que nos conmueve, es su *predicament*. Es el balcón lo que nos engancha de una manera rara; el hecho de que ella esté a un lado, él al otro y que están haciendo juntos algo prohibido. Es un mito que no podemos entender completamente, pero lo que nos atrapa es el *predicamen*t.

Lo mismo ocurre en *Breaking Bad*. No es el personaje de Walter White, interpretado brillantemente por Bryan Cranston, es el *predicament*, el hecho de que se esté muriendo de cáncer, de que no tenga suficiente dinero para cuidar de su familia, eso es lo que te atrae. Creemos que son los personajes los que nos enganchan y lo hacen, pero después; lo primero que nos coge el corazón es el *predicamet*, porque podemos imaginar cómo sería estar en esa situación. .

No es tan fácil imaginar que somos otra persona. Sentir empatía es difícil. Pero un primer paso, el primer paso sencillo que podemos dar es intentar imaginar: "*Dios mío, yo también podría estar en esa situación"*. Así es como conectamos con otras personas. Nos identificamos con su situación. Parece que nos identificamos con los personajes, pero es porque a menudo confundimos el síntoma con la causa.

Lucie
¿Cómo es eso que dices de que el *predicament* es una de las cosas que impulsa a un personaje a avanzar a través de la acción?

Declan
Sí, hay muchas variaciones. Por ejemplo, un mecanismo clásico es el que el héroe piensa

que la situación es de una manera y luego descubre que es de otra. Igual que Edipo piensa que el problema es la plaga que asola la ciudad y luego se da cuenta de que el problema está en él. Con Walter White pasa lo mismo. Él cree que el problema es su cáncer, la amargura que le produce que un competidor le robara sus ideas, que lo acosaran y lo trataran tan mal en la escuela, etc., etc. Pero al cabo del tiempo, percibes, a la vez que él, que continúa haciendo estas cosas espantosas porque quiere hacerlas, y eso es lo que subyacente desde el principio, el hecho de que él no quiere ser él, que quiera ser otra persona. Él es su propio *predicament*. Lo que le destruye es eso, el deseo de salir de una crisálida y emerger como un nuevo Super-Walter.

Lucie

Parece como si la lucha que mantenemos con nosotros mismos es parte de nuestro *predicament* como seres humanos. Hemos hablado mucho de Macbeth estos días. ¿Sería éste su caso?

Declan

Sí, como muchos de nosotros, los Macbeth piensan que la amenaza procede del mundo exterior. Pero en realidad el asunto es *"¿vamos a matar a Duncan o no?".* La verdadera amenaza está en su interior. Son sus propios peores enemigos.

A menudo está claro desde el principio. En Otelo, desde las primeras frases*: "Envainad vuestras espadas brillantes, porque el rocío las oxidará"*[53]. Piensas, *"oh sí...",* luego caes en la cuenta, *"en realidad, los soldados de verdad no hablan así*". De hecho, en las películas en las que alguien dice cosas de tipo duro como ésa, sospechas: "¿En serio?". Señalan cómo Otelo se ve a sí mismo.

También lo primero que dice Hamlet, -*'un poco más en familia y menos familiar'* [54]- llama la atención porque se trata del hijo raro tratando de ser el centro haciéndose el gracioso y nadie le ríe le broma, porque en realidad no es muy divertida; pero lo dice de todos modos, con la esperanza conseguir una risa. Shakespeare puede hacer buenos chistes si quiere, aunque esa frase en concreto te haga sentir incómodo. Y, poco a poco, vas atando cabos y comprendes por qué no fue elegido rey de Dinamarca.

Lucie

De modo que los personajes de una obra de teatro se enfrentan todos a un gran peligro, a un conjunto de circunstancias amenazantes, y lo que hacen es reaccionar ante eso.

---

[53] 'Keep up your bright swords, for the dew will rust them' *Otelo*, acto 1, escena 2.
[54] 'A little more than kin, and less than kind'. *Hamlet*, acto 1, escena 2.

Declan

Si. La otra cosa importante es que cuanto más pensamos en el *predicament*, más nos encogemos, nos sentimos diminutos comparados con él. Y un punto crucial: nos encanta olvidar que no nos gusta vernos cada vez más impotentes ante la gravedad de la situación. El *predicament* debe crecer para que los personajes encojan y, como no nos gusta sentirnos pequeños, luchamos, queramos o no. Tener en cuenta el *predicament* puede ser como un electro shock para que los actores abran la escena. Una vez que veas que la amenaza está ahí a punto de devorarte, funciona. Es triste si uno se aferra demasiado 'la motivación'. Preferimos pensar en los motivos porque no nos gusta empequeñecer. Nos dan una apariencia de control. Lo hago porque quiero hacerlo, porque lo quiero. Pero en el teatro una gran parte de nuestro trabajo es compartir lo que los humanos preferimos negar. No nos gusta ver el *predicament* porque nos hace sentir pequeños.

Una palabra interesante es "genial" (cool) y lo que implica ser genial. Es como si no tuvieras que molestarte en negociar; como si fueras alguien que hace las cosas a su propio ritmo; no sudas mucho; no necesitas nada. Eso es muy, muy importante: la idea de "no necesitar nada".

Queremos asegurarnos de que somos del mismo tamaño o incluso más grandes que los problemas que vamos a afrontar. Cualquier guion escrito en esos términos es aburrido. Una película será soporífera si ves que los personajes se enfrentan a dificultades que pueden superar con facilidad, quiero decir, sería una película de acción aburridísima si los obstáculos se vencen sin esfuerzo.

Lo importante es la lucha, ver a la gente lidiando con lo que se le viene encima y que eso sea más grande que ellos, que estén en una situación que siempre va más rápido de lo que les viene bien, y que siempre se encuentren fuera de su zona de confort. A Otelo le gustaría convencerse, primero a sí mismo y luego a todos los demás, (en ese orden) de que está tranquilo, que es un adulto, que se siente seguro, que es poderoso, que puede soltar unas frases estupendas, que está al mando, ¡pero **no** lo está! Es un niño pequeño demasiado asustado para tirar el pañuelo de su madre. Hasta qué punto Otelo se permite ser consciente de todo eso, es irrelevante.

Lucie

Volviendo a ti, Nick, gran parte de tu trabajo como diseñador implica dinamizar el espacio alrededor de los personajes. ¿Cómo influyen estas reflexiones sobre el *predicament* en tu forma de concebir el espacio?

Nick
Creo que el *predicament* se encuentra en el espacio. Es algo concreto pero es como si estuviera oculto bajo el agua, escondido, y, de vez en cuando, vislumbras su gran lomo irrumpiendo en superficie. Es probable que durante la obra se haga evidente al menos para el público, incluso aunque los personajes no acaben de darse cuenta de cuál es su situación.

En *Tres hermanas* el *predicament* es gigantesco para ellas. Están estancadas en una pequeña ciudad. Se ven a sí mismas como señoritas sofisticadas, pero aquí su único entretenimiento son unos soldados mugrientos. A medida que avanza la obra, nos damos cuenta de que el hermano es un jugador, que ha hipotecado la casa y que ya no saben realmente a quién pertenece. El *predicament* se va desenmarañando. Probablemente nunca se acaben de dar cuenta en que consiste la amenaza, pero está ahí. ¡Claro que está ahí! Es poderosa y está escondida. La vislumbran de vez en cuando, pero es enorme, inmutable e invade el espacio.

Declan
El público no tiene por qué percibir la gravedad del *predicament*, no necesitan saber qué es. No dan puntos por ser inteligente. Podemos ver que los Macbeth y los Prozorov se engañan a sí mismos, pero es arriesgado sentir que tenemos la respuesta. Una gran obra siempre nos ayudará a abrir esa puerta y podremos darnos cuenta de que, aunque seamos diferentes, no somos tan distintos. Nos será posible sentir compasión hacia estas personas e incluso hacia nosotros mismos.

Lucie
Me da la sensación de que todas estas ideas de las que hemos hablado en los últimos episodios se influyen entre sí. El *predicament* nos da información sobre el espacio y viceversa.

Nick
Sí, todos estos elementos (umbral, *predicament,* encuentro), están enredados como tallarines, como espaguetis. Son inseparables. Resultaría engañoso desenmarañarlos y hablar de ellos uno por uno porque forman una gran madeja de lana.

Lucie
Exactamente. Declan, parece que el tema de hoy también está relacionado con lo que dijiste en el episodio seis acerca de que el miedo es un buen combustible para comprender

la motivación de un personaje. Encontrar esas fuerzas negativas como el miedo y el peligro puede ser realmente útil para crear vida en el escenario.

Declan
Sí, creo que si en un texto, en una obra de teatro, nos parece que no hubiera miedo a nada, diría que echemos otro vistazo, y si todavía no lo encontramos, es mejor montar otra obra porque ésa no nos va a funcionar. Como corolario. No existe la obra de arte, no existe tal cosa. Lo que hay es un acto de arte, y lo esencial en el arte es conectar a las personas mediante el artefacto que hemos hecho: un poema, una canción, una interpretación. Por lo tanto, el acto teatral no ocurre ni en el escenario ni en entre el público, tiene lugar entre el escenario y el público. Es muy, muy importante recordar eso siempre.

Si compras un Caravaggio por billones de libras y lo guardas en el sótano de un banco, deja de ser una obra de arte hasta que alguien lo reavive con su mirada. Es entonces cuando entre el cuadro y la persona que lo contempla tiene lugar el acto artístico. Deberíamos distinguir entre una obra de arte y un acto de arte y darnos cuenta de que, en realidad, todos dependemos de la persona que nos observa.

Lucie
Una palabra que aparece mucho cuando hablas de *predicament* es encuentro, como en "encontrar el *predicament".* Las palabras son herramientas imperfectas como ya nos has dicho, pero ¿qué tiene la palabra "encuentro" que enciende tu imaginación cuando piensas en obras de teatro?

Declan
Bueno, podemos decir que hay dos tipos encuentro; los dos son importantes pero son diferentes. Uno es el encuentro del personaje con el *predicament*. Pero hay otro encuentro, y es el que experimenta el público mientras ve al actor actuando eso para ellos.

Lo más importante del encuentro es que aquello que vemos nos va a devolver la mirada, es una flecha en dos direcciones. Esto es lo que ocurre en una buena obra de teatro (o en cualquier buena obra de arte o en cualquier buena conversación o encuentro con la gente). Vemos y somos vistos. Y nos da miedo que nos vean. Esa es una de las razones por las que, por ejemplo, enamorarse puede resultar tan aterrador, porque nos asusta que nos vean.

El encuentro más importante que vivimos es nuestro encuentro con nosotros mismos. Yo estoy en el espacio y tengo que verme a mí. La razón por la que verme a mí es tan crucial es porque, en gran medida, soy mi propio *predicament*. Necesito verlo y aceptarlo lo mejor

que pueda, sabiendo que nunca lo veré del todo porque, básicamente, gran parte de mí mismo será siempre un misterio para mí.

Encontrarse con uno mismo es fundamental para todas estas grandes obras. Los personajes se encuentran con algo y ese encuentro con otra cosa les hace verse a sí mismos. Entonces podemos pensar en el personaje encontrándose con el *predicament* y cómo eso lo transforma. Hamlet, Otelo, Macbeth, de diferentes maneras, se encuentran con un *predicament*. Ven algo, y ¿de qué manera les devuelve la mirada? En su caso, todos ellos se rompen, se desintegran en un auto-cuestionamiento extremo. Sus personalidades pasan por una forma de distorsión total después de haber confrontado esta situación tan grave. No permanecen intactos. No conservan su integridad, ya no están enteros. Han cambiado para siempre y por completo. Los vemos transformarse porque se enfrentan a algo extremo (el *predicament*, podíamos decir)

Pero hay otra forma de encuentro, la más importante: nuestro encuentro con la obra. Lo que sucede, creo, cuando vamos al teatro, es que miramos al individuo enfrentándose al *predicament*, sea el que sea. Al final, si funciona bien, comienzas a encontrarte contigo mismo porque te preguntas: *"¡Oh! ¿Qué estoy trayendo a esta situación? ¿Cuál es mi papel en todo esto? ¿Cuánto hay de mí? '*. Te ponen en una posición dolorosa e incómoda porque te hacen cuestionarte *desde dónde estás viendo las cosas.*

Como el gato de Montaigne. A Montaigne le gustaba jugar con su gato. Después, se preguntó a sí mismo si en realidad era así o si era el gato el que jugaba con él. Una obra de arte realmente buena tiene la capacidad de atraparte, de implicarte, y luego te pide que te observes a ti mismo 'mirando'. Y te pregunta: '*¿Qué haces ahí parado?* El arte no tiene que hacerte sentir cómodo; no es su tarea. No está ahí para sostener el statu quo; cuestiona, es activo. No descansa tumbado. La expresión "arte decorativo" es un oxímoron.

Muy a menudo, cuando estamos viendo algo o cuando nos ven, damos un pasito para reajustar ligeramente nuestra posición y asegurarnos que tenemos la mejor visibilidad. Como dicen cariñosamente en Irlanda: *"¿Podrías levantarte para que te vea?"* Es algo muy saludable. Entonces, cuando nos devuelven la mirada, a menudo tenemos que cambiar un poco la posición porque nos han visto, y no estamos muy cómodos.

Por ejemplo, cuando Macbeth dice *"Si esto acabara…"*[55], habla con nosotros como si fuéramos sus mejores amigos, sus confidentes. Y es muy halagador, de verdad. Al rato, nos vamos dando cuenta de que se refiere a algo absolutamente abominable; habla de matar a

[55] "If 'it' were done when 'tis done, then 'twere well It were done quickly" *Macbeth*, acto 1, escena 7

este anciano y nos vemos incluidos. Nos convertimos en parte activa de lo que está sucediendo; nos han manipulado. Nos vendrá el pensamiento enfermizo de que quizá no hay forma de eludirlo, que a lo mejor somos parte de este sistema. ¿Dónde estoy yo en todo esto? ¿Dónde estoy cuando Macbeth me dice estas cosas? Eso es lo que hace una verdadera obra de arte. Nos implica. Por eso el arte será siempre más honesto que cualquier slogan político.

Lucie
¿Y cómo crees que esta idea de encontrarse con el *predicament* puede ayudar a ofrecer información al actor durante los ensayos?

Declan
Una cosa importante que debemos aceptar es que el acto teatral es ver a alguien encontrándose con el *predicament*. A otro. Y pronto podremos sentir el problema como nuestro. Como ya he dicho, si no hay *predicament*, no hay una verdadera obra. El *predicament* no implica necesariamente acción dramática. Para mí, una de las mejores escenas de Shakespeare, que resulta bastante posmoderna en el sentido de que prácticamente carece de acción dramática, es la que tiene lugar entre Desdémona y Emilia antes de que Otelo entre en el dormitorio. Es una conversación[56]. No pasa nada. Dicen cosas como, *'desabróchame'*. La he montado un par de veces y lo que pones en escena es Emilia desnudando a Desdémona y preparándole la cama. Tampoco tiene por qué ser así; puedes hacerlo de muchas formas diferentes.

No ocurre gran cosa, pero ¡Dios mío! hay un *predicament* metido en las entrañas del público. Cuando Desdémona dice: "*Me pican los ojos, ¿es un presagio de llanto?*"[57] Te sientes mal. Luego hablan de hombres, hablan mucho de hombres. De hecho, hay un hombre real, muy violento, que está a punto de entrar por la puerta, y nosotros, el público, lo sabemos, pero Emilia y Desdémona -los personajes en el escenario- a lo mejor lo saben pero, a la vez, no lo saben. Están atrapados en ese espantoso crepúsculo del saber y no saber. La escena transcurre sin acción dramática pero bajo una gran amenaza. Eso para mí prueba que la esencia del teatro no es la acción, sino el *predicament.*

Otro ejemplo, *Días felices* de Beckett. Comienza con Winnie charlando alegremente con nosotros sobre el gran día que hace. Y está muy, muy contenta. Su primera frase es, *"¡otro día celestial!"* Entonces nos damos cuenta de que está enterrada hasta la cintura en un montículo de arena y, claro, te podrías preguntar: *"¿Cómo de maravilloso puede ser el*

[56] *Otelo*, acto 4, escena 3
[57] *'My eyes do itch, does that bode weeping?' Otelo*, acto 4, escena 3

día?”. Pero si no nos hemos fijado en este detalle, llega el intermedio, nos tomamos una copa y regresamos para encontramos que ahora está enterrada hasta el cuello. Ves que está en una situación de continuo deterioro, en unas condiciones que van a peor: el *predicament*. No se trata de una situación neutra: la arena va subiendo. En *Días felices* no es la acción dramática lo que nos mantiene enganchados, es nuestro encuentro con el *predicament.*

Como veremos más adelante, podemos usar la "comprensión" para defendernos de la experiencia. Los sentimientos pueden herirnos. Como la mayoría de las obras brillantes, en *Días felices*, la amenaza es imprecisa y simple, como un fantasma. Sí, podemos preocuparnos por el "significado" y el simbolismo, pero esa puede ser nuestra finta para evitar la horrible simplicidad de la obra. La imagen más fecunda y la pregunta más inquietante es *"¿En qué montón de arena estoy enterrado?" ¿Qué tierra firme sigo pisando?”*

Ni siquiera hace falta tener a un actor en plano o sobre el escenario. Hay una película de los años 50, una película en blanco y negro sobre el Titanic llamada *Una noche para recordar* con Kenneth Moore. En una escena, todos los comensales del restaurante de primera clase han subido las escaleras y les escuchas bailar. De repente, se oye un golpe ahogado, pero el sonido distante de la música continúa sin interrupción. Entonces vemos el carrito de los quesos desatendido deslizándose suavemente por el comedor vacío... Y tú, el público, como sabes lo que ocurrió, piensas: *'¡Dios mío, eso es! ¡Lo que acabamos de escuchar es el iceberg!* ”Y te sientes mal aunque no veas a nadie en plano, a pesar de que no haya un solo ser humano allí. Estamos solo nosotros y el *predicament*. Este es un claro ejemplo de lo que ocurre en muchas obras. Escuchas la alegría de la gente bailando, pero estás viendo el carrito de queso rodando por el suelo.

Lucie
Encontrarse con el *predicament* parece una forma de ampliar nuestra forma de pensar acerca de una obra de teatro y ayudarnos a encontrar soluciones.

Declan
Lo que me gustaría es que palabras como *predicament* sugirieran algo al actor y al artista que les dé cierta sensación de libertad frente a la técnica, que no es más que un de análisis de los pasos a seguir para lograr el éxito. Estas ideas no son mágicas, pero al contrario que la comprensión, pueden cautivarnos. Palabras como "predicamento", "miedo", “encuentro ","espacio " no deben verse como monumentos. Son pistas, señales.

Lucie

En esta parte del podcast, nos adentramos en una escena de una obra de teatro para ayudarnos a desarrollar el tema de hoy. Vamos a hablar de la quinta escena del quinto acto de Macbeth, que es uno de los momentos devastadores de la obra. Después de asesinar no solo al rey de Escocia, sino también a su mejor amigo Banquo y a la esposa y el hijo de su rival Macduff, Macbeth y su esposa se han ido desmoronando lentamente torturados por lo que han hecho. En esta escena, Macbeth descubre que Lady Macbeth se ha suicidado mientras un ejército vengador se acerca al castillo. Pronuncia un monólogo en el que admite la absoluta futilidad de la vida. En estos podcasts hemos descubierto que Nick en el fondo es un actor. Nick, ¿puedo pedirte que leas este extraordinario monólogo de Macbeth?

Nick

Ella debería haber muerto más adelante.
Hubiera habido tiempo para tal palabra.
Mañana y mañana y mañana
se arrastra con paso mezquino día a día
hasta la última sílaba del tiempo conocido,
y todos nuestros estúpidos ayeres han iluminado
el camino hacia el polvo de la muerte. ¡Apágate, llama fugaz!
La vida no es más que una sombra errante, un pobre actor
que se pavonea y apura su momento en el escenario
y luego ya no se le escucha más. Es un cuento
contado por un idiota, lleno de ruido y furia,
que no significan nada.[58]

Lucie

Gracias, Nick, ha sido muy hermoso. Declan, ¿qué revela este monólogo sobre el *predicament* cuando Macbeth finalmente se enfrenta a las terribles circunstancias que él mismo ha creado?

Declan

En cierto modo, es un clásico en toda regla. Él se enfrenta al *predicament.* Está afrontando su final y se encuentra con lo que considera la "gran verdad". Pero es un gran error asumir

[58] 'She should have died hereafter./There would have been a time for such a word./ Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,/Creeps in this petty pace from day to day/To the last syllable of recorded time,/And all our yesterdays have lighted fools/The way to dusty death. Out, out, brief candle!/Life's but a walking shadow, a poor player/That struts and frets his hour upon the stage/And then is heard no more. It is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing.' *Macbeth*, acto 5, escena 5

que los héroes trágicos aprenden algo durante las obras. De alguna forma, termina como empezó, porque "mañana y mañana" trata de desesperación. Se caga en la vida y dice que solo es una historia contada por un idiota. Puedes pensar que, en realidad, que Macbeth no tendría por qué ponerse así. Nos desesperamos, pero tenemos que levantarnos, nos quitamos el polvo, incluso conseguimos perdonarnos a veces y volvemos a intentarlo al día siguiente. Pero no hay forma de que Macbeth haga eso. Se rinde a su desesperación.

Lucie
Me recuerda un poco a lo que dijiste antes de que el *predicamen*t debe ser enorme para que el personaje se sienta pequeño ante él.

Declan
Sí, Macbeth se siente muy, muy pequeño en esta situación. Esa es la naturaleza del *predicament*: el Titanic era más grande que los pasajeros. Lo que él ha hecho, la acumulación de todo lo que ha llevado a cabo, el sufrimiento que ha causado, es mucho más grande que él. Se ha hecho diminuto en comparación. Al final, habla sobre el *predicament* del ser humano y dice que la vida no tiene sentido.

Nos quiere obligar a formar parte de su equipo de desesperados. Pero como suele ocurrir con Macbeth, cuenta más de lo que cree. Le gustaría sonar cínico y áspero, pero es como si las palabras le salieran con una gran profundidad de sentimiento. Es el tipo de hombre que podría gritar que no siente nada, pero al que se le escapa una lágrima por el rabillo del ojo. No controla su inconsciente, como ninguno de nosotros y al igual que nosotros, intenta controlar lo que dice. Pero hay una extraordinaria sensación de profundidad en *"hasta la última sílaba del tiempo conocido".*

Quiere parecer inteligente, muy a la moda, vacío de esperanza. Es como si estuviera corriendo por una habitación oscura con solo unas pocas velas encendidas y soplara furiosamente cada una frente a nosotros gritando*: 'Mirad, soy dueño de mi situación, seré el tipo que apaga las velas. Si alguien va a tocar el interruptor, ¡soy yo! ¡Mirad, estoy apagando otra vela! ”* Pero la textura de las palabras cuenta una historia muy diferente y nos hace sentir pena por él. Probablemente el efecto contrario que había pretendido. Si tan solo se hubiera dejado abrazar pero, por supuesto, Macbeth no podía.

Lucie
¿Dirías que en este discurso Macbeth se traiciona a sí mismo? Está tratando mostrarse sereno y cínico frente a este terrible *predicament*, pero la poesía se filtra y revela la profundidad de su miedo y la humanidad que se esconde detrás. Lucha desesperada por

aferrarse a algo, por convencerse a sí mismo de que controla esta situación tan grave, incomprensible y aterradora, que es aún más aterradora porque él mismo es el responsable. Es un acto lamentable y magnífico de negación y control.

Declan
Está tratando que su insignificante y lamentable final parezca épico. Para mí, una de las cosas más terriblemente trágica en Macbeth es la enorme propensión que ambos protagonistas tienen hacia el amor, una propensión que grita pidiendo paso y que la mayor parte del tiempo sientes que están luchando por sofocarla. Un amor que podría redimirlos y que deciden extirparse. Eso los agota. No son en absoluto unos psicópatas carentes de empatía. Lo asfixian, pero sigue saliendo amor de ellos. Aparece en las imágenes cuando evocan niños, en todo tipo de imágenes que salen de ellos. Creo incluso que surge al pronunciar este monólogo y él tiene que cortarlo, cortarlo, cortarlo, controlarlo, controlar ese impulso amoroso. ¡Es tan desgarrador!

Lucie
Nick, cuando trabajabais juntos en el montaje de *Macbeth*, ¿estas ideas sobre el *predicament* os dieron alguna pista sobre las imágenes que compusieron los actores en escena?

Nick
Si. Cuando se anuncia que la reina había fallecido. Creo que ella estaba sentada en sus rodillas en el momento en que nosotros ya sabíamos que había muerto. Entonces se anuncia su muerte, ella se aleja de él y nos damos cuenta de que, en cierto sentido, el *predicament* era su relación, su matrimonio. Para ellos era algo fundamental y sus acciones lo dañaron profundamente. El asesinato que planearon juntos supuso el final de su relación. Ese sencillo movimiento me pareció que expresaba ese *predicament* profundamente aterrador.

Lucie
Hemos llegado al momento en que respondemos las preguntas que nos han hecho los oyentes. La pregunta de hoy está conectada con el episodio seis, "¿Por qué hacemos lo que hacemos?". Este oyente pregunta si el miedo es tan útil para dinamizar la escena, ¿qué lugar ocupan la esperanza y las emociones positivas en la motivación de nuestra conducta? ¿Crees que la alegría podría impulsar la acción de una obra?

Declan
Posiblemente. Personalmente estoy convencido de que siempre hay amor y alegría en

alguna parte. De hecho, es muy probablemente que sean parte del motor que nos impulsa al arte, al teatro.

Pero hay que recordar que no estoy hablando de "verdad", sino de lo que es útil, y lo que es útil es que en lugar de mostrar tu amor, interpretes el miedo a perderlo. Muchos Romeos fracasan manifestando su felicidad al llegar al balcón. Es mucho más humano reprimir la alegría por temor a que ese momento pase.

En vez de alegría, sentir terror a perderla. Encontrarás mucha más energía en eso. Lo que he descubierto es que cuando intentas mostrar emociones positivas, cualquiera, te quedas sin energía muy, muy rápido. Creo que por eso a Milton le resultó más fácil escribir sobre Satanás que sobre los ángeles buenos. El lado negativo automáticamente nos pone en conflicto. Y no siempre debemos tener miedo a lo negativo de un conflicto. Sólo en el conflicto descubrimos quiénes somos. Los organismos vivos sólo reconocen lo que son cuando entran en conflicto con otra cosa. La esencia de la vida es la fricción, y la fricción implica cierto grado de incomodidad. Pensar en eso es más útil. El hecho de que no puede haber amor sin pérdida no es agradable en nuestra vida privada, pero es muy útil para el actor. El arte no trata del mundo en el que nos gustaría existir. Trata de nuestro mundo.

Por supuesto, no estoy aquí para decir la verdad, pero es una pregunta muy interesante. ¿Hasta qué punto ayudan las verdaderas emociones positivas? Simplemente no creo que lo hagan, pero solo hablo desde un punto de vista práctico. Si hablamos de lo que vale la pena, diría que la alegría, el amor, la esperanza. Como individuo, pienso que esas cosas son dones espirituales muy profundos. Mi trabajo en este momento, por lo alcanzo a ver, es ayudar. Y descubro que señalar los aspectos positivos nunca ayuda realmente. De hecho, ayuda mucho más si intentamos "evitar lo malo".

De todos modos, imaginad una obra sobre personas permanentemente felices. No la veríamos.

He llegado a estas conclusiones a través de ensayos de prueba y error durante décadas de trabajo. Si Interpretas una escena de amor solo con alegría, tratando de encontrar el amor todo el rato, he descubierto que no funciona. La escena se desmorona y tiende a volverse sentimental. Siempre necesita algo negativo: *'no me dejes, no me traiciones, no me decepciones, deja que este momento dure para siempre, no dejes que este momento termine!*'. Si lo encuentras, funciona. Por ejemplo, creo que la palabra que no se puede actuar es "sí", a menos que haya un "no" delante de ella. En *El actor y la diana* hay un gran riff ya que todo el texto dice que no. Y sigo manteniéndolo. Incluso si tienes que decir "sí",

tienes que encontrar tu "no". En otras palabras, "no, quiero decir, sí"; porque hace falta que la fricción te de "la vida". Si no hay conflicto, no hay existencia.

Episodio 9
Personaje y proceso

Lucie
Bienvenido al podcast de Cheek by Jowl "No es cierto, pero es útil..." Éste es el episodio nueve, "Personaje y proceso".

Me llamo Lucie Dawkins, y, en estos podcasts, estoy realizando una serie de entrevistas a Declan Donnellan y Nick Ormerod, los directores artísticos que están al frente de la compañía Cheek by Jowl. A lo largo de una colaboración de 40 años, que los ha llevado a recorrer todo el mundo, han desarrollado una filosofía que piensan que aunque no contenga verdades, es útil para abordar la vida y el teatro. Hoy estoy en línea con Declan Donnellan, y vamos a hablar sobre cómo construir un personaje durante los ensayos. Hola, Declan.

Declan
Hola, Lucie.

Lucie
Estamos a principios de junio en medio del confinamiento del COVID-19, y la gran pregunta que se plantea la industria en este momento es cómo será el teatro cuando pase todo esto, cómo vamos a sobrevivir a esta amenaza sin precedentes para la los espectáculos en vivo. ¿Qué piensas?

Declan
Bueno, no tenemos idea de cómo se van a organizar las subvenciones para el teatro, ni tampoco qué va a ser del teatro comercial cuando esto termine. Debemos alzar la voz muy, muy enérgicamente para que el gobierno apoye nuestras estructuras artísticas sean grandes o pequeñas; es importante hacerlo. Hagámoslo apasionadamente. Y no será muy fácil, tendremos que argumentar también motivos económicos, por ejemplo, que los teatros favorecen el turismo. Todos esos argumentos son relevantes.

El teatro es también esencial para la salud mental de las personas. Como cualquier otro arte, el teatro es una ilusión. La ilusión es algo distinto del engaño, de un espejismo[59]. El arte es una ilusión. El teatro nos ofrece la posibilidad de volver, aunque sea brevemente, a un mundo más real. El problema es que el mundo se transforma y parece cada vez más

[59] N de T Donnellan utiliza la palabra '*Ilusion*' para significar el aspecto positivo de la ilusión y '*delusion*' para referirse a engaño, a espejismo. Hace un juego de palabras que es posible en inglés pero no en español ya que, para nosotros, la palabra ilusión reúne ambos sentidos.

engañoso. Siempre ha sido así. Ya lo decían los antiguos griegos. Ahora precisamente, que nuestra experiencia está muy ligada al tiempo, da la sensación de ir a peor. Los avances tecnológicos de internet también ayudan a agravar nuestra tendencia a engañarnos a nosotros mismos. Por otro lado, el arte, es una forma de volver a cosas reales. Por eso, en este momento, el arte es muy, muy necesario.

El arte es un gigantesco golpe de realidad.

Lucie
Hoy nos vamos a centrar en la construcción del personaje, que es un problema espinoso y esencial en cualquier proceso teatral. ¿Cómo un actor se pone en la piel de otra persona y la encarna sobre un escenario? ¿Cómo podemos ayudar en la sala de ensayos? Declan, ¿cuáles son tus reflexiones acerca del personaje?

Declan
Creo que "personaje" es una palabra potencialmente aterradora. Puede ser un apoyo un tanto intimidante para los actores pensar acerca de si "mi personaje no haría esto" o "¿tu personaje haría eso?". En momentos de estrés, mi propio "personaje" no sabría lo que podría hacer mi personaje. Lo primero que tenemos que recordar sobre el personaje es que no existe tal cosa, si piensas en él como en un estado. Hay una regla muy, muy importante para esto. Espero no salir con demasiadas reglas, pero hay una regla y la regla es esta:

No existen los estados. Solo hay procesos...

No habría nunca ningún *predicament*[60] a menos que agreguemos las cuatro palabras mágicas: "que no nos gusta". Ignorar esas cuatro palabras o subestimarlas genera sufrimiento.

El problema es que *queremos* que haya estados, pero sabemos que solo estamos aquí como algo temporal. Todo está en proceso de desarrollo y decadencia. Lo que está vivo debe morir. Lo sabemos y no nos gusta. El problema no es "vamos a morir", es "y no nos gusta"; ése el gran problema.

La idea de que alguien sea, o pudiera *ser*, un personaje es mera ilusión. Macbeth dice algo realmente interesante al principio: *'cuestiona mi estado único de hombre'*[61], la profecía se está cumpliendo y *'cuestiona mi estado único de hombre'*. ¿Qué estado es ése? ¿Hombre?

[60] N de T. No traduciremos predicament porque no hay una palabra en español que englobe su significado. Tiene que ver con la situación, las circunstancias que rodean al personaje, pero implica siempre la presencia del algo amenazante
[61] 'Shakes so my single state of man'. *Macbeth*, acto 1, escena 3

Es como si tuviera derecho a ser una sola cosa y que estas profecías lo hubieran perturbado y lo privaran de su derecho inalienable a ser "auténtico". Es muy importante darse cuenta de que nunca somos una sola cosa. Todos tenemos la posibilidad de ser muchas cosas diferentes.

A menudo se olvida el aspecto más importante de la actuación y es que el actor hace algo muy revolucionario frente al público. El actor proclama: *"A veces actúo siendo yo, pero ahora voy a actuar como otra persona."* Es el acto de transformación en otra persona lo que resulta tan conmovedor y tan sanador, porque necesitamos liberarnos de las fantasías de autenticidad que nos venden todo el tiempo. Tenemos que aceptar que podemos ser muchas, muchas cosas diferentes, y el actor representa eso frente a nosotros. Por eso los valoramos tanto. Podemos ser todo tipo de cosas distintas. Eso no significa que seamos mentirosos, aunque fuera lo que pensaba Platón. Platón dijo que los actores eran mentirosos profesionales y que no se les debería permitir votar. Nos duele pero todos somos cosas muy diversas. Nos desagrada porque nos disgusta pensar que somos tan volubles, porque eso podría significar todo tiene un fin. Podría significar que llego a mi final.

En esto podemos ver cómo usamos el juicio crítico para mantenernos en la oscuridad. El detective Maigret sabe que no descubriría nada si juzgase a la gente. Un juicio sería que hay personas que al ser de una manera son buenas y personas que la ser de otra son malas. Yago es "malo" porque "interpreta al villano". Otelo cree que es/quiere ser "una sola cosa grande y hermosa", pero se derrumba y su fantasía de ser una sola cosa lo destruye.

En general, comenzamos la vida con la hermosa mentira de la madre a su bebé al que tranquiliza con: "Te veo, tú me ves". La suposición aquí es que *yo* soy constante, que *tú* es constante y *ver* es constante. `Te veo, me ves a mí ". Tres constantes inmutables. Yo, tú y ver. (Solo para ser cuestionado en juegos posteriores con algo más complejo: *"Ahora me ves, ahora no")*

No estaríamos agradecidos a una madre que nos hubiera dicho la verdad: 'Te veo, pero debemos recordar que el *yo* es cambiante, *tú* es cambiante, y que el hecho de que nos percibamos siempre está en evolución. No te sentirías muy agradecido a tu madre si te hubiera descubierto demasiado pronto la "verdad" lógica. Tenemos que emprender la dolorosa tarea de liberarnos de la estabilidad ilusoria, y puede llevar décadas, y quizás nunca lo lograremos. ¡Claro! Es un lugar muy agradable para estar, un lugar seguro en el que nada cambia nunca. Cuando crezcamos conservaremos retazos de todo esto. Cuando crezcamos y nos enamoremos, sabremos que es amor porque su presencia nos hace sentir seguros.

Ahora bien, ¿cómo diablos afecta todo esto al personaje? Bueno, sería insensato mirar a otra persona y pensar: "*Oh, conozco cuál es su personaje. Le tengo calado. ¡Sé lo que le hace tilín! ”*. No podemos saberlo, porque cada uno somos un montón de cosas diferentes. No podemos congelarnos en una unidad concreta e inmutable.

Supongo que nadie conoce mi personaje mejor que yo, pero en circunstancias extremas, no sé lo que soy capaz de hacer o decir. No lo sé. Espero comportarme bien pero temo no hacerlo. Simplemente no lo sé. No hay un *predicament* en esto a menos que agreguemos *¡no me gusta!*

Como siempre, esto no es cierto, pero es útil; repitamos, no es cierto, pero es útil. Una de las cosas útiles que podemos decir sobre Macbeth y Lady Macbeth, sobre Otelo, Hamlet o el Rey Lear, es que tienen algo en común. Algo tremendo. Y es que se pasan la vida intentando mantenerse enteros. En otras palabras, que un personaje es un ser humano, un animal que trata de evitar su desintegración. Esto puede sonar muy sombrío, pero yo lo he encontrado extremadamente útil.

Aplicar esta fórmula a *Tres Hermanas* puede ayudar a que la obra se abra de golpe.

Por supuesto, hay muchas objeciones morales, *"¿Estás diciendo que no existe la tranquilidad?".* A lo que se podría responder: *"¡Sí, la tranquilidad es genial! Tal vez haya paz. Pero compartir una sensación de paz no es normalmente lo que estamos tratando de poner en escena”.*

En el escenario aparecen personas arrastradas al límite, a punto de perder el control, que están tratando desesperadamente de mantenerse enteros. No solo para ser capaces de superar los obstáculos que presenta el mundo exterior, sino también, y lo que es más importante, para contener la amenaza que supone el caos interno.

Se inician muchas guerras con otros países para impedir una guerra civil. Todas las guerras deben librarse al menos en dos frentes. Hay una violencia hacia el exterior pero también una interna cubierta a menudo con gruesas capas de propaganda. ¿Por qué es esto importante para el "personaje"? Bueno, los seres humanos funcionan de manera muy similar al Estado. O más bien, el Estado tiende a imitar el funcionamiento interno de un ser humano. Las grandes obras muestran esta relación especular.

En un buen guion, el protagonista emplea la mayor parte de su energía en tratar de evitar su desintegración. He descubierto que esto es muy práctico y útil, porque significa que, cuando montas una obra de teatro, ya arrancas con un gran cúmulo de energía.

No vayas con una "mente abierta", porque ir con "mente abierta" es vanidad. Por supuesto que debemos tratar de mantener nuestras mentes lo más abiertas posible, pero la mejor manera de hacerlo es ser honestos con nosotros mismos y reconocer nuestros prejuicios. La mejor forma de cerrar la mente es imaginar que está abierta.

A veces, cuando miramos a la gente, podemos pensar que la conocemos. Podemos observar a alguien que se cruza en nuestro camino, que se sienta frente a nosotros en el autobús, y juzgarlo. En cambio, quizás, resulte más útil pensar que esa persona podría ser un héroe que lucha por evitar su desintegración, por mantenerse entero. Quizás esté en medio de una batalla por la supervivencia y lo ve como algo épico. Quizá nos guste la épica, porque parece reflejar nuestra vida interior. Da igual lo muy humildes que sintamos que es nuestra existencia, siempre tenderemos a pensar en nuestra vida como una lucha épica. Las epopeyas forman parte de nuestra esencia. No son una válvula de escape.

Por supuesto, no estoy diciendo que la gente vaya por las calles conscientemente aterrorizada por si acaban saltando en pedazos. Pero quizá esté ahí. A menudo nos sorprende descubrir *in extremis* que esta desagradable sensación de estar a punto de desintegrarse ya está "lista para funcionar". Es más, a veces nos resulta poco sorprendente. Irina grita cuando se entera de que dispararon a Tusenbach: "¡Lo **sabía**! ¡Lo **sabía**!'

Creo que, en general, nuestra vida interior es más accidentada de lo que nos gusta admitir. Y, por supuesto, disimulamos ante nosotros mismos y ante los demás pretendiendo ser adultos. De igual forma, es posible que los personajes no perciban su temor a desmoronarse, pero si proporcionas esta clave sobre cualquier personaje, es sorprendente la riqueza que puede llegar a salir de ahí. Las hermanas Prozorov, Lady Bracknell o Benedick y Beatrice sienten una amenaza inconsciente: la indignación de estos personajes implica que un movimiento en falso y su existencia explotará. Están impulsados por el temor a la desintegración. Siempre existe el peligro de tener que enfrentarse a algo que amenaza su identidad. Ahora, observar a alguien que esté en proceso de desintegración, no es contemplar un estado.

Lucie

En otras palabras, si un personaje está luchando por mantenerse entero, no es algo fijo que podamos definir, sino una identidad en constante cambio. Así que es una batalla perdida tratar de precisar quién es el personaje. Pero supongo que el problema es que si no podemos fijar un personaje, ¿cómo podemos abordarlo en los ensayos?

Declan

Lo que no funciona es esto: el personaje es neutral hasta que algo actúa sobre él desde el exterior. Esto no le sirve de nada a un actor. En cuanto nos topamos con el personaje y sus circunstancias, ya están llenos de problemas y casi seguro que estos problemas aumentarán. Nunca aparecen como una hoja de papel en blanco. Esto es menos obvio en nuestra vida cuando no corremos peligro, pero cuanto más nos enfrentamos al *predicament*, más reales se vuelven ciertas cosas. Surgen como el dibujo del papel pintado viejo después de haber pintado encima.

Hablando en términos prácticos, hablando humanamente, todos tenemos que comenzar a explorar en nuestro trabajo con una versión de la "hermosa mentira".

Para empezar, sí, quizá tengas que comenzar con una historia simple, como haríamos en los primeros días de ensayo, pero luego tienes que dejar que la obra te suceda a ti y no estar siempre tratando de controlarla. En una gran obra, como Macbeth, comienzas a darte cuenta de cosas espeluznantes. ¿Están conspirando para matar a Duncan o simplemente *actúan* como personas que van a matar a Duncan? A veces tienes la sensación de que ellos también observan su propia actuación. Eso es algo muy humano.

Esto es esencial en Shakespeare. Por eso siempre es moderno. Toca la in-autenticidad propia del ser humano. De hecho, se atreve a entrar en ese lugar. Un lugar íntimo donde acecha mucha vergüenza. Viola, se llama a sí misma *"pobre monstruo"*,[62] y tanto ella como Yago dicen *"no soy quien soy"*[63]. Da la sensación de que no saben quiénes son. Pierden su identidad. ¡O se despiertan como en la gran película de Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía*, como si estuvieran en un escenario! ¿Soy real? ¿O simplemente me estoy viendo actuar como alguien? Por eso Shakespeare conecta con nosotros de una manera que es a la vez escalofriante y cálida, por eso nos sentimos menos solos. Así que espero que al final tengamos mayor capacidad de relacionarnos entre nosotros con amor.

Lucie

Entonces parece que deberíamos tener cuidado al pensar que un personaje tiene una identidad fija. Porque luchar por definir nuestra propia identidad es parte de la experiencia de ser humano y es un proceso que no tiene fin.

Declan

Sí, no existen los estados inalterables, fluimos. Hay dos expresiones modernas muy útiles.

---

[62] *Noche de reyes*, acto 2, escena 2.
[63] *Noche de reyes*, acto 1, escena 5.
Otelo acto 1, escena 1

Una es *"ya no puede mantenerse entero" (‘he can't really hold himself together anymore.’).* Es muy interesante y precisa, porque implica que existe una fuerza que nos lleva a expandirnos hacia afuera y que estamos intentando contener algo. Cuando era niño, me encantaban los cómics de Superman, especialmente cuando cubría las bombas con la capa para controlar la explosión y salvarnos a todos. Creo que mantenerse entero es algo mítico. La otra expresión muy interesante, que es un corolario de ésta: *"ha perdido el hilo"(‘he's lost the plot.’)*

Volvamos a Macbeth y Lady Macbeth. Están luchando por sobrevivir. Yo creo que simplemente están luchando por preservar su vida. No me parece que maten al Rey de Escocia porque quieran un ascenso o porque haya algo que desean conseguir. Al final, no es eso. Creo que piensan, insensatamente, que si no lo hacen, van a saltar por los aires. Tiene que ver con lo negativo: lo matan porque si no lo hacen, explotarán. Lo terrible es que Duncan está allí esa noche. Eso significa que volarán en pedazos si él va por la mañana y no lo han matado aún. Todo parece añadir gravedad a este asunto: tendrá lugar un cataclismo total a menos que actúen ahora.

Lucie
Si pasamos los ensayos tratando de definir al personaje, probablemente se nos escapará esto.

Declan
Nunca puedes definir un personaje. Siempre está en movimiento. Suena un poco triste porque estamos tratando de solucionar una situación irresoluble. Pero hay que contar las cosas como son. Podemos resolverlo en parte y resolverlo no es necesariamente algo malo. Tratar de encontrar soluciones temporales no es malo. El peligro es sentir que lo hemos resuelto. La gente piensa todo el tiempo en las cosas como si fueran estados y, claro, sufrimos las consecuencias de ese engaño. No hay estados, todo cambia todo el tiempo. No existe la neutralidad. Tenemos fantasías de neutralidad. Tenemos fantasías de inmutabilidad y pagamos muy caro este espejismo.

Lucie
Tratar de fijar un personaje parece como inmovilizar una mariposa: al atraparla, la matas. ¿Cómo trabajarías con los actores para mantener viva esta mariposa al construir un personaje?

Declan
Lo que estoy tratando de decir es que no creo que haya personajes así. Es como errar el

tiro. Como costumbre, me parece que para acercarse a alguien ayuda más pensar a qué tiene miedo. La pegunta no sería *"¿cuál es su miedo?",* sino *"¿a qué creen que temen?"*

Cuando estudiamos a Lady Macbeth, podemos decir *"bueno, es ambiciosa" "¡oh!, quiere ser la reina de Escocia"*, pero es mejor no jugar con lo positivo. Es más útil trabajar con el miedo a fracasar, a no llegar a ser reina o temer ser demasiado débil para empujar a su marido a hacer lo que ella cree que realmente debería hacer. Es el aspecto *negativo* lo que nos impulsa, el abrumador miedo al fracaso.

Pensar en el miedo es siempre una herramienta bastante buena para meternos en la piel de otra persona. Nunca podremos simpatizar plenamente con otra persona. Nunca podremos ser la otra persona, pero podemos tratar de sentir empatía por ellos. Y aunque no podemos convertirnos en ellos, podemos imaginar cómo sería estar en su lugar. Y eso significa encontrarse con su *predicament*, y eso significa tener en cuenta su miedo.

Tener en cuenta su miedo sin juzgarlos ni ser condescendientes. Mirarlos a los ojos, como iguales, horizontalmente. Suena fácil, pero el problema es que nos encanta ser críticos. Sentimos un gran placer emitiendo juicios. Renunciar a nuestro derecho a juzgar nos puede llegar a enfadar.

Hay muchos tipos diferentes de buenas interpretaciones. Hay muchas formas diferentes de ensayar. Hay todo tipo de cosas, depende de lo que funcione para ti. Lo que quiero decir es que hay un nivel más allá del pensamiento en lo que se refiere al personaje. Lo que no me gusta es que cuando palabras como 'personaje', 'acción', 'objetivo', 'superobjetivo', se convierten en cosas, cosas sólidas, cosas que comienzan a parecerse a estados inalterables; es entonces cuando pueden asustar a algunos actores. ¡A mí me asustan! Ahora, las palabras que yo utilizo, palabras como "encuentro", "umbral", "predicament", también podrían, por supuesto, convertirse en cosas estáticas, en monumentos y eso me haría muy infeliz. A lo que me refiero es que por ahora me funcionan. Personalmente me consuela mucho pensar en esas palabras de esta manera. Me dan cierta energía y esperanza, y la sensación de que puedo respirar y seguir adelante.

Lucie
Es realmente reconfortante oírte hablar así, porque suena como otra idea que no es cierta, pero sí útil. No una teoría con la que golpearnos en la cabeza, sino otra forma de abordar el trabajo que podría abrir un poco nuestra imaginación.

Declan
Sí. Hay una regla un tanto desagradable que solo los verdaderos adultos pueden escuchar

porque no es muy tranquilizadora: ¡nada funciona dos veces! Bueno, no es exactamente así. Tenemos que desarrollar el sentido común y perdonarnos a nosotros mismos; seguir adelante con sentido del humor e intentar hacerlo un poco mejor la próxima vez. Estas son algunas cosas que me han funcionado y me dan un respiro. Lo importante es abrir un espacio en el que se pueda respirar, y no atemorizarme a mí o a los actores (o a los escritores o a quien sea) con demasiados conceptos que constriñan nuestra capacidad de vivir en un espacio y respirar.

Lucie
También es interesante que a medida que nos acercamos al final de esta serie de podcasts, hemos encontrado muchos términos útiles que usas en los ensayos, pero ni una sola vez hemos hablado de la palabra 'diana', que es una palabra que usaste frecentemente en tu libro *El actor y la diana*. Es fascinante escuchar cómo va cambiando tu enfoque.

Declan
Bueno, gracias. No, ya no uso mucho la palabra diana en los ensayos, si es que la uso alguna vez. No porque crea que no es útil, sino porque me hace sentir un poco cohibido. No hablaría en un ensayo de las cosas que estoy hablando ahora, Lucie. En las cinco o seis semanas que duran no da tiempo. Los actores no me lo agradecerían mucho con el día del estreno tan cerca.

Podría hablar de estas cosas con algunos actores si llevan ya muchos años con un espectáculo; quizá entonces me podría poner un poco más filosófico. Pero pienso que estas reflexiones son más útiles cuando no estamos trabajando porque nos prepara y quizá ayude a bombear un poco más de sangre para cuando nos pongamos a trabajar. Tener esto en el fondo de nuestras mentes.

Digámoslo de otra manera. Cuando me desilusiono y me deprimo, me siento un poco inútil y empiezo a preguntarme qué diablos estoy haciendo, Nick me mira y me dice: *'¿Sabes qué? Lo que realmente necesitas es leer tu propio libro"* Cree que es un buen consejo para mí. Probablemente no puedo hablar como un predicador porque, ya sabes, tengo que aplicármelo a mí mismo. *¡Médico, cúrate a ti mismo!* Hay formas de ver las cosas que me animan cuando me siento en un callejón sin salida e intento compartirlas, eso es todo. No son una fórmula mágica. Estas palabras se quedarán obsoletas después de un tiempo y se fosilizaran. Las cosas se fosilizan y necesitan ser reexaminadas. Puede que no funcionen para todo el mundo. Las encontré útiles, igual para otro no lo son, pero intentadlo.

Lucie
Me recuerda lo que Stanislavski dijo en sus escritos, que lo que hacía era compartir sus herramientas, pero lo mejor que podía hacer la gente era idear las suyas propias.

Declan
Tenía toda la razón. Sí, es el espíritu de Stanislavski el que triunfa. Hay que tener muy presente que con él (o con cualquiera de las personas que han escrito grandes textos para ayudarnos) es el espíritu lo que importa, no la letra. Lo realmente importante con Stanislavski es su espíritu y su amor por la vida. Creo que aprendes mucho más de *Mi vida en el arte* que de los otros libros. Ése es el espíritu.

En lo que se refiere al espíritu, lo que dice sobre distintos temas siempre será pertinente para los actores, pero en cuanto a la 'letra', bueno, realmente no creo que las cuartas paredes ayuden mucho en la actualidad. Hay muchas cosas que quizás ya no son tan relevantes porque tienen que ver con las condiciones de la época en la que escribía, justo antes de que apareciera la imagen en movimiento.

Lucie
Volvamos a reflexionar sobre el personaje. ¿Dirías que parte del placer de tratar de encarnar a un personaje en una obra de teatro es que no podemos definir algo por completo, que siempre habrá un delicioso misterio en un personaje?

Declan
Sí, cuando intentamos conocer a otras personas, hacemos generalizaciones. Es como en la vida real, ves parejas, y piensas, *"oh, puedo ver lo que está pasando allí*", pero en realidad nunca se sabe. Somos un misterio incluso para nosotros mismos, nunca nos entendemos completamente. Hay toda una serie de cosas sobre los demás que no podemos saber. A veces pienso que la mayor parte de amar a alguien es respetar su misterio.

Pero hay parámetros, personajes diferentes hacen cosas diferentes. Tenemos que observar lo que la gente hace realmente, en vez de quedarnos con lo que dice. Esto es lo importante de un personaje. Lo que dicen es simplemente interesante, pero lo que de verdad importa es lo que hacen. Lo que sí es verdaderamente interesante es la distancia que hay entre lo que dicen y lo que hacen. Entonces, ya sabes, entre *"nuestro gran descanso"* (our great quell)[64] y asesinar a un viejecito en el dormitorio de arriba hay una gran diferencia.

[64] *N de T. Todas las traducciones que he encontrado en español evitan este sinsentido que señala Donnellan y traducen quell como crimen o asesinato. Quell es una palabra de difícil traducción. Hace referencia a la calma, al sosiego, al descanso, pero la palabra implica que habrá o ha habido cierta violencia, como la calma antes de la tormenta.*

Debemos respetar esa diferencia porque es posiblemente el eje central del "personaje" de Lady Macbeth y del "personaje" de Macbeth: no se están enfrentando a lo que están haciendo y persisten en ese proceso. Lo que dice el personaje es importante, pero nunca tan importante como lo que hace. Podemos volvernos locos preguntándonos: ¿qué piensan o qué creen que piensan? Son preguntas "legítimas", pero pueden confundirnos. Ahorra tiempo y células cerebrales y observa lo que hace la gente.

Por lo que dicen los Macbeth, puedes intuir qué es lo que más temen, quiénes no quieren ser, su terror a ser descubiertos. Pero lo que hacen y lo que no hacen es mucho más importante. *De hecho, lo matan.*

Hay muchas formas de empezar. Para sentirte seguro, puedes comenzar de forma tradicional, pero debes saber que, al final del día, lo que probablemente están haciendo los personajes es evitar desintegrarse.

Muy pocos de nosotros vivimos cerca de ese punto, pero todos podemos llegar a él. Imaginemos simplemente que somos muy inseguros, que somos parte de esta lucha épica, que la mayor parte de la energía que gastamos diariamente es para permanecer enteros. Imaginemos que eso es un modelo de cómo es un ser humano, ¿sería útil? Todo lo que puedo decir es que yo lo encontré bastante útil.

Creo que muchos conceptos que usamos como ‘motivo’, ‘personaje’, ‘circunstancias’ surgen porque queremos controlar las cosas. Y queremos congelarlos en "estados" para apropiarnos de ellos. Cuando vamos al teatro, vamos a ver a la gente enfrentarse a algo que está fuera de control y tratamos de controlarlo. Sí, cada período de ensayos será diferente, las percepciones de cada actor y de cada director serán muy diferentes, el espacio será muy diferente; aparecerán todo tipo de energías diferentes. Hay grandes misterios en el interior de *Macbeth* y la gente seguirá intentando resolverlos de maneras distintas. ¡Tengamos cuidado simplemente si alguna vez sentimos que los hemos resuelto por completo!. Necesitamos explicar lo suficiente para que el público pueda seguir la obra, pero al final, espero que todavía todos podamos contemplar juntos un misterio.

Lucie

En esta parte del podcast, solemos profundizar en una escena para ayudarnos a desarrollar el tema de hoy. Una vez más, hemos elegido la escena siete del primer acto de Macbeth, porque está repleta de extraordinarias interacciones humanas. Resumo rápidamente para los oyentes que no estén familiarizados con la obra. Es una escena en la que Macbeth ha abandonado la cena que él mismo ha organizado para el Rey de Escocia. El festejo está

ocurriendo sin que lo veamos, fuera del escenario. Macbeth tiene la intención de asesinar al rey esa noche y, atormentado por el plan, se escapa para hablar con el público sobre si debería cancelarlo. El texto de esta escena está en las notas del podcast. Declan, ¿podrías arrancar leyendo este fantástico monólogo?

Declan

Una cosa que es interesante acerca de este monólogo es que somos testigos de la desintegración de Macbeth. Y nada más empezar. Comienza diciéndonos, *"¡Mírame! Lo tengo todo bajo control y todo está bien. ¡No soy una persona emocional, sé exactamente lo que estoy haciendo!* Y a partir de ahí vemos cómo se descompone. Se está autodestruyendo. Macbeth se acerca y dice:

Si esto acabara cuando estuviera hecho, entonces estaría bien
hacerlo deprisa. Si el asesinato
pudiera amarrar las consecuencias y atraparlas
con su éxito sin cese; si este golpe
fuese todo y todo terminara en aquí,
pero aquí, en esta orilla y lodazal del tiempo
saltaríamos a la otra vida. Pero estos casos
aún se juzgan aquí, y no hacemos más que dar
lecciones sangrientas que, una vez enseñadas, regresan
como una plaga contra su inventor: esta justicia ecuánime
ofrece los ingredientes de nuestro cáliz envenenado
a nuestros propios labios. Él se encuentra aquí bajo un doble amparo:
Primero, soy su pareciente y su súbdito,
dos fuertes razones en contra del acto: también soy su anfitrión,
el que debería cerrar las puertas a su asesino,
no llevar yo mismo el cuchillo. Además, este Duncan
ejerce el poder de forma tan amable, ha sido
tan honesto en sus funciones, que sus virtudes
clamarán como ángeles con lenguas de trompeta
contra la profunda maldición de su partida;
y la piedad, como un bebé recién nacido,
cabalga el vendaval, como un querubín del cielo,
montado sobre los corceles invisibles del viento,
soplarán la horrible acción en todos los ojos
hasta que las lágrimas ahoguen el viento.

Lucie

Gracias, Declan. Hay muchos sitios por donde comenzar aquí en lo que se refiere al personaje, pero aclara un poco lo que estabas diciendo sobre que un personaje no es un estado sino un proceso. En este monólogo, parece como si a Macbeth le encantase poder fijarse a sí mismo en un estado para tomar una decisión y sentirse seguro. Pero su problema es que sus propios pensamientos y su propio yo están cambiando muy rápido y le cuesta seguirles el ritmo. Lucha por mantener el control. ¿Dirías que éste es un retrato de un hombre en proceso de cambio?

Declan

Podemos pensar en eso de varias formas diferentes. La primera forma y la más útil siempre será pensar espacialmente: el espacio se configura a través de la inclusión frente a la exclusión. Para empezar, lo que está intentado hacer es crear un espacio seguro junto con nosotros. Y, por supuesto, quiere que ese espacio sea neutral para poder hablar de la forma en que quiere hablar. Quiere poder controlar las reglas del juego y espera deshacerse de ese maravilloso lío que todos tenemos en nuestras cabezas y que nos hace humanos.

Lo realmente extraño es que, durante la primera línea y media, se nos perdonará por pensar que nos estaba enseñando a hacer una tortilla: *"Si esto acabara cuando estuviera hecho, entonces estaría bien hacerlo deprisa."* Es la forma más banal de hablar de un plan tan repugnante para el que pide nuestro permiso, nuestro perdón, nuestra absolución, y no por algo del pasado, sino por el *pecado* que va a cometer en el futuro.

Es como si no pudiera creerse lo que acaba de decir, y comienza a desenredarse aferrándose a palabras pretenciosas como *"Si el asesinato pudiera amarrar las consecuencias y atraparlas con su éxito del cese* " *(If the assassination could trammel up the consequence, and catch with his surcease success)*. Es divertido leer algunas ediciones cuando explican qué significa "*el éxito sin cese*" (*surcease success*) y tratan de desentrañar el sentido. Pero la cuestión es que Macbeth no quiere que sepamos lo que quiere decir. ¡No quiere escuchar lo que está diciendo! Está usando palabras de una manera absurda: *¿Su éxito sin cese?* (¿his *surcease success?*) ¡Casi no es inglés! Todos esos fonemas sibilantes nos llevan a pensar: *"¡Oye! ¿Qué estás diciendo?"* Él no quiere que escuchemos cuál es su propósito, está tratando de esconderse detrás de palabras inteligentes. El tipo de palabras que podría usar un adulto. Macbeth está tratando de controlar su encuentro con nosotros, al público. Intenta tomar el control de la relación. Como muchos han dicho y seguirán diciendo, justo antes de caerse por un acantilado, *"no soy un perdedor, lo tengo todo bajo control. Sé perfectamente lo que estoy haciendo".*

Creo que hablamos de esto en el episodio dos, debemos recordar que ninguna escena puede tener lugar sin la presión de otra escena que amenaza con entrar. Y la escena que presiona no es solo Duncan riendo en la habitación de al lado, también son las asombrosas imágenes se irrumpen en nuestro *tete a tete* privado: el recién nacido desnudo caerá rompiendo el techo de ese espacio no tan seguro que está tratando conquistar con nosotros. Intenta despejar las cavernas de su caótica imaginación.

Una cosa que nos desgarra es que percibimos cuánto ama a Duncan. Escuchamos cómo lo adora, que le gustaría estar a su altura: *" ejerce el poder de forma tan amable" ("he halth borne his faculties so meek")*. No ha sido arrogante ni corrupto. No ha sido un tirano. Y si alguien se atreve a hacerle daño, sus *"virtudes clamarán como ángeles"("his virtues will plead like angels")*. Y en cuanto los ángeles aparecen en su imaginación, destruyen este desvencijado espacio pretendidamente seguro que está tratando de construir solo para él y para nosotros desde el comienzo del monólogo. Le hubiera gustado que supiéramos que siempre seremos bienvenidos en su espejismo. Pero un ángel viene rompiendo el techo; el ángel que él ha estado tratando de mantener fuera de su conversación irrumpe.

Ahora, pensemos espacialmente: ¿de dónde viene el ángel? Bueno, viene de Macbeth, pero de otra parte de Macbeth, como si estuviera tratando de mantener una algo de sí mismo fuera de esa nueva relación que establece con nosotros. Y para tener esta relación con nosotros, tiene que extirparse su misericordia, su sentimiento de culpa, sus emociones. Para cualquiera, es un trabajo muy duro amputarse todas esas cosas. Tiene que mantenerlas fuera de la estructura de lo que nos está contando y no puede, los ángeles simplemente irrumpen. Realmente es una parte de él la que irrumpe. Ha intentado dejar claro algo sobre él mismo y en realidad no puede. Se desmorona durante el monólogo.

El "yo" de Macbeth, el pequeño, diminuto, minúsculo pedacito de "yo" que hay en cada uno de nosotros, está trabajando siempre para ver si logra seguirle el ritmo al espacio que no deja de cambiar. En parte es él, que también se transforma continuamente, por eso intenta tomar el control. Y cree tomar el control de su vida diciendo: *"Mira, es lo lógico, lo más eficaz, no presenta ningún problema". Solo voy a matarle. Será simple: un poco de sangre, pero sin ensuciar. ¡Sin emociones, todo está bien, eficacia, eficacia! "* Pero no funciona, porque la confusión, que como seres humanos compartimos con él, comienza a inundarlo, a ahogarlo mientras él sigue tratando de impedir que entre.

Lucie

Llegamos a la última parte del podcast en la que respondemos preguntas que los oyentes han compartido con nosotros a través de las redes sociales. Declan, nuestra pregunta de

hoy es: ¿hay escritores que hayan tenido alguna influencia destacable en tu forma de pensar como director?

Declan

Bueno, hay tantos escritores que me han influido de formas diferentes. Por ejemplo, Beckett por supuesto, y Joyce. Pienso que Beckett, como dijiste, tiene terror del ahora. Tiene un profundo sentido del *predicament*. A menudo un *predicament* desnudo, desprovisto de cualquier "trama". Los académicos lo describen a veces como posdramático porque parece que hay poca acción o ninguna. En ese sentido, la escena de Desdémona y Emilia guarda muchas semejanzas. En *Días felices*, la maldición de Winnie no es tan inminente, pero sea lo que sea, parece inevitable.

Beckett comparte con nosotros a personas que están atrapadas en una situación abrumadora. Tan pronto como das con esa clave, que el teatro depende del *predicament* y no de la acción dramática, comienza a darte vueltas la cabeza. La acción parece ser el motor, pero en realidad la energía proviene del *predicament* y de nuestros insignificantes esfuerzos por controlarlo. Ambos escritores son increíblemente poderosos. Sus obras siempre me acompañan.

De Joyce me gustan especialmente los cuentos cortos, *Dublineses*, que escribió cuando era muy joven; acaban con una epifanía, con la revelación de un *predicament* que hasta ese momento había permanecido oculto. ¿Qué significa eso? Que sigues la historia y, al final, Joyce de repente te golpea en la cara con una imagen. No te ayuda tanto a "entender" sino a "sentir" lo que ha estado sucediendo a lo largo de la historia. Tienes que sentarte tu solo con una especie sentimiento multicapa provocado por Joyce. A veces triste, a veces amable pero siempre sorprendente. Leer estos cuentos me ayudó a dirigir. Atraviesas el relato y llegas a una revelación, pero la revelación tiene que ver con un profundo misterio que recorre la historia. La narración es un sistema de transmisión de experiencia, de revelaciones y de *predicament*. No, no hay sensación de triunfo en el hemisferio izquierdo, no hay "¡Eureka!" Beckett y Joyce saben bien que las palabras son esencialmente ambivalentes. Nuestros sirvientes, no nuestros amigos.

Hay unas líneas extraordinarias, pero no podría decir que las "entiendo". Son un misterio, y buscan comunicar algo insondable pero humano. Al final de la última historia *Los muertos* aparece la imagen de un hombre desilusionado que de repente se siente muy solo. Palabras como éstas me han hecho querer dedicar mi vida a ser artista porque protegen y comparten algo que es urgente, invisible y enorme, y es tan fácil fingir que no existe. ¡No tengo palabras y sería inútil dar clase sobre Joyce! ¡Dejemos que hablen por sí mismas!

“Unos ligeros golpes en el cristal le hicieron volverse hacia la ventana. Había comenzado a nevar de nuevo. Observó adormilado los copos, plateados y oscuros, que caían en diagonal contra la luz de la lámpara. Había llegado el momento de emprender su viaje hacia el oeste. Sí, los periódicos tenían razón: nevaba en toda Irlanda. Caía en cada una de las zonas de la oscura llanura central, sobre las colinas sin árboles, suavemente sobre el pantano de Allen y, más al oeste, sobre las negras y rebeldes olas de Shannon. Caía, también, sobre todos los rincones del solitario cementerio de la colina donde yacía enterrado Michael Furey. Se apilaba densa sobre las cruces torcidas y las lápidas, sobre las lanzas de la pequeña puerta, sobre las espinas yermas. Su alma se desvanecía lentamente al escuchar la nieve caer imperceptiblemente a través del universo y caer imperceptiblemente, como el descendimiento de su último final, sobre todos los vivos y los muertos.” [65]

[65] “A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.”

Episodio 10
Tagliatelle

Lucie
Bienvenido al podcast de Cheek by Jowl, "No es cierto, pero es útil...". Éste es el episodio 10: "Tagliatelle".

Hola, me llamo Lucie Dawkins. A lo largo de estos podcasts, he estado entrevistando a Declan Donnellan y Nick Ormerod, los directores artísticos de la compañía de teatro Cheek by Jowl. En estas charlas han compartido con nosotros su filosofía sobre la vida y el teatro, fruto de una colaboración de 40 años que les ha llevado a recorrer el mundo. Ellos se refieren a esta filosofía como algo que "no es cierto, pero sí útil". Se trata de una serie de ideas que son útiles en el complicado negocio de montar una obra de teatro. Ideas que también se desarrollan y cambian constantemente a medida que profundizan en su trabajo. Éste es el último episodio de la temporada. En él voy a compartir material extra de los últimos episodios. Declan ha decidido titularlo 'tagliatelle' porque esta comida italiana – cuenta la leyenda- se hizo originalmente con restos de pasta sobrante. Aquí están los tagliatelle de nuestras grabaciones de las últimas semanas, con algunos pensamientos muy jugosos que no llegaron a formar parte de episodios anteriores y que ahora os servimos recién hechos.

Nuestro primer plato de tagliatelle proviene de una conversación en la que Declan comentó que el buen teatro nos implica y nos hace plantearnos nuestro propio punto de vista. Le pregunté de dónde le vino esa idea y, sorprendentemente, descubrimos que no se le ocurrió en un teatro, sino en una galería de arte, mirando los cuadros del pintor italiano Caravaggio.

Declan
Bueno, Caravaggio es muy interesante porque, por supuesto, es brillante. Muchos dirán *'oh, es buenísimo porque es muy realista. ¡Mira, las uñas de los pies están sucias y agrietadas; parecen personas reales! "* Y por supuesto, también puedes hablar sobre el 'claroscuro', donde está la fuente de luz... De hecho, estos son talentos extraordinarios. Puedes encontrarte, por ejemplo, con una figura, quizás un ángel, cayendo en picado en el espacio a la vez posee una quietud monumental. También está esa intensa oscuridad que parece disolver el espacio a la vez que lo define.

Pero el verdadero arte no tiene que ver solo con el “talento". Es algo que va más allá. No es solo una técnica perfeccionada, aunque claramente era un gran conocedor de efectos que

le servían para reproducir todo tipo de detalles. Pero hay algo más, algo misterioso e inaprensible que empequeñece incluso estos "logros".

Cuando observamos las pinturas, enseguida nos surge un inquietante pensamiento: "*Todo esto está muy bien, pero ¿estoy yo también en esta habitación?¿Por qué estoy aquí? ¿Cuál es mi lugar en todo esto?"*

En otras palabras, tal vez el virtuosismo sea solo un sistema transmisión, sí, uno asombroso, pero es solo un sistema de transmisión que nos lleva a cuestionarnos dónde hemos plantado nuestros pies.

Simplemente eres un poco más consciente de tu posición en el universo, y eso es lo extraordinario. Caravaggio no solo la señala, también te hace sentir su arbitrariedad. '¿Por qué aquí? ¿Por qué ahora? '. Estás delante de esas figuras y lentamente empiezas a preguntarte qué es exactamente lo que haces allí y por qué las miras desde ese ángulo en particular. Al rato, dejas de estar interesado en las complejidades de lo que está sucediendo en la pintura y comienzas a mirarte a ti mismo como parte activa del cuadro. No es que pienses *"no tengo derecho a estar aquí",* sino más bien *"¿desde qué posición estoy mirando? ¿Cuál es mi papel en todo esto? "* Una buena obra de arte siempre te devuelve la mirada; el arte puede mirarte y calibrar dónde estás. Es entonces cuando es realmente bueno. Cuando el arte funciona bien, es invasivo.

Creo que el verdadero arte es un sistema de transmisión que nos pregunta *"¿Somos conscientes de dónde estamos? ¿Cómo sería estar en otro lugar? "* Pero ¡ojo! no es *"¿cómo veo esto?*", sino *"¿cuál es mi posición?"*

De hecho, debemos tener cuidado con esta palabra aparentemente inocente y útil: *"¿cómo?"* A veces es útil y otras no. Suele ser el sentido común, y no la lógica, lo que nos ayuda a valorar su utilidad.

"Cómo" implica que tienes muchas opciones para elegir cómo ver las cosas. *"¿Dónde me encuentro?"* Nos recuerda que nuestras posibilidades siempre estarán limitadas por nuestra posición.

Un peligro de *"cómo"* es que puede hacer que parezcan plausibles preguntas más bien absurdas, como *"¿cómo debo dirigir esta obra? ¿Cómo debo interpretar esta escena?"*

Suenan tan humildes esas preguntas. Pero tenemos que pensar en la sutil sensación de poder que implican. *"Cómo"* es una palabra breve y útil, que puede generarnos cierta ilusión de poder. *"Cómo"* parece útil pero esconde, en cierta manera, que controlamos más

de lo que realmente podemos. Es mejor utilizar "*cómo"* con discreción. *"¿Qué?"* y *"¿dónde?"* Son amigos más fiables.

Lucie

En la siguiente pieza de tagliatelle, Declan nos recuerda el peligro que supone afanarse por comprender demasiado cuando profundizamos en una obra de teatro. Esto nos lo contó mientras hablábamos de *Macbeth* de William Shakespeare.

Declan

Si nos empeñamos en comprender la historia por completo, en comprenderla a fondo, probablemente logremos matarla. A menudo, intentamos convertir los mitos en lugar seguro buscándoles una explicación. Es algo bastante humano. No queremos ser las víctimas de los mitos, y a veces resultan útiles. A menudo nos recuerdan nuestras limitaciones. Sí, hay que intentar entender las cosas lo mejor que podamos; sí, los niños y los adultos queremos comprender. Es completamente natural y humano. Pero si espero llegar a algún sitio con mi comprensión, acabaré encontrando un misterio mucho más mayor que el que me llevó allí.

Es lo que les pasa a los físicos. Los grandes físicos han tenido que aprender mucha humildad en los últimos 120 años. Nos han dado un ejemplo al comprender que no van a comprender, que puede haber cosas que nunca entendamos.

De hecho, es útil utilizar la palabra "comprender" con moderación. "Acostumbrarse a" y "aceptar" son términos más humildes y, a menudo, más útiles.

Pero hablemos de los ensayos. Sí, tenemos que intentar ver a los Macbeth. Hasta ahí, de acuerdo, pero en el momento que creamos que los "hemos entendido", cruzamos la raya. Deberíamos fijarnos en dónde está colocada esa raya. Sí, tenemos que intentar "entendernos" a nosotros mismos, pero probablemente sería útil aceptar que nunca lo conseguiremos totalmente. La derrota definitiva es inevitable. Pero ésa no es razón para renunciar a la lucha. Encuentro esto bastante útil cuando hacemos una obra porque debemos tratar de comprenderla "lo suficiente", aunque aceptemos que al final nos será imposible hacerlo en su totalidad. Al rato, el terror a no entenderlo todo comienza a desaparecer. La comprensión es una forma de control y, como el control, solo es útil a veces.

Por si algún director en formación escucha esto: siempre pienso que mi trabajo es dejar todo lo más claro posible, aceptando que si la obra es buena, humana, debe guardar un misterio en su interior. Mi trabajo no es aclarar el misterio, sino mostrar los umbrales que conducen a ese misterio.

La complejidad deliberada es siempre espantosa. El público no debería tener que desperdiciar su valiosa atención, por ejemplo, en tener claro quién está casado con quién o quién es la hija de quién. No es eso lo que quiero decir con "misterio". El "misterio" al que me refiero es la esencia de todo tipo de arte. Una de las funciones del arte es ayudarnos a aceptar el hecho de que ciertas cosas no son comprensibles, pero eso no debe liberarnos de intentar comprenderlas.

El misterio no es algo particularmente esotérico, es parte de nuestra vida cotidiana. ¿Por qué nos destruimos a nosotros mismos? ¿Por qué nos hacemos infelices? Todas estas cosas son misteriosas. (¡A menudo lo vemos mucho más claro en otras personas!) Sí, hay que tratar de comprender estos procesos, no debemos renunciar a nuestro esfuerzo por comprender. Creo que tenemos que intentar "entender" tanto como podamos. Pero necesitamos recordar que en el momento en que pensemos - *"¡Oh! ¡Lo he entendido, lo he entendido perfectamente!"*- nos hemos equivocado. Aceptar que siempre habrá algún misterio me parece sensato.

También nos ayuda a vernos iguales a otras personas. No deberíamos sentirnos "mejores" que Macbeth y Lady Macbeth. Es más útil para nosotros rogar para no vernos en una situación que nos ponga a prueba.

Cuando amamos a alguien, nos cautiva. No amamos a las personas porque las entendamos, las amamos porque tenemos una suerte fantástica al aceptarlas. Y parte de lo que tenemos que aceptar es su misterio. Como el amor entre los Macbeth. Aunque tal vez ella no lo ame de verdad porque él es su proyecto y no puedes amar a alguien a quien quieres cambiar. Tampoco ninguno de ellos se ama mucho a sí mismo. Siempre quieren ser algo distinto de lo que son. En gran medida, el amor consiste en aceptación. No podemos explicarlo todo.

Sin embargo, como dije antes, hay que tener cuidado y no añadir una falsa sensación de estúpido "misterio" a las cosas. De hecho, si se puede agregar, es que no es un misterio. Es una mala idea. Además es muy injusto porque todos estamos intentando poner orden en la sobreabundancia de misterio que llevamos encima; pretender que algo extra es misterioso cuando no lo es, es un tanto horrible. El otro extremo sería por el contrario fingir que no hay misterio porque soy tan inteligente que puedo explicarlo todo. Solo contamos con nuestro sentido común para encontrar ese equilibrio.

Cuando hacemos arte, llamamos la atención de los demás hacia cosas que nos parecen misteriosas, porque la existencia de esos misterios pueden hacernos sentir solos. Lo que

ocurre es que alrededor de una obra de arte, nos reunimos un grupo de personas para compartir un asombro colectivo por cosas que, de otra manera, nos podrían hacer sentir aislados, solos, sobrecogidos. Reconocemos que, aunque estemos solos, compartimos una humanidad común y podemos apoyarnos unos a otros.

Lucie
En este siguiente fragmento, Declan habla sobre dejar espacio a lo desconocido y el peligro que supone tratar de explicar todo en una obra de teatro o una obra de arte, porque explicarlo todo significa que puedes justificar el misterio.

Declan
Hay muchas formas de destruir a un artista. Una es criticar y menospreciar su trabajo. Eso es bastante efectivo. Pero funciona aún mejor ignorarlo. Es un estilo más pasivo agresivo, más silencioso y mortífero. Pero lo más eficaz, la medalla de oro se la lleva obligar al artista a explicar lo que hace. Eso sí que es repugnante. Consigues que te lo expliquen y entonces su trabajo estará completamente muerto. Y luego, peor aún, le das la mejor nota a aquellos artistas que explican su trabajo. Eso es terrible.

Uno de mis directores de cine favoritos es Bresson. Era sabido por todos que nunca concedía entrevistas. Como de costumbre, esto generaba mucha consternación e indignación y, como de costumbre, fue criticado por cultivar un aura de enigma. En cierta ocasión le hicieron una pregunta muy divertida a Louis Malle: *"¿Por qué Bresson es tan misterioso y reservado y no da entrevistas?" ¿Por qué, oh, por qué es tan enigmático? ¿Cuál es el gran secreto? "* Louis Malle replicó: *"¿De qué me está hablando? ¡Ninguno de nosotros daría entrevistas si pudiera! ¡Robert no da entrevistas porque es el único de nosotros que puede escaparse!"*

Hay un "extra" en uno de esos DVD de la obra de Bresson. Dos estudiantes de cine holandeses de los años 60 o 70 con cabello largo y jeans acampanados intentan localizar al director. El cortometraje trata sobre su búsqueda y al principio estamos de su parte y nos sentimos francamente molestos por el hecho de que este anciano sea tan esquivo. '*¿Cree que es mejor que nosotros?'* Lo persiguen por toda Europa. Finalmente lo acorralan en un hotel de Cannes, donde se aloja porque asiste al festival. Empujan la puerta, se abre lentamente y se ve a Bresson, como un magnífico león viejo acorralado. Parece que no puede escapar, con ojos enormes, vulnerable, inclinado sobre el escritorio de la habitación. Los dos jóvenes se ciernen sobre él, toman aire y dicen: *'Monsieur Bresson, hay una pregunta que tenemos que hacerle'*. Y él dice, *'¿sí?'* - continúan: *'Tenemos que saber la respuesta a esta pregunta!"* "¡Sí, preguntad!"

"¿Qué significa su trabajo?"

Me sentí tan triste. Ni siquiera recuerdo lo que respondió, porque, por supuesto, no había respuesta a esa pregunta.

¿Os imagináis acercarse a Shakespeare para preguntarle *qué significa su trabajo?"* La idea es grotesca. Quiero decir, imagina que le preguntas a un padre*: "¿Qué significa tu hijo?"* - La pregunta es rara, ¿no?- "*No creo que mi hijo tenga un significado"* - "*¡Ajá! ¿Entonces estás diciendo que tu hijo no tiene sentido?* "-"*¡No, tampoco estoy diciendo eso! ".* La vida simplemente no está en ese binomio de sentido/sin sentido.

Lucie
En otra de nuestras conversaciones, Declan volvió a abordar este problema de comprender demasiado. Le pregunté cómo se podía encontrar un equilibrio entre comprender demasiado y no comprender lo suficiente al poner en escena una obra.

Declan
Una de las terribles mentiras del mundo moderno es que nunca se tiene demasiada información. De hecho, puedes tenerla con gran facilidad. Una gran parte de la inteligencia se dedica a descartar el exceso de datos. Es más, si tienes demasiada información, te quedas estupefacto. No es que te vuelvas estúpido. (Creo que "estúpido" es una palabra que deberíamos usar muy, muy rara vez. Habría que solicitar una licencia para usarla.) "Estupefacto", sin embargo, describe cuando estamos nerviosos porque no podemos ver algo, y nos ponemos nerviosos no porque nuestras cabezas estén vacías sino cuando están demasiado llenas.

Pensemos en la luz. Si estás haciendo una película y quieres iluminar la cara de alguien, al principio todo está totalmente a oscuras. No puedes ver nada en absoluto. Lentamente, pones un foco y empiezas a adivinar la nariz y la mejilla; más luz y ves el pómulo, algo de cabello; un poco más de luz, ya aparece un brillo en los ojos. En un momento determinado verás que, *'oh sí, ¡es una persona!'* Hasta aquí todo bien. ¡La luz me ayuda a ver! Entonces la oscuridad es mala y la luz es buena. En la oscuridad, no puedo ver; con la luz puedo ver. Muchos textos sagrados asocian la imagen de Dios a la luz, por lo tanto es buena y la oscuridad es mala porque se asocia el diablo.

Entonces, ¿puede haber demasiada luz? Y nos preguntamos con Rosalinda: *"¿Puedes alguien tener demasiado de algo bueno?"*[66] Bueno, veamos. Volvamos a la configuración de

[66] Can one desire too much of a good thing? *Como gustéis*, acto 4, escena 1

la cámara, si continúas metiendo cada vez más luz a esa cara, al principio los rasgos se verán mejor enfocados, pero luego comenzarán a cambiar: la cara tenderá a aplanarse y lentamente se fusionara con el fondo. Pronto la nariz perderá su forma, se desdibujara el contorno de la cabeza; y si metes aún más luz, toda la pantalla se volverá blanca. De hecho, ese efecto de irse a blanco o fundir en blanco se ha convertido en una metáfora cinematográfica de la muerte; normalmente la muerte de alguien que no quieres que muera, pero aun así... se muere. De modo que, con demasiada luz, tampoco puedes ver correctamente.

Entonces, la pregunta es, *¿cuánta luz?* Y la respuesta vuelve implacable, "no hay una norma". Tienes que verlo por ti mismo, porque lo que es suficiente para una persona puede no serlo para otra. Entonces, la prioridad número uno es comenzar a desarrollar el sentido común, desarrollar y utilizar la responsabilidad para decidir cuánta luz es suficiente. Ni mucha, ni muy poca. Lo mismo en lo que se refiere a la información y a la comprensión. A veces podemos "entender" las cosas como una defensa para no experimentarlas. Normalmente es mejor sentir y solo entonces comprender. Pero los sentimientos pueden dar miedo, así que tal vez podamos amputarlos y saltar directamente a la "comprensión". Del mismo modo, hablar de un problema puede ser una defensa para no resolverlo. Puede, no siempre. Y debemos estar alerta para notar la diferencia.

Estamos montando una obra de teatro y necesitamos entender todo lo que podamos, pero también aceptar que las cosas más importantes de la obra van a ser las que no vamos a comprender, cosas que serán invisibles. Hubo una corriente filosófica que sostenía que si una pregunta no tiene respuesta, no vale la pena hacerla. Otra escuela objetó diciendo que las preguntas que parecen no tener respuesta son las más importantes.

Actualmente convivimos en nuestro día a día con otra corriente de pensamiento que mantiene que si no puedes hablar de algo, si no puedes describirlo y no puedes entenderlo, no tiene sentido pensar en ello. *“Los algoritmos pueden resolverlo todo porque son lógicos. Y la lógica nunca falla, ¿verdad?”*

El arte puede venir al rescate porque dice muy claramente que, en muchas ocasiones, las cosas para las que no tenemos palabras son las más importantes.

Lucie

A lo largo de nuestras entrevistas, Declan dio muchos consejos que no eran ciertos, pero sí útiles para los monumentos en que actores y directores se enfrentan a un bloqueo durante

los ensayos. Aquí están algunas reflexiones sobre cómo usar el espacio para dar vida a una escena.

Declan

Si la escena no va bien, si el actor o director sienten que está un poco muerta, normalmente es que hay elementos en su imaginación que no están encarnados. ¿Qué podría significar esto? ¿Qué significa "encarnado"? Se refiere a la realidad de una cosa en oposición a la teoría sobre esa cosa. Es difícil dejar clara la distinción con palabras porque las palabras no quieren que esta distinción quede clara; porque la distinción colapsa el propio lenguaje. Como suele ocurrir, Shakespeare es el primero en llegar ahí. En un momento de lucidez, Lear exclama al ver a Edgar: *"¡Eres la cosa misma!"*[67] Lear no tiene palabras para describir la cosa misma. (Eso es porque no hay una palabra para describir la "cosa misma". Por eso estamos obligados a usar expresiones idiotas como "la cosa misma").

Lo más importante es que Lear ve de repente que, hasta ahora, ha estado hablando de los seres humanos como si fueran teorías. Este no es solo un problema de Lear. Es un proceso doloroso para todos nosotros. La empatía es a menudo un parto doloroso. Un problema que compartimos es que no nos damos cuenta de cómo tendemos a teorizar nuestras vidas. Vivimos más en teoría de lo que nos atrevemos a imaginar.

Por ejemplo, todos los actores que interpretan a Macbeth sabrán que sí, por supuesto, Duncan está en la habitación de al lado. Todos sabrán también que este hecho es muy importante. Pero hay un problema. A menudo, estas dos cosas se quedan solo en teoría.

Leemos estadísticas sobre terribles sufrimientos humanos y muy a menudo se quedan en mera teoría. Un impacto emocional puede ayudarnos a darnos cuenta de que la persona que murió tuvo un hermano, una madre... Es un desafío al que todos enfrentamos. Los actores excepcionales son capaces de encarnar esa "otra cosa". Los grandes actores parecen asombrosos solo por lo que sucede en su interior, pero no es así. Su grandeza está en lo que hacen existir fuera de ellos. No todos verán la diferencia. Simplemente se da de forma natural.

Yendo de Lear a los Macbeth. Es fácil entender que cuando Lady Macbeth habla se da cuenta de que hay un búho ululando afuera, es fácil entender que el rey está arriba en el dormitorio, pero "comprender" no es suficiente. En realidad, dejar que *"esa-cosa-que-no-eres-tú"* viva más allá de tu control, dejar que *"esa-cosa-que-no-eres-tú"* exista, no siempre

[67] 'thou art the thing itself! *El rey Lear*, acto 3 escena 4

ocurre. (Y la inteligencia no ayuda.) En la choza, Edgar aparece de repente ante Lear y su presencia carnal, llena de sangre, huesos, lágrimas y nervios, arranca a Lear de su teoría.

Vivimos en un mundo real. Pero solo accedemos a él a través de nuestra percepción. Y percibir a otro ser humano como un animal independiente (posiblemente sufriente) es un don que no se nos otorga a todos todo el tiempo.

(Sí, en la trama, Lear se sorprende al ver a Edgar en la choza. Pero de alguna manera esa es la primera de dos sorpresas. La segunda sorpresa es el milagro de descubrir: *'No, no soy la única cosa en el universo, así que no estoy solo'*)

Es fácil para el actor "entender" que Duncan está en la habitación de al lado, y es fácil "entender" que este hecho es importante, y es relativamente fácil "actuarlo". Y sí, cumple muchos objetivos, pero si el actor realmente imagina, realmente ve, realmente cree que Duncan está en la habitación contigua, tú también lo creerás. Y lo sabrás porque se te pondrán los pelos de punta. Te golpea en tu propio cuerpo. Cualquiera puede "entenderlo", pero experimentarlo está más allá de la comprensión. Tenemos que atravesar el umbral de la comprensión e ir al espacio. Sí, "comprender" es un peldaño en una escalera y un peldaño necesario que debemos subir, pero por mucho que nos aplaudamos al hacerlo, es un peldaño bastante bajo. De hecho, la inteligencia suele ser un obstáculo para subir los siguientes escalones. El trabajo del artista es ver que en la vida real usamos a menudo la comprensión como defensa contra la experiencia. Necesitamos desesperadamente el arte para volver a conectarnos con la realidad, para volver a conectarnos con la experiencia, de la que a veces nos hemos separado. El arte no es un escape. El arte es un golpe de realidad.

Vivimos en un mundo donde la "comprensión" se considera una panacea universal. Pero debemos tener mucho cuidado con las curas "universales", porque el problema de todos los medicamentos es que pueden ser venenosos si se toman sin sentido común, y la comprensión es una de esas cosas que puede volverse tóxicas, si realmente nos aleja de un mundo de experiencia. Volviendo a Macbeth, experimentar que el búho es real, con sangre real, que el anciano es real, que hace mucho frío afuera es la tarea del actor. Es muy, muy difícil ver un mundo encarnado, pero el actor debe imaginar y encarnar todo un mundo. ¿Cómo de difícil es eso? ¡Ya es bastante difícil en la vida real!

En segundo lugar, y esto es crucial, a los actores les resulta difícil imaginar y encarnar un mundo que sea más grande que los propios personajes, más grande que los Macbeth, más grande que los actores, un mundo independiente que funciona solo. La realidad no recibe

órdenes de los Macbeth (ni de ninguno de nosotros). Al igual que las extrañas hermanas, el mundo real "*no recibe órdenes"*[68]*.*

"Creencia" quizás no sea una palabra tan útil como aceptación. No importa la fe, la aceptación es suficiente.

Los Macbeth pusieron en marcha una cadena de acontecimientos y las consecuencias tienen su propio funcionamiento, se les vienen encima y son cada vez más y más grandes. Ellos luchan por controlarlas, contenerlas, dirigirlas, pero su mundo se está escapando a su control.

Para los actores, lo importante es imaginar este mundo aterrador dotándolo de sangre. No basta con comprender lo que deben imaginar, deben imaginarlo encarnado y lleno de sangre. Y eso no es fácil porque todo el lenguaje que nos sirve para hablar de esto nos desorienta.

Lucie
Otro consejo que no es cierto, pero sí útil, nos dijo Declan, es evitar psicoanalizar demasiado a un personaje durante los ensayos. Nos encontramos con este problema cuando hablamos de la escena de la daga en *Macbeth*: Macbeth alucina y ve una daga ensangrentada flotando en el aire cuando se va a asesinar al rey de Escocia.

Declan
Lo que ocurre a veces es que el actor dirá: *"Creo que el personaje es paranoico. Creo que está teniendo un ataque de paranoia "*. Y mi trabajo es responder: ``*No importa la paranoia. Dime qué aspecto tiene la daga".*

Si Macbeth fuera al psicoanalista, podría explicarle: 'Tengo este terrible problema, sigo viendo una daga'. Y entonces el analista probablemente pensaría que sí, que sufre delirios paranoicos, y luego trataría de averiguar por qué los padece.

Y este es un muy buen momento para recalcar que nuestro trabajo en el teatro es exactamente lo opuesto al psicoanálisis. Lo que necesitamos compartir con la audiencia es la imagen, el hecho, la experiencia carnal, concreta e inmediata, *delante-de-nuestros-ojos* de ver esta daga que para él es absolutamente real. Y el actor tiene que verla en ese momento. Ese es uno de los misterios de la actuación. De hecho, no, no nos corresponde a nosotros encontrarle el sentido a eso. Eso se lo dejamos al público.

[68] “He will not be commanded” *Macbeth*, acto 4, escena1

En los jarrones griegos antiguos podemos ver a los actores estudiando la máscara y, en otra imagen, los encontramos ya con la máscara puesta actuando. Pero cuidado, son dos momentos totalmente separados. Entre ellos tiene lugar otro momento, un proceso que considero absolutamente crucial y debemos reflexionar sobre él todos los días. Este paso intermedio es "girar la máscara". Cuando interpretamos a un personaje no debemos juzgarlo -ella es buena o él es malo- tenemos que ver a través de sus ojos, porque juzgar al personaje nos dejará estupefactos. Mientras juzgamos, no podemos ver con tanta claridad.

Veamos la diferencia entre el paso uno y el paso dos.

Paso uno. El actor se prepara para interpretar a Macbeth. El actor pasa algún tiempo estudiando la máscara.

¿Qué es la "máscara"? Pues muchas cosas. Por ejemplo, tenemos que ver que Macbeth hace cosas monstruosas: asesina a Duncan, a Lady Macduff y sus hijos, hace la guerra... Hace cosas indescriptibles y repugnantes; necesitamos ver todo eso y calibrarlo mientras estudiamos la máscara y solo entonces.

Este paso debe acabarse. Luego, llega ese momento tan importante, el paso intermedio, cuando el actor "gira la máscara". Una vez que la ha girado por completo, solo entonces, puede empezar a ver a través de sus ojos. Debe olvidar completamente el "estudio", cualquier juicio. Parte del misterio del teatro es que el recuerdo de ese estudio permanecerá, no conscientemente; se queda el "trabajo invisible". El actor debe tener tal confianza en la máscara y, en cierto modo, deja que ella "recuerde". En otras palabras, el actor puede confiar en que lo que ha aprendido sobre el personaje sigue ahí. Nunca debe interpretar un juicio moral sobre Macbeth. Puede descubrir sus razones o muy probablemente no. Eso tampoco está mal. Sea cual sea el trabajo de detective que haga, la máscara debe girarse los 180 grados completos. El actor ve primero la máscara, luego la gira y, entonces, ve a través de los ojos de esa máscara. Son modos totalmente diferentes, separados, y nunca se debe permitir que se mezclen. Si se mezclan, tienes un verdadero problema.

Lucie

En esta próxima ronda de tagliatelle, Declan habla sobre cómo lidiar con el verso. Cheek by Jowl es famoso por poner en escena producciones impactantes de grandes obras clásicas, por ejemplo de Shakespeare, Middleton o Racine, que escribieron en versos complicados. Le pregunté cómo ayuda a los actores a hacer que los versos suenen de manera tan convincente como el discurso contemporáneo.

Declan

No hay nada especialmente grandioso o intelectual en el verso. Pensemos con calma en el verso. El verso está conectado con la entonación de modo que enfatizamos unas sílabas en vez de otras. Usamos el acento y, por lo tanto, la base del verso todo el tiempo. Podría decir, por ejemplo, "esa actriz es **ab**solutamente fantástica", o "esa actriz es absolutamente fan**tás**tica". Puedo separar las sílabas o no. Tiene que ver con cómo y dónde cae la sílaba acentuada.

Ahora, el verso libre (que los ingleses y los rusos curiosamente comparten más o menos) se construye, muy frecuentemente, sobre un yambo (ti-tum ti-tum). Lo que pasa con el verso es que el público y el actor adquieren una expectativa de ritmo, que puede o no satisfacerse. Es un poco como el jazz. El jazz depende completamente del compás cuatro por cuatro y solo la ruptura de esa expectativa da energía a la música. Generas una forma que puedes romper.

El verso funciona exactamente así. El verso en pentámetros yámbicos tiene el esperado ti-tum ti-tum ti-tum ti-tum ti-tum. El escritor o el recitador parten de esa estructura, de ese tema y lo varían o utilizan el contrapunto o sea, van en contra ese tema. Pero es la expectativa de un ritmo que se obedece o se niega.

Tienes muchas más opciones en verso. Es la diferencia entre lo que esperas y lo que luego escuchas lo que te da energía.

El verso manipula una anticipación.

Lo que estoy tratando de decir es que no hay que temer al verso. De hecho, es algo que utilizamos de forma natural.

Otra cosa que he encontrado extremadamente útil es el "recuento de sílabas". Una vez que actores hayan estudiado lo que significa su texto, o tengan al menos una comprensión superficial de lo que pueden querer decir las palabras, podrían intentar esto:

En lugar de preocuparse y concentrarse cada vez más en el significado y la comprensión, puede ser más útil parar un momento y hacer un ejercicio simple. Como muchos de los buenos ejercicios, es decepcionantemente simple. Consiste en dividir todo el texto en sílabas separadas ignorando el sentido. Podemos ponernos nerviosos cuando nos separamos de nuestro precioso significado, aunque sea por un rato. El actor debe asegurarse de contar las sílabas. No, no es necesario recordar el número, pero sí separar con precisión las sílabas. Además, tiene que decirlas como si cada una tuviera una vida

propia y careciera de significado. Reprimir el significado y presionar el botón de pausa de la comprensión puede ser muy liberador.

El ejercicio de sílabas separadas ayuda a los actores a asimilar el sonido de las palabras y el sonido de las palabras puede hacerles conseguir cosas asombrosas. Al principio, quizá se sientan cohibidos y estúpidos, pero no hay que intentar nada, no hay que entender nada, simplemente dejas que el sonido ocurra y pueden suceder cosas increíbles. Este ejercicio no sirve solo para el verso, puede ser útil para cualquier guion.

Es necesario contar la cantidad de sílabas que estás usando. El recuento de sílabas es muy importante porque a veces los actores se resisten a decir todas las que hay en algunos fragmentos de texto y se quedan sin el impulso suficiente, y si no tienes suficiente impulso, a duras penas podrás decir tus frases. Contar las sílabas agudiza la mente del actor.

Una cosa sobre la que me gustaría llamar la atención es el momento en el que los políticos salen por televisión. Es muy divertido verlos, bueno, no es divertido en absoluto, pero cuando no tenemos más remedio que verlos, podemos desconectar y contar las silabas. Un político astuto puede intentar confundirnos utilizando palabras largas, pero ese truco ya no funciona porque es demasiado obvio. Otras veces nos embaucan ofreciendo muchas estadísticas fuera de contexto, como 3 millones de piezas de EPP, números que no te dicen nada; pero la mejor manera de todas es usar demasiadas sílabas para transmitir muy poca información. La relación información / sílaba es una herramienta poderosa cuando necesitas que la gente se canse. Si alguien comienza a emplear demasiadas sílabas, es posible que no te des cuenta de inmediato, pero tu atención y, por lo tanto, tu discernimiento, comenzará a divagar. Es un efecto extraño porque, por ejemplo, decir: *"Sea como sea, es lógico que cuando pensamos..."* Suena tan simple y claro. Todas las palabras son comprensibles, nada técnico. Pero con una cuantas sílabas de más, conseguirás que se pierda el interés, y lograr que la gente pierda interés es un poderoso dispositivo político.

Lucie
Entonces, ¿cómo te ayuda el verso a pensar en la escena como director?

Declan
Podríamos hablar un poco sobre Racine, que usó el verso alejandrino. Lo componen dos líneas de 12 a 13 sílabas con una rima A-A al final. Dice Orestes al comienzo de Andromaque: *"Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle / Ma fortune va prendre une face nouvelle..."*, y continúa. Entonces en fidèle / nouvelle, está la rima.

En francés funciona bien porque presenta más posibilidades de rima que el inglés. Otway escribe grandes obras de teatro en rima. Se conocen como coplas heroicas. Tienden a sonar un poco como una felicitación navideña. De hecho, muy a menudo Shakespeare utiliza la rima para indicar falta de sinceridad o, a veces, para marcar el final de una escena. Rimar en inglés es muy diferente a rimar en francés. Es mucho más fácil rimar en francés.

Hay tantas complejidades en el verso alejandrino francés que, obviamente, no les resultan útiles a actores de otras culturas. Hay convenciones que pueden parecer un poco técnicas, pero hay una gran lección práctica que cualquiera que se dedique al teatro en el idioma que sea puede aprender. Ahora, el problema es que el alejandrino suena tan inteligente y tan contenido a la vez. Suena tan nítido, limpio, preciso y completo que parece realmente sabemos lo que estamos haciendo, como si fuéramos mayores y no niños vestidos de adultos. Pero en realidad, la gloria de Racine es que está escribiendo sobre bestias enjauladas. O niños asesinos. Estas personas se encuentran en medio de un caos personal extremo, de manipulación, de sentimientos terribles de autodestrucción, autocompasión y auto-obsesión, emitiendo gritos inarticulados de pánico sin palabras. Sus problemas son abrumadores pero, y es un gran pero, solo pueden expresarse de esta forma rígida y cortés. Y lo maravilloso es que la naturaleza constreñida de la rima te lleva a darte cuenta de que *'esto es una locura, ¿de qué están hablando?*'. Entonces se genera una tensión entre la pared que contiene una energía y esa energía que pugna por salir. Racine es extraordinario, creo, porque articula muy bien un grito primario, porque el grito primario se mantiene en esta forma increíblemente ajustada.

Otro peligro, demasiado evidente en el alejandrino, pero que es útil para todos los actores, es que la inteligencia del verso puede inducir al actor a pensar que las palabras describen un sentimiento pasado o un hecho ya ocurrido. Éste es un problema que los actores tienen que resolver y que se agrava porque los textos parecen "inteligentes". Siempre es tarea del actor poner el texto en tiempo presente. Y si suena a pasado, se le puede dar la calidad de un reportaje, como si estuviera contando lo que sintió. Si digo *'te amo'*, tiene que ser algo que está sucediendo ahora, no una descripción de algo que cociné en el horno cinco minutos antes. No se trata de hablar de algo que ya ocurrió. La rima en el alejandrino es bastante complicada, porque puede hacer que las cosas parezcan precocinadas. Ninguna acción dramática tiene lugar en el pasado. Toda acción dramática ocurre en el escenario ante nuestros ojos. La acción pasa ahora. La acción en Edipo no es lo que hizo en el pasado, está en el hecho de que se encuentre con esta información ahora. El actor tiene que trabajar duro para asegurarse de que todo se forja en el horno de la imaginación en el ahora, el gran ahora.