

BUGS BUNNY DIU SER-O-NO-SER

ELIZABETH LECOMPTE

entrevistada per

CARLOTA SUBIRÓS

El Wooster Group és una de les companyies més significatives i influents del teatre contemporani. Fundat el 1975, el grup ha desenvolupat una recerca teatral constant basada en el seu taller i espai de representació, el Performing Garage del carrer Wooster, al cor del SoHo de Manhattan. Gràcies a la direcció tenaç d'Elizabeth LeCompte, a un equip artístic estable i a la participació de col·laboradors de luxe, el Wooster Group ha esdevingut una referència essencial pel seu ús de la tecnologia a escena, per la construcció d'una dramaturgia postmoderna o per l'excel·lència dels seus actors. S'han presentat per primera vegada a Barcelona amb "To You, the Birdie!", una singular recreació de "Fedra", de Racine, on l'acció dramàtica està pautada per una partida de badminton i l'heroïna està desdoblada entre l'actriu Kate Valk i la veu electrònicament manipulada de l'actor Scott Shepherd.

CARLOTA SUBIRÓS.- M'agradaria parlar de *To You, the Birdie!*¹, i veure si això ens permet comentar la teva feina més en general. Sovint has dit que no t'interessa el text o el contingut de les obres, sinó únicament la seva forma, i en aquest sentit la funció m'ha sorprès, perquè aquesta vegada has seguit molt fidelment el text.

ELIZABETH LECOMPTE.- No, jo no he dit mai que no m'interessi el text! La gent em malinterpreta. El que dic és que no m'interessa el text com a únic significat en el teatre, que crec que ha de ser una combinació de forma i contingut. Jo treballo amb el text de maneres molt diverses: a través d'una mena d'anàlisi

1. "Birdie" és el nom que rep en anglès la pilota plumada que s'utilitza en el joc del badminton, de manera que el títol es podria traduir literalment com "A tu, la pilota!".

de text tradicional i a través d'una base musical. Quan sento un text, busco la seva música com a significat. I crec que aquesta és una via d'interpretació tan vàlida com una de més acadèmica. Però sovint les persones que no senten la música del llenguatge, o que no veuen aquest aspecte de la meua feina, es pensen que no m'interessa el text. No m'imagino com algú pot voler fer un text si no hi està absolutament interessat! Interessat en què diu, en com sona, en què significa o què representa en el món... Em sembla una mica absurd.

CARLOTA SUBIRÓS.- En el sentit musical, és fantàstic com en la funció separen la veu del cos. D'on va sorgir aquesta idea?

ELIZABETH LECOMPTE.- Bé, no tendeixo a utilitzar el moviment il·lustratiu. El que m'agrada de veritat és el moviment que es col·loca en contrast o en paral·lel al text. De manera que veus dues línies rítmiques, una al costat de l'altra, i pot ser que en algun moment coincideixin, però es complementen l'una a l'altra de manera no literal. De vegades treballen les dues coses per separat, el text i el moviment, i després les ajuntem per veure on connecten. I quan no connecten, faig que el text connecti amb una altra cosa de l'escenari. I així pot aparèixer un tercer punt d'atenció.

M'agrada treballar amb dos o tres punts en els quals el text pot connectar amb el moviment o amb algun altre signe. En el cas de *To You, the Birdie!*, jo volia aconseguir una bona 'veu' per a Fedra. Era una dona que no tenia cap misteri. Es tornava tonta. I no m'agradava sentir la Katie² cridant tota l'estona! La traducció que hem fet servir està farcida d'un cert melodrama. De fet, en anglès, sona realment com la lletra d'una cançó pop. Coneixíem molt bé el traductor, en Paul Schmidt³, era un tio molt melodramàtic, i la traducció la va fer especialment per a nosaltres, sabent que ens agrada la cultura popular. Jo pensava en ell, i en la seva veu, i en com ell ho faria. Crec que sempre vaig voler veure la Katie en les escenes de bogeria, però en les parts més tradicionalment melodramàtiques m'agradava sentir una veu masculina més propera a la d'en Paul. O sigui que devia sortir d'aquí, de les ganes de sentir aquestes dues veus, de vegades simultàniament.

CARLOTA SUBIRÓS.- Justament m'acaba de venir al cap una frase de Racine, a qui interessaven tant les estructures: "Ja tinc tota l'obra, ara només em falten els versos".

ELIZABETH LECOMPTE.- És fantàstica. Fantàstica.

2. Kate Valk és una de les actrius emblemàtiques del Wooster Group, del qual forma part des de 1979. A *To You, the Birdie!*, Valk interpreta el paper (el cos) de Fedra.
3. Paul Schmidt (1934-1999) ha estat un dels més importants traductors i adaptadors teatrals nord-americans.

CARLOTA SUBIRÓS.- També és interessant perquè et fa mirar el cos i les diverses tècniques corporals que feu servir d'una manera molt diferent.

ELIZABETH Lecompte.- De fet, hem estat imitant estructures de moviment des de *Brace Up!*⁴, on vam treballar amb el teatre Noh i el teatre Kyogen. Vam mirar molts vídeos de teatre Noh, però no traduïts, sinó en japonès. I quan mires una cosa i no entens la llengua, realment et fixes en la forma. Va ser així com vam començar a imitar certes estructures del teatre Noh. Més endavant vam començar a observar l'Òpera Xinesa, per a *House/Lights*⁵. En el cas de *To You, the Birdie!*, vaig començar amb l'esce-nografia. Estava treballant amb una idea sobre el final de la postmodernitat, em sembla, i estava estudiant les "Case Study Houses"⁶, prenent-les com a punt de partida per al disseny de l'espai. I això em va portar a Merce Cunningham, i d'allà vaig arribar a Martha Graham, per observar el moviment en aquesta mena d'entorns. Sovint el moviment

sorgeix de l'arquitectura de l'espai, de l'intent d'imaginar com es mouria la gent en una certa arquitectura.

CARLOTA SUBIRÓS.- Alguns espectadors es van adonar que a les pantalles que els actors miren hi ha imatges de Groucho Marx o d'intèrprets asiàtics. Però aquestes imatges no són mai usades obertament de cara al públic. És com una textura secreta de l'espectacle...

ELIZABETH Lecompte.- Sí... gairebé me n'havia oblidat! Quan vam començar a treballar per buscar una veu per a Fedra, vam anar a parar als Germans Marx. Crec que volíem trobar una veu per a la Katie que no fos melodramàtica, una tècnica de distanciament per a ella. L'Scott⁷ ho va agafar de seguida. En una de les seves pel·lícules, Groucho Marx avança cap a la càmera i diu unes quantes frases d'una obra d'Eugene O'Neill, parodiant-les, d'una manera increïblement melodramàtica. De fet està parodiant tot l'art 'culte' nord-americà amb el seu art 'popular', i L'Scott s'hi va

enganxar de veritat. Crec que ara utilitza la imatge com a recordatori d'aquesta mena de 'sub-personatge' que té.

CARLOTA SUBIRÓS.- No sembla que t'interessi especialment el fet que el públic reconeixi tot aquest teixit de materials diversos. O sí? Creus que un aprecia més l'espectacle, o l'entén millor, si d'alguna manera pot situar les diverses cites i materials?

ELIZABETH Lecompte.- Doncs no ho sé! És possible. La ballarina Diane Madden va venir a veure l'espectacle i i va reconèixer cadascun dels moviments de Martha Graham. Evidentment, la majoria de la gent no coneix Martha Graham d'aquesta manera. Ella va dir que això li havia agradat especialment. Però, en general, em sembla que ningú no s'adona de la presència de tot això, a no ser que mirin els monitors i comencin a preguntar-se què passa. Realment no ho sé, és una bona pregunta. També seria interessant saber si la gent és conscient que bona part del ritme de l'espectacle prové dels monitors de vídeo.

CARLOTA SUBIRÓS.- En quin sentit, el ritme?

ELIZABETH Lecompte.- La manera com s'enllacen certs moviments. Per exemple, dues persones estan ballant dues coreografies diferents: la Katie executa una dansa que prové de Martha Graham

(i ho fa mirant un monitor amb la imatge de Martha Graham), però l'Ari⁸ està fent un ball que prové d'un dels solos de Merce Cunningham. Són a la mateixa escena, un al costat de l'altre, amb una mescla de músiques de John Cage i de Martha Graham, que hem retreballat amb un altre compositor, David Linton, de manera que és com un trio de compositors. Doncs, de vegades, la Katie es passa a Cunningham, i l'Ari es passa a Graham, i de vegades coincideixen en el mateix: per un moment tots dos estan fent Graham o Cunningham junts, i després divergeixen. De manera que la dansa és una mica diferent cada nit, perquè poden improvisar a partir de l'un o de l'altre.

CARLOTA SUBIRÓS.- La vostra feina és tan precisa i sofisticada, que es fa difícil imaginar que es pugui improvisar sobre ella. Però em vaig fixar que els actors duïen un auricular a l'orella, i em vaig demanar si estaven tots connectats d'alguna manera, i si aquest podia ser un recurs d'improvisació...

ELIZABETH Lecompte.- Hem fet servir auriculars per moltes coses diferents. A *House/Lights*, la Katie sent un text de Gertrude Stein a l'auricular, llegit per un home alemany, i ella el va reinterpretar directament per al públic. A *To you, the Birdie!*, em resultava molt difícil fer anar tot l'escenari alhora. Era massa caòtic, perquè tothom estava

-
4. *Brace Up!* es va estrenar el 1991, i està basat en *Les tres germanes de Txèkhov*.
 5. *House/Lights* es va estrenar el 1997, i està basat en el text de *Gertrude Stein Doctor Faustus Lights the Lights* i en la pel·lícula porno de sèrie *B Olga's House of Shame*.
 6. *El programa de les "Case Study Houses"* va ser un projecte arquitectònic centrat a Califòrnia entre 1945 i 1966. Proposava un nou model de vivenda unifamiliar, amb dissenys innovadors que van marcar el gust i la construcció en els anys de la postguerra. Una de les obres més cèlebres d'aquest programa és la casa i estudi de Charles i Ray Eames; altres arquitectes que van elaborar models de "Case Study Houses" foren Richard Neutra, Pierre Koenig, Craig Elwood o Ralph Rapson.
 7. *Scott Shepherd* és un dels joves actors que s'han incorporat últimament al *Wooster Group*, després de la mort d'alguns seus actors emblemàtics, *Spalding Gray* i *Ron Vawter*. A *To You, the Birdie!*, *Shepherd* interpreta el paper de Teràmenes i dona veu a Fedra, així com a la majoria dels altres personatges, des del fons de l'escenari, a través de dos micros que distorsionen la seva veu.

-
8. *Ari Fliakos* és un altre dels joves actors de recent incorporació al grup. A *To You, the Birdie!* interpreta *Hipòlit*.

seguint diversos monitors i fent coses diferents. És per això que jo els parlo a través d'aquests auriculars, i els vaig donant el que en diem marques de 'set' i 'falta'. Si dic 'falta', les quatre persones que estan pendents dels monitors s'han de girar en aquell moment cap al monitor de l'esquerra, i, si dic 'set', tots s'han de girar cap al monitor de la dreta. De fet, tot sorgeix del joc del badminton, perquè jo estic mirant la Suzzy⁹, la imatge de Venus damunt de tot, que tota l'estona va mirant a un costat i l'altre com si seguis un partit de badminton, i jo dono les marques de 'falta' i 'set' segons la mirada d'ella. L'espectador no té per què captar-ho, però el seu ull global, mentre veu la peça, s'adonarà que hi ha un patró que domina tot l'escenari.

CARLOTA SUBIRÓS.- Un àrbitre per sobre de l'àrbitre, o una deessa per sobre de la deessa...

ELIZABETH LeCOMPTE.- Exacte. I així aconseguixo que tot el que podria ser absolutament caòtic se situï dins d'un marc que puc controlar.

CARLOTA SUBIRÓS.- I això, quina mena de concentració exigeix als actors?

ELIZABETH LeCOMPTE.- Em sembla que depèn de cadascú. A alguns els agrada molt i de vegades em contesten.

CARLOTA SUBIRÓS.- Durant la funció?

ELIZABETH LeCOMPTE.- Sí. Simplement es giren cap al públic, perquè saben més o menys on estic asseguda entre els espectadors. Per exemple, li dic a la Katie, "vas massa de pressa, has entrat massa aviat!", per fer-li la punyeta. I ella es gira i diu "No és veritat!", i el públic no sap a què es refereix, perquè de fet és una conversa que té amb mi... I immediatament continua com si res. Em sembla que s'ho passa bé amb aquest doble joc. I l'Scott igual, si parlo amb ell no para de jugar. En canvi, a la Sheena¹⁰ li fa molta ràbia, i ho faig servir, perquè així quan ha d'enfadar-se amb la Fedra, està enfadada de veritat!

CARLOTA SUBIRÓS.- O sigui que, de fet, més que un mecanisme conceptual, és una cosa més espontània, una manera de passar-vos-ho bé, de mantenir la funció viva.

ELIZABETH LeCOMPTE.- Sí, és això. I per a mi és una manera maca de participar en la funció, de formar-ne part. És molt dur, després de trenta-cinc anys de fer teatre, estar asseguda fora i pensar "oh, ja no hi puc fer res, he fet aquesta peça i ara ja està, només em puc estar aquí fora com una inútil..." Perquè jo em quedo amb la peça fins al final, no la faig i marxo, com la majoria de directors. Per tant, per a mi

és també una manera de seguir-hi compromesa. I per als actors també, perquè de cop puc canviar tota l'estructura en plena funció, cosa que els agrada. Els puc dir "Queda't una mica més a l'escenari", o bé "Va massa a poc a poc, accelerem el ritme a la propera escena". És una mica com ser un entrenador. A les competicions olímpiques, tots els esquiadors porten auriculars, i senten com l'entrenador els va dient "molt bé, ho estàs fent molt bé..." Jo faig el mateix. De fet, sóc una mica com l'entrenadora durant un partit, perquè aquesta peça va néixer en bona mesura a partir del badminton.

CARLOTA SUBIRÓS.- I mai no t'has plantejat ser actriu?

ELIZABETH LeCOMPTE.- Bé, al principi vaig actuar una mica, en una companyia abans del Wooster Group, quan s'havia de substituir algú que s'havia posat malalt i coses així¹¹. Però realment no ho disfruto massa, el que més m'agrada és això de fer la punyeta durant la funció! M'agrada rebre atenció, però no m'agrada actuar.

CARLOTA SUBIRÓS.- Considerant aquests trenta-cinc anys de feina, podries dir

què era important per a tu quan vas començar i què ho és ara? Ha canviat d'alguna manera, personalment, i també en el context cultural?

ELIZABETH LeCOMPTE.- És difícil de dir... Perquè en totes les peces intento ocupar-me de les coses que em resulten interessants, o de coses que em són tan properes que ni tan sols les entenc, o no entenc exactament com em sento respecte elles. M'agradaria pensar que la idea mateixa de com han canviat les coses està continguda en la meua feina. La nostra peça més recent, *Poor theatre*¹², tracta en certa manera del que ens està passant a mi i al grup ara mateix... No crec que el meu impuls cap a la feina hagi canviat gens. Quan vaig començar, va ser amb Spalding Gray¹³, i ell tenia un gran interès a dir alguna cosa sobre la seva família. Jo vaig trobar-me ficada en això, ajudant-lo a fer això. I aquesta és una via que he seguit utilitzant. Busco persones que tinguin algun interès particular, i provo de seguir-les. És una mica com parar l'orella a allò que passa en els cervells dels altres. De vegades he de parar l'orella a allò que passa en el meu cervell. Ara ho faig una mica més sovint que abans, potser perquè ha passat tant de temps. Però bàsicament no, crec que

-
11. Elizabeth LeCompte va començar com a actriu amb el Performance Group, companyia dirigida per Richard Schechner, director, autor i teòric cabdal del teatre experimental dels anys seixanta i setanta.
 12. Poor theatre és una peça basada en el llibre de Grotowski Cap a un teatre pobre i en l'obra del coreògraf William Forsythe. S'ha estrenat el 2004.
 13. Spalding Gray (1941-2004) va ser un dels performers més carismàtics de l'escena d'avantguarda noiaiorquesa. Autor i actor dels seus espectacles, la seva col·laboració amb Elizabeth LeCompte com a directora va ser l'origen del Wooster Group.

9. Suzzy Roche només apareix a To You, the Birdie! a través d'una pantalla que domina l'escenari i des de la qual la seva cara va girant a dreta i esquerra com la d'un àrbitre en un partit de tennis o badminton.

10. A To You, the Birdie, Sheena See interpreta el paper d'Enone, dida de Fedra.

no hi ha hagut massa canvis en el meu impuls cap a la feina; em sembla que és el mateix i que s'assembla molt a respirar. Treballo, respiro, treballo. Bé, hi ha molts altres aspectes, com ara com aconseguirem els diners aquest any, o si hauríem de fer tantes gires o deixar de fer-ne, aquesta mena de coses. Ara estem molt ficats en com produir i com anar de gira, potser això és el que més ha canviat. M'he d'adaptar molt més a diversos tipus d'espais; he d'imaginar alguns projectes a una escala molt més gran, i altres a una escala molt més petita, per poder-los fer al Garage¹⁴. Però l'impuls cap a la feina és el mateix.

CARLOTA SUBIRÓS.- El podries descriure una mica?

ELIZABETH LECOMPTE.- Normalment té a veure amb voler entendre millor una persona. O bé tinc una mena d'imatge arquitectònica que vull veure a l'escenari. Una mena d'estructura. I quan veig aquesta estructura, vull veure-hi persones a dintre. I llavors començo a pensar en el text. Moltes vegades sorgeix així. De vegades sorgeix d'algú que diu, "oh, em moro de ganes de fer aquesta obra", i jo el miro i penso, "vaja, per què deu voler fer aquesta obra?"

CARLOTA SUBIRÓS.- Quan parles d'entendre millor una persona, et refereixes a un personatge o un autor, o bé a la gent amb qui treballes?

ELIZABETH LECOMPTE.- A la gent amb qui treballo. Sempre parteixo de la gent amb qui treballo. I quan ells tenen un interès, com en Paul Schmidt el tenia amb Racine, em demano "per què en Paul està interessat en Racine?" I m'hi fico per en Paul, per entendre millor en Paul. Arribo a Racine a través dels actors i del traductor. De vegades arribo a un escriptor a través d'un altre escriptor. És com si sempre hi arribés des d'un costat, o des de sota, mai no hi vaig directament. I gairebé tota l'estona me la passo mirant els actors, intentant veure qui són, què els interessa, què volen fer, i faig d'això el meu punt de partida. Segurament és per això que hem aguantat tant de temps, perquè jo no busco massa dins meu. Sempre tinc una oferta infinita d'influències i de persones que em porten de viatge. Faig molt de 'turisme' entre els interessos dels altres. I així me'ls faig meus d'una manera o altra, o els comparteixo amb ells.

CARLOTA SUBIRÓS.- Suposo que això implica llargs períodes de treball. Quant de temps assageu, quant de temps triegueu a crear una peça?

ELIZABETH LECOMPTE.- Depèn. Aquesta peça, per exemple, va costar molt de temps. La Katie volia interpretar Fedra, i a mi senzillament no m'agradava veure-la fent de Fedra. Trobava que era un paper horrible, i no entenia què hi

podia trobar, ella, a passar-se l'estona cridant per un noieta, plena de vergonya i mala consciència. La veritat és que no m'atreia gens. Vaig haver de treballar de debò per descobrir què era, per què em molestava tant, què devia remoure en ella, i com podria aconseguir que m'agradés la seva interpretació. Perquè tampoc no sóc una persona tan generosa, m'entens, "fem el que tu vulguis", no. Sóc molt egoista! I vaig trigar molt a descobrir que volia que la Kate es desdoblés amb una veu masculina i que es dedicés sobretot a la part física. Va ser molt llarg.

CARLOTA SUBIRÓS.- I ara podries dir quin és el sentit de Fedra per a tu?

ELIZABETH LECOMPTE.- Sí, però és a la peça. No crec que jo pogués expressar-ho. Quan la peça es clarifica, llavors és segur que jo també he aclarit què és el que m'agrada d'ella.

CARLOTA SUBIRÓS.- Vaig estar parlant amb Peter Sellars, quan va ser al Lliure, sobre tu i el Wooster Group. Per a ell, el que tu has subratllat de Fedra a *To You, the Birdie!* no és tant l'amor incestuós com el tema espantós dels pares que destrueixen el seu fill. Sellars considera que aquest és un motiu profund i terrible de l'Amèrica actual, el d'una generació que ara està en el poder i que

està destruint la vida i el futur dels seus propis fills.

ELIZABETH LECOMPTE.- Sí. Per a mi és molt emocionant quan Teseu diu, al final, "m'he destruït a mi mateix". Vam acabar aquestes escenes just després de l'onze de setembre del 2001, i hi vam afegir una frase d'Eurípides: "S'ha abatut sobre la ciutat un dol comú i inesperat"¹⁵. Si no anem alerta i ens guiem només per les nostres emocions, això passarà.

CARLOTA SUBIRÓS.- De fet, es podria dir que les vostres peces, en algun nivell, sempre són peces sobre el mateix grup. Heu treballat molt de temps junts, alguns col·laboradors són els mateixos, altres han marxat, ha arribat gent nova. És com si en la vostra obra es pogués resseguir també la vida del grup.

ELIZABETH LECOMPTE.- Sí, em sembla que això passa amb totes les peces.

CARLOTA SUBIRÓS.- I en aquest sentit, podeu reprendre peces antigues?

ELIZABETH LECOMPTE.- I tant, m'agrada molt fer-ho. Vam tornar a fer *North Atlantic*¹⁶, i va ser meravellós, perquè ara tota la política torna a ser estranyament igual i diferent que quan vam estrenar l'obra. Però també m'agrada

14. El *Performing Garage* és la seu del Wooster Group, local d'assaig i de representació. De fet, el nom del grup prové del nom del carrer on està situat el Garage, Wooster Street.

15. Traduïm a partir de la traducció anglesa. La traducció de Carles Riba d'aquests dos versos del final de l'*Hipòlit d'Eurípides* és "En comú ha vingut sobre el poble tot /aquest dol no esperat".

16. *North Atlantic* es va estrenar el 1983 i mostra l'estranya vida en un submarí militar de l'exèrcit nord-americà destacat en aigües estrangeres.

perquè els intèrprets canvien i creixen. És el millor de tenir aquesta mena de teatre de repertori, que als Estats Units ja no existeix. Nosaltres ens podem permetre aquest luxe. Els actors tenen l'oportunitat de créixer dins dels papers a mesura que els interpreten. Segurament tornarem a fer *Saint Anthony*¹⁷, amb un dels homes nous interpretant el paper d'en Ronnie, cosa que per a mi és fantàstica. I també ens podem permetre el luxe de tornar a fer una peça que vam fer fa deu anys amb els mateixos intèrprets, exactament. Gairebé ho vam poder fer amb *Brace Up!* i ara ho farem amb *House/Lights*. Això també és magnífic, perquè sempre canvien i creixen, i això fa que les peces siguin més denses, més riques per a mi.

CARLOTA SUBIRÓS.- I canvies les peces?

ELIZABETH Lecompte.- Sí, depèn de les circumstàncies. Per exemple en aquesta peça he hagut de substituir en Willem¹⁸ per en Roy¹⁹, i en Roy és justament el tipus contrari d'actor. O sigui que he hagut de reajustar molt el paper. I això ha canviat la peça. Ara és molt més emocional, perquè en Roy és un actor molt emocional. He hagut de repensar la seva relació amb l'Ari. Amb

en Willem era tot sobre el narcisisme físic, i sobre el fet de quedar exclòs d'un lligam emocional amb la família. Però en Roy no n'està mai exclòs, està completament disponible, de manera que la interpretació d'en Roy es basa en el fet que les seves emocions estan tan presents que paralitzen la seva capacitat de pensar correctament. Mentre que amb en Willem més aviat senties que no hi havia cap mena de pensament... Estava massa enfeinat posant. Són dues maneres de veure la peça. I totes dues em semblen fantàstiques, m'agraden totes dues, però fa que la peça canviï, la fa infinitament variable i interessant.

CARLOTA SUBIRÓS.- És interessant sentir-te parlar dels actors, perquè justament el personatge de Teseu, per exemple, està molt definit per una cosa completament externa i tècnica, com és el so magnificat dels seus passos, que recorda Hulk o Godzilla...

ELIZABETH Lecompte.- De fet, és de *Godzilla*.

CARLOTA SUBIRÓS.- Exacte. És un efecte completament distanciat de l'actor, però per altra banda parles amb molta precisió de l'energia i de les qualitats més íntimes de cada actor...

ELIZABETH Lecompte.- Bé, em sembla que tots els nord-americans estem influenciats pels dibuixos animats. De nens vam aprendre els clàssics a través de Bugs Bunny. És veritat, Bugs Bunny diu "Ser o no ser...", i així vaig sentir parlar de Hamlet per primera vegada. És per això que podem incorporar coses que són grans i tontes en coses que són profundament serioses, i no hi ha oposició, és una mateixa cosa. Crec que Bugs Bunny és un dels més grans actors nord-americans. És evident que va caldre tot un grup de gent per crear-lo, però finalment és un gran gran actor.

CARLOTA SUBIRÓS.- Pel que sé, tu assages amb tots els tècnics, com devia fer tota la gent que treballava en equip per crear Bugs Bunny.

ELIZABETH Lecompte.- Quan llegeixes llibres sobre com treballaven els que feien Looney Tunes, als estudis de la Disney o la Warner, t'adones que aquella gent s'ho passaven de meravella. Eren un equip increïble fent coses fantàstiques... Quan nosaltres treballlem bé, és com si fóssim un sol equip, i els tècnics creen l'obra tant com els actors i com jo mateixa. És fabulós, és una sensació fantàstica. No passa sempre, però passa molt sovint. Crec que no podria treballar sense això. Fins i tot quan els tècnics no estan fent res, pot ser que s'hi fiquin i actuïn, i així tenen una visió del que és estar a dins i estar a fora. I moltes vegades els actors resolen qüestions tècniques. En Roy, per exemple, feia el Doctor a *Brace Up!* i també va fer el seu vídeo del Doctor, de

manera que estava actiu tant a nivell tecnològic com a l'escenari. És indisociable, en tot cas.

CARLOTA SUBIRÓS.- Podries dir què busques, quan tries un nou actor?

ELIZABETH Lecompte.- Jo no trio nous actors! Vénen ells, i si els agrada el procés, es queden. I es queden fins que troben una altra cosa que els enamora, com el nostre director tècnic, que es va enamorar del so, i ara dissenya so per a la televisió i el cinema. La gent passa un temps amb nosaltres, i després torna. Un actor com en Willem es va passar quatre o cinc anys actuant només al teatre, però després va venir gent que l'havien vist amb la companyia i li van demanar de fer pel·lícules. Ell es va enamorar del cinema i s'hi va dedicar, i anava i venia entre pel·lícula i pel·lícula. Està bé, és una bona manera de fer-ho, perquè així quan marxen aprenen coses noves i després quan tornen les porten a la companyia. M'agrada que sigui molt porós, de manera que sempre te'n puguis anar i, si ets bo, sempre puguis tornar.

CARLOTA SUBIRÓS.- Parlant del so, la banda sonora de l'espectacle és impressionant. És sorprenent, màgica, interactiva, complexa, i tan atractiva com l'aspecte visual. Consideres el so com un llenguatge en si mateix?

ELIZABETH Lecompte.- Oh sí, i tant.

CARLOTA SUBIRÓS.- I te n'ocupes tu mateixa?

17. Frank Dell's *Temptations of Saint Anthony* està basat en *Les temptacions de Sant Antoni de Flaubert*.

El narrador central era Ron Vawter, un dels actors emblemàtics del Wooster Group, mort el 1994.

18. *Willem Dafoe és un dels actors més coneguts del Wooster Group, del qual ha format part pràcticament des dels seus orígens.*

19. *A To You, the Birdie! Roy Faudree ha substituït Willem Dafoe en el paper de Teseu.*

ELIZABETH LECOMPTE.- Bé, per a mi sempre ha estat una part fonamental de la feina. S'ha anat fent més divertida a mesura que la tecnologia s'ha desenvolupat. Ara pots improvisar i canviar les mescles al moment. Abans, si volia fer una banda complexa, havia de sentir-la dins del cap, imaginar com sonaria una cosa al costat de l'altra, anar a l'estudi i fer la mescla, portar-la, provar-la... I el mateix amb el vídeo: calia provar-lo, i normalment, si no funcionava, havia de canviar la interpretació perquè s'ajustés al vídeo. Ara, com que ho podem fer allà mateix, és molt fàcil fer canvis realment delicats, i anar-ho inventant tot sobre la marxa. Crec que les bandes sonores s'han anat fent més complexes a mesura que s'ha fet més i més fàcil. Abans trigàvem moltíssim a fer el vídeo. Jo tenia una idea, i havíem d'anar a un estudi molt econòmic i realitzar-la pensant, " a veure, suposo que l'actriu trigarà tres segons a creuar l'escenari, però seran tres segons?, no ho sé..." De manera que moltes vegades la interpretació es basava en aquells vídeos, perquè només teníem aquells tres segons, i jo no volia posar-lo en pausa! Però això també era divertit, era com un joc. Ara podem fer el que volem. Està molt bé, tot i que també he de dir que m'agraden les limitacions. Però està molt bé, sobretot amb el so, poder escoltar una mescla immediatament després d'haver-la sentit dins del cap.

CARLOTA SUBIRÓS.- Per tancar, m'agradaria recuperar el que has mencionat sobre la fi de la postmodernitat, sobretot tenint en compte que el Wooster Group ha estat un dels noms essen-

cial del teatre postmodern. Quan parles d'aquesta fi, la relaciones amb un nou canvi en els mitjans, amb una recerca de nous llenguatges, o bé amb un canvi d'actituds?

ELIZABETH LECOMPTE.- Crec que són les actituds. No sé per què, però noto un retorn cap a una concepció més convencional de les històries, i un allunyament de certes formes d'abstracció. Saps, quan fa quinze anys Philip Glass va començar a compondre melodies, va ser el senyal que un cert tipus d'abstracció s'havia acabat, definitivament. I crec que això ha passat en totes les arts, i que ara estem tornant a un tipus de narració més monolítica. No sé per què. Un bon exemple són les pel·lícules que estan sortint dels Estats Units. Totes són grans històries gregues. No són petites històries íntimes sobre la vida familiar, aquestes queden enterrades. És clar que ocasionalment veus coses com *Com ser John Malkovich*, de Spike Jonze, que és l'antítesi de tota això. Però ell té èxit perquè està completament dins de la tradició postmoderna, i l'ha portada al cinema; però pràcticament és l'únic. La cultura dominant va cap a les històries grosses i simples, sense massa ambigüitat moral. És un canvi dels temps. No sé què va primer, si és la cultura la que està provocant aquest canvi o si són les arts.

CARLOTA SUBIRÓS.- I et sembla que això pot resultar una amenaça per a la vostra feina?

ELIZABETH LECOMPTE.- No, no, a mi m'encanta, és per això que em vaig ficar en

Fedra! És una gran història... No, em sembla que l'única cosa que pot amenaçar la nostra feina és l'economia, res més. Però sempre hem estat amenaçats per l'economia del cinema! Tant si és *La Gran Gelada* com *La Guerra de Troia*, és igual. Aquesta és la forma artística dominant als Estats Units.

CARLOTA SUBIRÓS.- Alguna vegada t'has plantejat venir a treballar a Europa?

ELIZABETH LECOMPTE.- Crec que no podria, perquè estic massa influenciada per la cultura popular. I a Europa, la cultura popular, quan s'utilitza en l'art 'culte', com deia abans, té un sentit negatiu. Moltes vegades és una denigració de la cultura popular, o una mena de complement de segona. Per a mi, forma part del meu llenguatge. I per això no crec que pogués; canviaria la meua feina, canviaria qui sóc... Tinc una mena de sentit de l'humor que em

sembla que seria difícil de conciliar amb una sensibilitat europea. I si ho fés, la meua feina canviaria, tal com va canviar la de Robert Wilson quan va marxar dels Estats Units i es va fer tan alemany. És molt bonic, però va perdre moltes de les referències culturals més *funkies* que venien de Texas i de Mèxic, i va agafar bàsicament tot el que venia de la Bauhaus. Ho va integrar en la seva obra d'una manera preciosa, però la va fer canviar. Suposo que em resisteixo a això.

CARLOTA SUBIRÓS.- I tens ganes de seguir treballant a Nova York?

ELIZABETH LECOMPTE.- Sí, em sembla que estem en molt bona forma, perquè som propietaris del nostre teatre. I quan dic que estem en bona forma, vull dir que podem treballar! Podem treballar, cosa que, als Estats Units, tal com treballen nosaltres, és força al·lucinant.■

Aquesta conversa va tenir lloc al costat de la piscina de l'Hotel Catalònia, el 15 de juliol del 2004.

Traducció de l'anglès de Carlota Subirós.