



# THE ANDERSEN PROJECT

Creació i direcció

**ROBERT LEPAGE** EX MACHINA

## PRESENTACIÓ

de robert lepage

El procés que ha portat a aquest nou *solo* va començar amb un encàrrec del Regne de Dinamarca, que el 2005 celebrava amb fastuositat el 200 aniversari del naixement de Hans Christian Andersen. S'hi van convidar artistes d'arreu del món a crear inspirats per les seves novel·les i contes de fades.

En el meu cas, jo m'havia d'interessar en ell d'una manera més personal. La idea no era tan biogràfica, sinó més aviat una manera de descobrir com la vida i les obres de l'escriptor escandinau podien trobar ressò en un món modern que ha perdut la innocència i els ideals romàntics. L'experiència dels meus *solos* anteriors em deia que no podia simplement interessar-me per Andersen: havia d'identificar-m'hi.

Primer això va ser força difícil, ja que no sabia gairebé res d'ell o del seu temps. La

lectura de biografies llargues, àrides i sovint contradictòries no va fer res per simplificar el problema. Finalment, va ser a través d'algunes cànides revelacions trobades al seu diari com vaig començar a entendre que érem molt més semblants del que m'hauria agradat. En alguns casos, era força obvi. Altres comparacions eren més... indirectes. La major part de vegades hi havia un sentiment, nascut durant la infantesa, de ser diferent dels altres; un sentiment que pot conduir al sofriment i a l'aïllament, alhora que pot fer adonar-nos que, de fet, tothom és únic. És clar com l'aigua que quan Andersen escrivia *L'aneguet lleig* havia comprès que la capacitat de convertir en oportunitats per a l'autorealització les dificultats que la vida ens posa pel camí, l'hem de trobar dins nostre.

A més, un *solo*, per la seva pròpia naturalesa, evoca la solitud i fins i tot la conver-

teix en un dels temes principals: la solitud del protagonista, la de l'actor que l'interpreta i, en aquest cas, la de Hans Christian Andersen. Després d'haver treballat amb ell tot al llarg de la creació d'aquest espectacle, com a mínim hauré

entès que el meu desig d'explicar històries no és només una manera d'alliberar la meua imaginació, sinó també una oportunitat, tant per a mi com per a ell, de sortir de l'aïllament i provar de guanyar l'acceptació de la resta del món. ■

## NOTES DE ROBERT LEPAGE SOBRE *THE ANDERSEN PROJECT*

Cada vegada que Hans Christian Andersen es masturbava, ho marcava al seu diari. "Avui m'han visitat tal i tal persones, són encantadores", escrivia. "Quan han marxat, he tingut una doble ++ sensual".

A Dinamarca, Andersen és considerat com un heroi nacional, amb una imatge més-blanca-que-el-blanc. Els seus admiradors sostenen que la raó per la qual no es va casar mai o no va practicar el sexe era el seu desig de mantenir-se pur. La majoria de biografies sobre ell són molt avorrides. Però n'hi ha una, *Hans Christian Andersen: La vida d'un narrador de contes*, de Jackie Wullschlager, que és fantàstica. Wullschlager estudia temes de la seva vida que no havien estat debatuts mai obertament –no només la sexualitat, sinó també altres aspectes foscos del seu caràcter. El fet de descobrir que aquest home, tan conegut per les històries per a nens que havia escrit, tenia una doble vida, una història personal estranya i conflictiva, em va fer acceptar de fer un espectacle sobre ell.

La meua primera idea per a *The Andersen Project* tenia a veure amb la masturbació. El tema no em va aparèixer d'una manera bruta o grollera, sinó com una via per entendre Andersen. No vull escandalitzar –només vull ensenyar la seva lúcida visió de la condició humana. I el tema encara té més sentit perquè un *solo* escènic és la forma més solitària d'espectacle i la masturbació és la forma més solitària de sexe.

És difícil dir què tenim en comú Andersen i jo sense resultar pretensions, però jo m'identifico amb moltes coses seves –i el seu desig sexual insaciable i la seva constant apetència sensual no són les menors. La diferència entre tots dos és que jo tinc una vida sexual molt intensa i ell no en va tenir mai. Hi ha una connexió entre sexualitat i creativitat, i un dels temes de *The Andersen Project* té a veure amb el desenvolupament imaginatiu i sexual dels nens. Llegir contes de fades als nens expandeix la seva imaginació. A mesura que es fan grans, substitueixen els contes de l'hora de dormir per la masturbació

i la fantasia sexual. Jo sempre vaig tenir por de ser un maníac sexual, perquè pensava contínuament en el sexe, però, de fet, és part del procés imaginatiu. Si la teva feina és explicar històries i et passes el dia imaginant coses, el més probable és que la teva imaginació sexual sigui igual de vívida.

Una altra cosa que ens connecta és la necessitat de viatjar. Molts artistes, al segle XIX, sentien que havien de viatjar fora del seu país per ser reconeguts. Però a Andersen li semblava encara més necessari que a la majoria. En primer lloc, perquè escrivia en danès, una llengua que, per a molta gent d'Europa, era com parlar a l'inrevés. En segon lloc, escrivia per als nens, de manera que no se'l prenien seriosament. Per ser reconegut, havia d'anar a Alemanya i França i fer-se amb els grans escriptors del moment. Llavors tornava a Dinamarca amb tot aquell reconeixement. Si ets un artista del Quebec, com jo, tens el mateix impuls.

*The Andersen Project* s'inspira en dos dels seus últims contes. Després de fer els 60, Andersen va escriure alguns dels seus millors contes, destinats a adults més que no pas a nens, i molt més experimentals que la seva producció anterior més coneguda. Un d'ells és *La dríada*: té lloc a París durant

l'Exposició Universal de 1867, que Andersen va visitar dues vegades captivat pels invents mecànics que s'hi exhibien. El conte, que presenta la fada d'un arbre que es deleix per l'excitació de la ciutat, reflecteix l'abandonament europeu del Romanticisme en favor de la modernitat, que fascinava Andersen. L'altra inspiració és *L'ombra*, el seu conte més interessant i que la gent rarament llegeix als seus fills perquè fa molta por. Com Freud i Jung, però molt abans, suggereix que cada ésser humà té una part d'ombra que, si no ho impedeixes, pot destruir-te. Això es reflecteix en un dels meus personatges, el gerent d'una òpera de París que té una addicció a la pornografia que acaba per engolir-lo.

Ser ofensiu no és fer servir paraules grolleres o criticar una cultura. El que és ofensiu és que no hagi fet els deures i no hagi provat d'entendre aquella cultura. Si no has fet això, no tens cap dret a riure-te'n. Això és el que resulta tan ofensiu en molt del teatre que veiem: la gent pretén fer una gran producció de Txèkhov, per exemple, sense tenir ni idea de què és Rússia. Canvien l'època de la peça perquè volen fer alguna afirmació política. Això em sembla més ofensiu que fer un espectacle sobre una gran icona danesa que es masturba. ■

---

**Fragments de *Bedtime Stories*, article de Robert Lepage publicat al diari *The Guardian* el 16 de gener de 2006.**

## NOTES DE ROBERT LEPAGE SOBRE LA SEVA CARRERA

A la ciutat de Quebec, entre les dècades de 1960 i 1970, el teatre era una activitat social, "cosa de burgesos". Quan a l'escola ens va portar a veure *Nit de Reis*, jo em pensava que el que jugava era el director, no Shakespeare, que era molt vell. Naturalment, amb el temps vaig descobrir que era Shakespeare el juganer, i el joc es va convertir en un element important de la meva feina. Després va venir el *rock'n'roll*, Genesis i Jethro Tull i tots aquests tios amb disfresses rares que representaven personatges i explicaven històries; certament em van influir.

La meva formació com a actor va ser difícil perquè m'apassionaven la posada en escena, l'escriptura i l'escenografia i, bé, tot allò que se suposa que no has de fer quan ets un actor seriós. O sigui que quan vaig acabar els meus estudis em vaig sentir lliure i vaig crear una petita companyia de teatre. A la gent li interessava el que fèiem, però no érem empresaris, no sabíem demanar subvencions, no sabíem res: teníem vint anys. I així ens vam unir a Jacques Lessard. La seva companyia havia perdut la subvenció i ens va donar els cinquanta dòlars que li quedaven per concebre un espectacle de cafè-teatre. Hi havia tres maletes i un dibuix *shumi* japonès molt gran, i ja està. Va tenir un èxit enorme.

Quebec és la meva llar i és un lloc molt viu i vibrant, però també està

molt aïllat. Jo veia tot de coreògrafs, molt més joves que jo, que viatjaven i tornaven connectats amb tot el que passava arreu. La gent de teatre portava uns cinquanta anys de retard i no sabia per què. Vaig pensar que seria per l'idioma, o sigui que em vaig dir: "bé, el que fem és visual, no hauria d'haver-hi cap problema", i vam començar a portar *La trilogia dels dracs* per tot el món.

Una cosa que sempre he fet és començar a assajar amb un mapa. La companyia dibuixa i torna a dibuixar, i al final els dibuixos revelen alguna cosa sobre l'espectacle. Quan vaig començar el *Somni d'una nit d'estiu* al Royal National Theatre de Londres, no en tenia absolutament cap idea, o sigui que vam organitzar un taller. Teníem un full gran de paper i els actors havien de dibuixar els seus somnis. El primer dia el perds buscant el retolador del color que vols, però amb el temps apareix un mapa. La gent posa tots els arbres en una zona, ja tens el bosc; algú somnia que s'ofega en un llac, així que ja tens un gran llac. Al final el dibuix esdevé un mapa molt lògic del subconscient. Dibuixar i fer servir imatges és una bona manera de conèixer les visions interiors que té la gent. És una manera diferent de mirar, i al final el mapa s'assembla al grup. I acaba essent molt nítid perquè t'has posat en contacte amb les "fibres íntimes" d'allò que proves de teixir.

Després l'escenògraf i jo vam mirar els dibuixos i vam veure fang, fang i aigua, aigua i fang, i l'ull de la Lluna mirant cap avall. De manera que ell va dir: “bé, fem-lo amb fang”, i vam començar a jugar amb la idea. Mentrestant Patsy Rosenburg, la preparadora de veu, va anar al registre parroquial de Stratford a veure si hi havia alguna mena de connexió amb res que hagués passat quan es va escriure el *Somni d'una nit d'estiu* i va trobar que havia plogut tot un any sense parar. Si llegeixes el registre parroquial, escoltes el parlament de Titània quan diu a Oberon: “*per culpa de les nostres lluites el món està de potes enlaire i plou i es podreixen les collites i els animals es desesperen i cauen al fang*”, diu la paraula “fang” tres o quatre vegades. Va ser màgic perquè ens va confirmar que anàvem en la bona direcció.

Com a director has de tenir visió perifèrica, i per tal que això passi has d'haver estat a tots els racons. A *La cara oculta de la Lluna* estàvem asseguts al voltant de la taula, mantenint una profunda discussió sobre de què tractava l'espectacle. Havíem estat jugant amb els reflexos d'un gran mirall que no parava d'inclinar-se cap endavant i reflectir el terra, i estàvem parlant sobre antigravetat i tots aquests grans conceptes perquè l'espectacle tractava sobre el Programa Espacial Rus. De reüll veig un tècnic que fa rodar un rotllo de cinta aïllant per terra: quan passa davant del mirall sembla com si estigués surant a l'aire. Això és va

convertir en la darrera escena de l'espectacle. Jo rodava per terra i el reflex del mirall donava la impressió que estigués surant a l'espai.

Hi ha un moment en què dels accidents sorgeixen coses però has de tenir paciència per deixar que passin, per esperar-les. Has de situar-te en un entorn on puguis tirar coses, crear caos si vols que acabi sorgint alguna mena d'ordre. Per fer això a *La cara oculta de la Lluna* vam distribuir les set setmanes d'assaigs en més de set mesos. La primera setmana només vam jugar amb la idea, vam fer improvisacions, vam jugar amb artefactes nous, però tot sense connexió. Després passa un mes i tothom torna per a un segon període de dues setmanes, però ara els actors estan connectats amb el tema; han vist coses, han llegit un article o han trobat un llibre, i jo he fet construir algunes coses, com un joc de portes corredisses. Les portes van acabar sortint perquè jo estava dividit entre dues idees, volia un espectacle sobre l'espai i la Lluna i Buzz Aldrin, però a més la meva mare acabava de morir i també volia parlar d'això. Aleshores, per pura casualitat, em vaig trobar una rentadora a un contenidor d'escombraries. Era allà i vaig recordar-me de quan la meva mare ens portava a la bugaderia, de totes aquelles grans màquines: eren màquines de viatges espacials. Les meves dues idees es van connectar de manera que vaig jugar amb aquesta nova cosa, amb aquesta imatge. Volia creuar la porta de la rentadora i projectar-hi imatges,

per la qual cosa la màquina va acabar essent cargolada dreta a sobre d'un gran taulell; però després ens n'havíem de desfer. És per a això que, en la propera sessió d'assaigs, un mes després, vam treballar amb portes corredisses. És així com es va desenvolupar l'escenografia: primer jugàvem amb la idea i després la construïem. Mai es tracta de res que tinguis pensat, jo no m'assec mai i començo a esprémer-me el cervell cercant idees. No, el material és allà. És la manera com ho mires, és allà on és l'espectacle.

El que trobo fantàstic és que no es pugui dir qui va aportar què al procés. Jo podia fer una improvisació i els tècnics obrien els portàtils, entraven a internet i es posaven a buscar material sobre cosmonautes i imatges de mapes del temps. Em subministraven coses amb les quals jo podia estar jugant sempre. Els tècnics han de ser a la sala d'assaig. Quan muntàvem *Les set branques del riu Ota* hi eren des del primer dia i l'espectacle es va convertir en una enorme creació col·lectiva. A ells no els ho plantejem d'aquesta manera, no ho fem oficial, només deixem que passi.

Per tal que això passi, tinc un espai a la ciutat de Quebec que s'anomena La Caserne. Encara que compti amb molta tecnologia és un espai molt simple, però és ideal per a coproduccions internacionals, i avui en dia només m'animo a embarcar-me en un projecte amb la condició que el produeixi Ex Machina, la nostra companyia. Podem

muntar espectacles que la majoria de locals no poden encabir, ja que s'ha de torear amb sindicats i artesans que no treballen amb elements tecnològics. Però per a mi el veritable avantatge és que disposen d'un espai per explorar. Fem coses que altres companyies mai no podrien fer en un assaig de tres setmanes: portem acròbates i ballarins i especialistes en acústica o en televisió d'alta definició, el que sigui. Busquem la gent adequada. Per allà hi passa tothom que té alguna mena d'*input* artístic i experimenta, i això inspira enormement.

Això no poden fer-ho les companyies més grans i més riques del món. O sigui que en lloc de criticar el sistema, m'hi enfronto i provo de canviar-lo. El teatre hauria de tenir la llibertat d'explorar com fan els pintors, que poden decidir que són a la seva “època blava” i posar-se a crear composicions blaves de formes diferents. En teatre només pintes un quadre cada vegada. Aquest centre té llibertat –tots els materials amb els quals esquitxem per aquí i per allà van degotant i, finalment, sorgeix una cosa a la qual donem preferència; és un entorn més sa. No estem atrapats en un sistema boig en el qual els diners acaben a tot arreu excepte a l'escenari.

Una de les coses que estem explorant a La Caserne és el treball amb internet. Encara no hem trobat un format, però hi estem ficats. Em sembla que existeix un punt de trobada entre el directe i la gravació, que aquests dos mitjans es fondran en una única

forma artística. Espero poder arribar a veure-ho. Quan mires una pel·lícula o escoltes un disc, hi ha uns límits que no es poden sobrepassar, però el públic voldrà tenir una relació tridimensional interactiva, com al teatre. No sé en què consistirà, però m'agradaria estar-hi implicat. El centre està equipat per experimentar amb materials tant gravats com en directe, i els nostres projectes intenten combinar tots dos formats.

És això el que m'interessa potenciar, que no tingui importància que alguna cosa estigui gravada o sigui en directe, que sigui la història allò que t'atrapa i que tu hi interactuïs. Jo tinc la meua pròpia teoria al respecte i és que fins a mitjans del segle XIX la pintura feia de cronista del seu temps –mostrar quin aspecte tenien els polítics, mostrar els grans esdeveniments, les grans batalles –, aquesta era la feina del pintor, i ningú no ho sabia fer millor que

ell. Llavors apareixen els fotògrafs i diuen: “bé, d'això nosaltres en podem treure un retrat millor i més fidel que vostès”. I molt aviat la fotografia pren les regnes i esdevé la cronista del seu temps i ja ningú vol seguir pintant, tothom vol fer fotografia. Durant cinquanta anys la pintura estava morta; però no estava morta, estava alliberada de la càrrega d'exercir de cronista, ja podia expressar tot el que volgués. És aleshores que neixen el dadaisme, el cubisme, l'impressionisme i una pintura que expressa idees, emocions i conceptes que mai s'havien vist. O sigui que la televisió no ha matat el teatre; la televisió ha alliberat el teatre. El cinema no ha matat el teatre. No, el teatre és lliure i, si no espantem els artistes, ells expressaran idees que abans no s'han expressat mai, igual que els pintors. És això el que m'atrau. És això el que té de bo el teatre. És lliure, no està mort. Com diria Zappa: “no està mort, fa una olor estranya”. ■

Aquesta entrevista està publicada dins *Directores*, de Polly Irvin, Editorial Océano, Barcelona, 2003.

**THE ANDERSEN PROJECT**  
creación i direcció  
ROBERT LEPAGE EX MACHINA

**PRESENTACIÓN**  
de robert lepage

El proceso que ha conducido a este nuevo *solo* empezó con un encargo del reino de Dinamarca, que en 2005 celebraba con fastuosidad el 200 aniversario del nacimiento de Hans Christian Andersen. Invitaron a artistas de todo el mundo a crear inspirados por sus novelas y cuentos de hadas.

En mi caso, yo debía interesarme por él de un modo más personal. La idea no era tan biográfica, sino más bien un modo de descubrir cómo la vida y las obras del escritor escandinavo podían hallar eco en un mundo moderno que ha perdido la inocencia y los ideales románticos. La experiencia de mis dos anteriores *solos* me decía que no podía simplemente interesarme por Andersen: debía identificar-me con él.

Al principio, eso fue bastante difícil, porque no sabía casi nada de él o de su época. La lectura de largas biografías, áridas y a menudo contradictorias, no hizo nada por simplificar el problema. Finalmente, fue a través de algunas candidas revelaciones encontradas en su diario como empecé a comprender que éramos mucho más parecidos de lo que me hubiera gustado. En algunos casos, era bastante obvio. Otras comparaciones eran más... indirectas. La mayoría de las veces había un sentimiento, nacido en la infancia, de ser diferente a los demás; un sentimiento que puede conducir al sufrimiento y al aislamiento, al mismo tiempo que puede hacernos dar cuenta que, de hecho, todo el mundo es único. Está más claro que el agua que cuando Andersen escribía *El patio feo* había comprendido que la capacidad de convertir las dificultades que la vida nos mete en el camino en oportunidades para la realización debemos hallarla en nuestro interior.

Además, un *solo*, por su propia naturaleza, evoca la soledad e incluso la convierte en uno de sus temas principales: la soledad del protagonista, la del actor que lo interpreta y, en este caso, la de Hans Christian Andersen. Tras trabajar con él a lo largo de toda la creación de este espectáculo, como mínimo habré entendido que mi deseo de contar historias no es sólo un modo de liberar mi imaginación, sino también una oportunidad, tanto para mí como para él, de salir del aislamiento e intentar ganarse la aceptación del resto del mundo.

**NOTAS DE ROBERT LEPAGE SOBRE**  
**THE ANDERSEN PROJECT**

*Cada vez que Hans Christian Andersen se masturbaba, lo marcaba en su diario. “Hoy me han visitado tal y cual personas, son encantadoras”, escribía. “Cuando se han ido, he tenido una doble ++ sensual”.* En Dinamarca, Andersen está considerado como un héroe nacional, con una imagen más-blanca-que-el-blanco. Sus admiradores sostienen que el motivo por el que nunca se casó o no practicó el sexo era su deseo de mantenerse puro. La mayor parte de las biografías sobre él son muy aburridas. Pero existe una, *Hans Christian Andersen: La vida de un narrador de cuentos*, de Jackie Wullschlager, que es fantástica. Wullschlager estudia temas de su vida que jamás se habían debatido abiertamente –no sólo su sexualidad, sino otros aspectos oscuros de su carácter. El hecho de descubrir que este hombre, tan famoso por las historias que escribió para niños, tenía una doble vida, una extraña y conflictiva historia personal, me llevó a aceptar hacer un espectáculo sobre él.

Mi primera idea para *The Andersen Project* tenía que ver con la masturbación. El tema no apareció de un modo sucio o grosero, sino como una vía para comprender a Andersen. No quiero escandalizar –sólo quiero mostrar su lúcida visión de la condición humana. Y el tema tiene aún más sentido porque un *solo* escénico es la forma más solitaria de espectáculo y la masturbación es la forma más solitaria de sexo.

Es difícil decir qué es lo que tenemos en común Andersen y yo sin resultar pretencioso, pero yo me identifico con muchas de sus cosas –y su insaciable deseo sexual y su constante apetencia sexual no son las menores. La diferencia entre los dos es que yo tengo una vida sexual muy intensa y él nunca tuvo una. Existe una conexión entre sexualidad y creatividad, y uno de los temas de *The Andersen Project* tiene que ver con el desarrollo imaginativo y sexual de los niños. Leer cuentos de hadas a los niños expande su imaginación. A medida que se van haciendo mayores, sustituyen los cuentos de la hora de dormir por la masturbación y la fantasía sexual. A mí siempre me dio miedo ser un maniaco sexual, porque pensaba continuamente en el sexo, pero, de hecho, es parte del proceso imaginativo. Si tu trabajo es contar historias y te pasas la vida imaginando cosas, lo más probable es que tu imaginación sexual sea igual de vívida. Otra cosa que nos conecta es la necesidad de viajar. Muchos artistas, en el siglo XIX, sentían que debían viajar fuera de su país para ser reconocidos. Pero a Andersen le parecía aún más necesario que a la mayoría. En primer lugar, porque escribía en

danés, una lengua que para mucha gente de Europa era como hablar al revés. En segundo lugar, escribía para niños, de modo que no se lo tomaban en serio. Para obtener reconocimiento, debía ir a Alemania y Francia y codearse con los grandes escritores del momento. Entonces regresaba a Dinamarca con toda esa fama. Si eres un artista de Québec, como yo, tienes el mismo impulso.

*The Andersen Project* se inspira en dos de sus últimos cuentos. Tras cumplir los 60, Andersen escribió algunos de sus mejores cuentos, destinados a adultos más que a niños, y mucho más experimentales que su anterior producción más famosa. Uno de ellos es *La dríada*: tiene lugar en París durante la Exposición Universal de 1867, que Andersen visitó dos veces cautivado por los inventos mecánicos que en ella se exhibían. El cuento, que presenta al hada de un árbol que anhela la excitación de la ciudad, refleja el abandono europeo del Romanticismo en favor de la modernidad, que fascinaba a Andersen. La otra inspiración es *La sombra*, su cuento más interesante y que la gente raramente lee a sus hijos porque da mucho miedo. Como Freud y Jung, pero mucho antes, sugiere que cada ser humano tiene una parte de sombra que, si no lo impides, puede destruirte. Ello se refleja en uno de mis personajes, el gerente de una ópera de París, que tiene una adicción a la pornografía que termina por engullirlo.

Ser ofensivo nos es utilizar palabras groseras o criticar a una cultura. Lo que es ofensivo es no haber hecho los deberes y no haber intentado comprender esa cultura. Si no has hecho eso, no tienes ningún derecho a reírte de ella. Eso es lo que resulta tan ofensivo en mucho del teatro que vemos: la gente pretende hacer una gran producción de Chéjov, por ejemplo, sin tener ni idea de qué es Rusia. Cambian la época de la pieza porque quieren hacer alguna afirmación política. Esto me parece más ofensivo que hacer un espectáculo sobre un gran icono danés que se masturbaba.

**Fragmentos de *Bedtime Stories*, artículo de Robert LePage publicado en el periódico *The Guardian* el 16 de enero de 2006.**

**NOTAS DE ROBERT LEPAGE**  
**SOBRE SU CARRERA**

En la ciudad de Québec entre las décadas de 1960 y 1970 el teatro era una actividad social, “cosa de burgueses”. Cuando el colegio nos llevó a ver *Noche de reyes* yo pensaba que el jugueteón era el director, no Shakespeare, que era muy viejo. Por supuesto, con el tiempo descubrí que era Shakespeare el jugueteón, y el juego se

convirtió en un elemento importante de mi trabajo. Después vino el *rock'n'roll*, Génesis y Jehro Tull y todos esos tíos con disfraces raros que representaban personajes y contaban historias; ciertamente me influyeron.

Mi formación como actor fue difícil porque me apasionaban la puesta en escena, la escritura y, bueno, todo lo que no se debe hacer cuando se supone que eres un actor serio. Así que cuando terminé mis estudios me sentí muy libre y creé una pequeña compañía de teatro. A la gente le interesaba lo que hacíamos, pero no éramos empresarios, no sabíamos pedir subvenciones, no sabíamos nada: teníamos 20 años. Así que nos unimos a Jacques Lessard. Su compañía había perdido la subvención y nos dio los 50 pavos que le quedaban para concebir un espectáculo de café-teatro. Había tres maletas y un dibujo *shumi* japonés muy grande, y ya está. Fue un éxito enorme.

Québec es mi hogar y es un lugar muy vivo y vibrante, pero también está aislado. Yo veía a todos esos coreógrafos, mucho más jóvenes que yo, que viajaban y volvían conectados con lo que estaba pasando en el mundo. La gente de teatro llevaba unos cincuenta años de retraso y yo no sabía por qué. Pensé que sería por el idioma, así que me dije: "*bueno, lo que hacemos es visual, no tendría por qué haber ningún problema*", y empezamos a llevar *La trilogie des dragons* de gira por todo el mundo.

Algo que siempre he hecho es empezar a ensayar con un mapa. La compañía dibuja y vuelve a dibujar, y al final los dibujos revelan algo sobre el espectáculo. Cuando empecé *A Midsummer Night's Dream* en el Royal National Theatre en Londres, no tenía absolutamente ninguna idea, así que organizamos un taller. Teníamos un folio grande de papel y los actores debían dibujar sus sueños. El primer día se va nada más que en buscar el rotulador del color que quieres, pero con el tiempo aparece un mapa. La gente pone todos los árboles en una zona, ya tienes el bosque; alguien sueña que se ahogaba en un lago, así que ya tienes un gran lago. Al final el dibujo se convierte en un mapa muy lógico del subconsciente. Dibujar y usar imágenes es una buena forma de conocer las visiones interiores que tiene la gente. Es una forma distinta de mirar, y al final el mapa se parece al grupo. Y acaba siendo muy nítido porque te has puesto en contacto con las "fibras íntimas" de lo que tratas de tejer.

Luego el escenógrafo y yo miramos los dibujos y vimos fango, fango y agua, agua y fango, y el ojo de la luna mirando hacia abajo. Así que él dijo: "*bueno, vamos a hacerlo en fango*", y empezamos a jugar con la idea. Mientras tanto Patsy Rosenberg, la preparadora de voz, se fue

al registro parroquial de Stratford a ver si había algún tipo de conexión con algo que hubiera ocurrido en la época en que se escribía *A Midsummer Night's Dream* y se encontró con que estuvo un año lloviendo sin parar. Si lees el registro parroquial, escuchas el parlamento de Titania cuando le dice a Oberon: "*por culpa de nuestras luchas el mundo está patas arriba y lueve y se pudren las cosechas y los animales se desesperan y se caen en el fango*". Dice la palabra "*fango*" tres o cuatro veces. Fue mágico porque nos confirmó que íbamos en la dirección correcta.

Como director tienes que tener visión periférica, y para que ocurra esto tienes que haber estado en todos los rincones. En *The Far Side of the Moon* estábamos sentados alrededor de la mesa, manteniendo una profunda discusión sobre de qué se trataba el espectáculo. Habíamos estado jugando con los reflejos de un espejo grande que no dejaba de caerse hacia delante y reflejar el suelo, y estábamos hablando sobre antigravedad y todos esos grandes conceptos porque el espectáculo trataba del Programa Espacial Ruso. De rojo veo a un técnico que está haciendo rodar un rollo de cinta aislante por el suelo: cuando pasa delante del espejo parece como si estuviera flotando en el aire. Esto se convirtió en la última escena del espectáculo. Yo rodaba por el suelo y el reflejo del espejo daba la impresión que estuviera flotando en el espacio.

Hay un momento en el que de los accidentes surgen cosas, pero tienes que tener paciencia para dejar que ocurran, para esperarlas. Tienes que situarte en un entorno donde puedas tirar cosas, crear caos si quieres que acabe saliendo algún tipo de orden. Para hacer eso en *The Far Side of the Moon* distribuimos las siete semanas de ensayos en más de siete meses. La primera semana sólo jugueteamos con la idea, improvisamos, jugamos con artilugios nuevos, pero todo sin conexión. Luego pasa un mes y todo el mundo vuelve para un segundo período de dos semanas, pero ahora los actores están conectados con el tema; han visto cosas, han leído un artículo o han encontrado un libro, y yo he mandado construir algunas cosas, como un juego de puertas correderas. Las puertas acabaron saliendo porque yo estaba dividido entre dos ideas, quería un espectáculo sobre el espacio y la luna y Buzz Aldrin, pero además mi madre acababa de morir y yo también quería hablar de eso. Entonces, por pura casualidad, me encontré una lavadora en un contenedor de basura. Estaba allí, y yo me acordé de cuando mi madre nos llevaba a la lavandería, todas aquellas grandes máquinas: eran máquinas de viajes espaciales. Mis dos ideas se conectaron, así que jugué con esa cosa nueva, con esa imagen. Yo quería

cruzar la puerta de la lavadora y proyectar sobre ella, así que la máquina acabó atornillada de pie sobre un gran tablero; pero después teníamos que librarnos de ella. Por eso, en la siguiente sesión de ensayos, un mes después, trabajamos con puertas correderas. Así es como se desarrolló la escenografía; primero jugábamos con la idea y luego la construimos. No se trata nunca de algo que tengas pensado, yo nunca me siento y empiezo a exprimirme el cerebro en busca de ideas. No, el material está ahí. Es la forma en que lo miras, ahí es donde está el espectáculo.

Lo que me parece fantástico es que no se pueda decir quién aportó al proceso. Yo podía hacer una improvisación y los técnicos abrían los portátiles, se metían en Internet y se ponían a buscar material sobre cosmonautas e imágenes de mapas del tiempo. Me suministraban cosas con las que yo podía estar siempre jugando. Los técnicos tienen que estar en la sala de ensayo. Cuando montamos *Seven Streams of the River Ota* estaban todos allí desde el primer día y el espectáculo se convirtió en una enorme creación colectiva. A ellos no se lo planteamos de ese modo, no lo hacemos oficial, sólo dejamos que ocurra.

Para que todo esto suceda, tengo un espacio en la ciudad de Québec que se llama La Caserne. Aunque cuente con mucha tecnología, es un espacio muy simple, pero es ideal para coproducciones internacionales, y hoy en día sólo me animo a embarcarme en un proyecto con la condición de que lo produzca Ex Machina, nuestra compañía. Podemos montar espectáculos que la mayoría de los locales no pueden albergar, porque en ellos hay que lidiar con sindicatos y artesanos que no trabajan con elementos tecnológicos. Pero para mí la verdadera ventaja es que tenemos un espacio para explorar. Hacemos cosas que con otras compañías nunca podrías hacer en un ensayo de tres semanas: traemos acróbatas y bailarines y especialistas en acústica o en televisión de alta definición, lo que sea. Buscamos a la gente adecuada. Por allí pasa todo el que tiene algún tipo de *input* artístico, y experimenta, y eso inspira enormemente. Esto no lo pueden hacer las compañías más grandes y más ricas del mundo. Así que en vez de criticar ese sistema, yo me enfrento a él e intento cambiarlo. El teatro debería tener la libertad de explorar como hacen los pintores, que pueden decidir que están en su "época azul" y ponerse a crear composiciones azules de distintas formas. En el teatro sólo pintas un cuadro cada vez. Este centro tiene libertad –todos los materiales con los que vamos salpicando aquí y allá van goteando, y al final surge algo a lo que damos preferencia; es un entorno más sano. No estamos atrapados en un sistema loco

donde el dinero acaba en todos lados excepto en el escenario.

Una de las cosas que estamos explorando en La Caserne es el trabajo con Internet. Todavía no hemos encontrado un formato, pero estamos en ello. Creo que existe un punto de encuentro entre el directo y la grabación, que estos dos medios van a fundirse en una sola forma artística. Espero poder llegar a verlo. Cuando miras una película o escuchas un disco, existen unos límites que no se pueden sobrepasar, pero el público querrá tener una relación tridimensional interactiva igual que en el teatro. No sé en qué consistirá, pero me gustaría estar implicado. El centro está equipado para experimentar con materiales tanto grabados como en directo, y nuestros proyectos intentan combinar los dos formatos.

Esto es lo que me interesa potenciar, que no tenga importancia que algo esté grabado o sea en directo, que sea la historia lo que te atrapa y tú interactúes con eso. Yo tengo mi propia teoría al respecto, y es que hasta mediados del siglo XIX, la pintura hacía las veces de cronista de su tiempo –mostrar qué aspecto tenían los políticos, mostrar los grandes acontecimientos, las grandes batallas–, ése era el trabajo del pintor y nadie sabía hacerlo mejor que él. Entonces aparecen los fotógrafos y dicen: "*bueno, de esto nosotros podemos sacar un retrato mejor y más fiel que ustedes*". Y muy pronto la fotografía toma las riendas y se convierte en el cronista de su tiempo y ya nadie quiere seguir pintando, todo el mundo quiere meterse en la fotografía. Durante cincuenta años la pintura

estuvo muerta, pero no estaba muerta, estaba liberada de la carga de ejercer de cronista, ya podía expresar todo lo que quisiera. Entonces nacen el dadaísmo, el cubismo, el impresionismo, y una pintura que expresa ideas, emociones y conceptos nunca vistos. Así que la televisión no ha matado el teatro. El cine no ha matado el teatro. No, el teatro es libre, y si no se asusta a los artistas, ellos expresarán ideas que nunca antes se han expresado, igual que los pintores. Eso es lo que me atrae. Eso es lo bueno del teatro. Es libre, no está muerto. Como diría Zappa: "*no está muerto, es que huele raro*".

**Esta entrevista está publicada en Directores, de Polly Irvin, Editorial Océano, Barcelona, 2003. ■**