

# DEL TEXTO A LA PUESTA EN ESCENA

**ROXANA SILBERT**

**CARLOTA SUBIRÓS:** Buenas tardes y bienvenidos de nuevo. La sesión de hoy será en castellano, ya que tenemos la suerte de que Roxana Silbert, directora de escena británica intensamente vinculada a la nueva escritura, lo habla magníficamente y ella misma ha considerado que su exposición será más fluida si prescindimos de la traducción.

Ayer tuvimos con nosotros a un teórico y, por tanto, a alguien con un discurso académico construido; hoy vamos a conocer el punto de vista de alguien

que trabaja directamente con los autores y que nos hablará de su experiencia práctica. Por ello hemos planteado el encuentro como una charla, a partir de preguntas concretas. Si os parece bien, yo abriré fuego, pero os invito a aprovechar la ocasión para preguntar o intervenir tanto como queráis.

Ayer estuvimos hablando de la nueva dramaturgia británica básicamente desde el punto de vista de la escritura. Y hoy nos parece importante considerar la perspectiva de la puesta en escena, porque seguramente una parte importante de la fuerza que los nuevos autores británicos han manifestado proviene de la intensa colaboración que han tenido por parte de ciertos teatros, por el trabajo de algunos directores y centros de producción. La participación de estos estamentos es esencial, aunque quizá sea menos vistosa desde fuera; conocemos los nombres de los autores y sus textos, pero en cambio desconocemos muchos de los procesos que alimentan mucha de la vitalidad de la escritura. Y difícilmente podríamos tener a nadie mejor que a Roxana Silbert para hablar de ello. En este momento es directora artística de Paines Plough, una de las compañías independientes más importantes dedicadas específicamente al trabajo con nuevos autores en Gran Bretaña. También es directora asociada a la Royal Shakespeare Company, que no sólo escenifica a Shakespeare, sino que también tiene una línea dedicada a la nueva escritura, cuya responsable es Roxana. Ello se suma a experiencias anteriores, como la de directora literaria del Traverse Theatre de Edimburgo. Por

otra parte, Roxana trabajó también, como directora de escena, en el Royal Court Theatre, de modo que la suya es una trayectoria que cubre todo el ámbito de trabado con nuevos autores.

Para empezar, ¿podrías hablarnos de esta figura, bastante específica de Gran Bretaña, que es la figura del “director-editor”?

**ROXANA SILBERT:** En Inglaterra, quien trabaja con el escritor no es el dramaturgo, como pasa por ejemplo en Alemania; es el director, pero no lo hace en forma de colaboración. Para mí, esta figura del director-editor al que te refieres sería como la comadrona del texto. Ayuda al escritor a que el parto salga bien. Hay que entender qué es lo que quiere hacer el escritor y ayudarlo técnicamente a escribir lo que desea del mejor modo posible. Cuando nosotros encargamos una obra, no lo hacemos sobre un tema concreto. Sólo le decimos al escritor: nos gusta lo que escribes y la manera como lo haces. Le pedimos un texto, el que quiera, y empezamos a trabajar con él. Pero a pesar de lo que eso pueda parecer, los escritores tienen mucho poder en Inglaterra. En los contratos, por ejemplo, se especifica que ellos tienen control sobre la obra, pero también sobre la publicidad, el reparto, el diseño... ¡todo! La propiedad legal de la obra es del escritor y tú, como teatro, simplemente alquilas la obra por un tiempo. En cierto modo, ésta es la imagen o, mejor dicho, la representación legal de una ética que está en el fondo de la cultura teatral inglesa: el texto es la base donde comienza todo.

**C.S.: ¿Cómo se interviene en la escritura de un autor? Evidentemente, se trata de algo muy delicado.**

Sí, claro. Depende mucho del autor. Si se trata de un autor joven, por ejemplo, hay muchas conversaciones iniciales para ver si la estructura de la obra es firme, si tiene piernas y va a poder andar; para ver si tiene una columna vertebral.

**C.S.: ¿Antes incluso de que empiece a escribir?**

Sí. En mi compañía, Paines Plough, trabajamos mucho con autores jóvenes. Son autores que dominan el diálogo y la atmósfera, la situación y la idea, pero quizá no tanto la estructura. Y allí es donde se les puede ayudar: en la técnica. “*Este personaje no está desarrollado en la obra... ¿Quieres ese personaje? ¿Quién es? ¿Qué hace ese personaje en la obra?*” Todo funciona mediante preguntas. Y todo ello a partir de un primer documento, del “tratamiento”.

Algunas veces, como muchos escritores británicos no tienen experiencia práctica en teatro, les proponemos talleres y promovemos el diálogo entre el escritor y los actores; es un trabajo muy abierto, en el que hay debates sobre lo que falta y lo que sobra en dicha pieza. Porque a veces los autores escriben demasiado y luego descubren que quizá con una mirada se puede contar algo más directamente que con una frase. De todos modos, a veces tienes que preguntarte si estás sometiendo la obra a un taller para mejorar algo concreto o porque no tienes confianza en ella.

**C.S.: ¿Cómo funcionan esos talleres?**

Es un trabajo de mesa, y se hace un análisis muy detallado, línea por línea. Y también de la estructura. Nos plantea-

mos cuál es la mejor estructura para contar la historia que se quiere contar. Ayer Aleks habló mucho de un período muy productivo, entre el 1994 y 1999, una época explosiva en la que el Royal Court fue muy dinámico y determinante. Yo estuve en ese momento y puedo contar algunas cosas. Una de las cosas que hicimos fue cambiar la forma en que leíamos los textos. Cuando el nuevo director artístico, Stephen Daldry, se hizo cargo del teatro, la moda y el interés se centraban en un teatro más físico, en la relación entre el texto y lo físico y lo visual. Hicimos varios proyectos que trataban de seguir por esa vía, pero el teatro estaba vacío, no iba nadie. Se decidió que tenía que haber un cambio de plan. En los 80, por ejemplo, se determinó que había que abrir espacio al teatro de las mujeres, las escritoras. Y eso tuvo mucho éxito. En los 90 seguíamos dedicándonos a ello, pero, en realidad, la energía ya no estaba allí. La energía se encontraba en chicos de veintipocos años, casi todos ellos hombres. Sarah Kane es una excepción. Eran obras que trataban sobre la crisis de identidad de los jóvenes, con un vocabulario urbano y de calle, y con una estructura absolutamente distinta de lo que nosotros entendíamos como una buena obra, una obra bien construida. Porque la experiencia de esa generación no cabía en estructuras viejas, y nosotros no nos habíamos dado cuenta de ello, no las considerábamos. Tuvimos que hacer un cambio, y entender qué era lo que esos autores querían decir aunque no tuviera los cánones establecidos. A eso es a lo que me refería con lo de que hay que entender qué quiere hacer el escritor.

**C.S.: ¿Cómo fue ese período? ¿Qué criterios se aplicaron?**

Lo primero fue cambiar la manera de leer. Lo segundo fue cambiar la noción establecida de que un escritor joven tenía que estrenar en un teatro pequeño; si ahí le iba bien, luego podía escribir para el Bush Theater; y si ahí también le iba bien, más tarde podía escribir una obra para la sala de arriba del Royal Court, que es la pequeña; y, finalmente, si también ahí le iba super bien, podía escribir para el teatro de abajo. Para entonces ya tendría 56 años, pero, bueno, ¡habría llegado...! Lo que hizo Stephen, y que resultó muy provocador en aquel momento, fue programar la primera obra de un chico de 22 años, Murche Chest Budghes, en el escenario grande del Royal Court. Lo que daba a entender que la obra de ese chico tenía el mismo valor que la que iba después, que era de Harold Pinter.

La otra decisión importante fue preferir tener mucho a tener siempre calidad. Hasta entonces, en la sala pequeña del Royal Court sólo se estrenaban seis obras por temporada. Y eso daba mucho peso a cada obra, tenían que ser geniales; el público lo recibía así. Pues decidimos estrenar ¡25 por temporada! Porque si vas al teatro cada dos semanas, ves siempre algo nuevo y parece que hay una energía increíble; y si te gusta una de cada cinco, al final te habrán gustado cinco obras esa temporada, y eso es mucho, ¿no?

Pero además, de esa manera, también podías ver un retrato de una generación, podías conocer la sensibilidad del momento; y no sólo obras, lecturas, eventos, charlas... Y, sobre todo, no pen-

sar que en cada nueva obra hay que encontrar al próximo Shakespeare. Es una suerte para nosotros que Shakespeare fuera inglés, pero también puede ser algo muy malo. Hay que buscar la obra que hay que hacer ahora, en este momento. Y si no es significativa mañana, no importa, porque el teatro es para el mundo de hoy. Así que empezamos a hablar de obras “urgentes”. Cuando estábamos sentados leyendo las obras, se hablaba en esos términos: ¿es necesaria, es urgente? Y si no lo era no la hacíamos. No se trataba de buscar la obra perfecta, ni la mejor escrita. Pero sí una obra que hablara de algo, o que lo hiciera de alguna forma con la que no se había hablado antes. Stephen decía: no sé si es buena o mala, pero es de ahora. Por un lado, al hacer eso también se redujo el riesgo económico, ya que se trataba de producciones cortas. Dos semanas de ensayo y dos semanas en cartel. Y con un presupuesto muy limitado para la escenografía. Por otro lado, empezamos a invitar a directores jóvenes. Eso provocó que no sólo naciera una nueva generación de escritores, sino también de directores que querían trabajar con esos autores. Antes, cuando yo empecé, los directores tenían que tomar a un autor clásico y reinterpretarlo. Y ahora creo que eso ha cambiado, la carrera de un director se construye sobre todo con obras nuevas, a partir de la nueva escritura.

**C.S.: ¿Puedes describirnos cuál es el protocolo de lectura en un teatro? Por lo que sé, el Royal Court recibe unas cien obras nuevas cada semana. Esta avalancha de material es de una envergadura que supera un criterio personal y hay que tener**

**mecanismos establecidos de lectura y de reacción. Asistí a un simulacro de comité de lectura, y recuerdo que existía una graduación de respuestas posibles a los autores que habían enviado su obras: la carta amable de rechazo; la recomendación de entrevistarse con el autor sin compromiso; la de pedirle otras obras; y hasta una que decía: “¡hay que montarla inmediatamente!”... Cuéntenos cómo funciona.**

Hay muchos teatros que se centran en el teatro de nueva escritura, y en ellos existe el director literario, que hasta hace diez años era una labor meramente administrativa. Lo primero que hace es recibir las obras (el número varía en cada caso...) Una vez las tiene, hay un primer paso que es descartar las obras que el teatro nunca haría, por su temática, o por su origen, o bien por otras causas. Por ejemplo, cuando yo trabajaba en Escocia, no hacíamos obras de autores ingleses; en el Royal Court, no se hacen nunca obras históricas. De hecho, hay mucha gente joven, directores y autores, que para empezar a trabajar en el teatro se dedican a leer obras. Leen una obra, rellenan un formulario, y si piensan que la obra tiene algo interesante, lo dicen. Y reciben 10 libras esterlinas por ello. Obviamente es un trabajo muy importante, porque te conviertes en una primera barrera. ¿Qué hubiera pasado si *Blasted* nunca hubiese llegado a la mesa de Graham Whybrow (el director literario del Royal Court en aquellos años) porque un chico de 22 años hubiese decidido que no le gustaba? Luego la gente asociada, los autores y directores residentes, empiezan a leer la obra y rellenan un papel con algunas de las posibilidades

que tú apuntabas: “Producción en la sala grande”, “Producción en la sala pequeña”; “Conocer al autor”; “Hacer un taller”, o bien “No interesa”. La última opción es: “Me muero antes de que esta obra llegue al escenario del Royal Court”. ¡Pero ésta sólo se puede utilizar tres veces al año!

**C.S.: Hasta ahora hemos hablado de las obras que se reciben. Pero también hacéis un trabajo opuesto, por ejemplo en tu compañía Paines Plough: salir a buscar autores en comunidades que hasta ese momento –por la razón que sea– no han accedido al teatro y a la escritura.**

Sí, es un procedimiento que solemos hacer en nuestra compañía. Primero hacemos lo que llamamos un *Road-Show*, una especie de espectáculo con el que mostramos nuestro trabajo. Lo llevamos a escuelas, universidades, teatros de jóvenes, comunidades; y también montamos talleres, a veces con alguien famoso, para darnos a conocer y decir: “*Estamos aquí, si crees que tienes algo que quieras escribir, te escucharemos*”. Otras veces trabajamos en proyectos más concretos. Ahora, por ejemplo, tenemos un proyecto con Mark Ravenhill en una zona muy depauperada de Londres, con una diversidad social increíble, donde la gente blanca representa menos del 50% de la comunidad y donde se hablan unas 500 lenguas. Vamos a trabajar con ciertos grupos –los jóvenes bengalés, por ejemplo, que tienen su centro comunitario, o la gente de la tercera edad afro-caribeña. Allí iremos. Y si existe una fábrica de bolsas, por ejemplo, Mark pasará dos semanas en la fábrica, y al final escribirá una obra

que representaremos allí, para los obreros de la fábrica. Luego les pediremos a ellos, a los obreros, que escriban obras sobre su experiencia. También tenemos concursos abiertos, en los que puede participar quien quiera; al que gana le ayudamos con la obra y la montamos.

**C.S.: O sea, que convocáis concursos de nuevas obras.**

Sí. Cualquiera puede participar. Y no tiene por qué ser una obra completa, puede ser sólo una escena. Al que gana le ayudamos a desarrollar la obra y la producimos. Puedo mencionar un caso muy exitoso que hicimos desde el Royal Court. En un período determinado nos dimos cuenta de que existía una comunidad de gente asiática en Londres muy numerosa, pero no había ningún autor teatral asiático londinense. Nos preguntamos qué hacer para provocar y estimular su existencia. Existían muchos cómicos, muchos actores monologuistas que trabajaban en bares, contando chistes. Nos propusimos ver lo que realmente ocurría ahí, y les invitamos a un taller de escritura. Dentro de ese grupo había un actor que tenía en esa época unos 36 o 37 años. No era una estrella, pero trabajaba con cierta regularidad. Y él nos comentó que durante un período en que estaba sin trabajo (de eso hacía unos diez años), había comenzado a escribir “algo”, dijo, pero que no era propiamente una obra. Le invitamos a participar en el taller, y él, después de diez años de no haber tocado su texto, comenzó a desarrollarlo hasta que finalmente se convirtió en una pieza titulada *East is East*. La obra se estrenó en la sala pequeña, con un presupuesto modesto, y fue un éxito, por lo que la

producción se trasladó a la sala principal; más tarde fue al West End y finalmente a Broadway.

**C.S.: Y también pasó al cine, con el mismo título, ¿verdad?**

Sí, efectivamente. Ahora el autor es millonario. Se hizo la película y se convirtió en la película con mayor recaudación en toda la historia del cine de Inglaterra. Y todo ello había empezado con una actividad muy pequeña, un taller de una semana. Esa obra tuvo éxito porque presentaba una historia que no se había contado y que era necesario explicar en ese momento.

**C.S.: Me gustaría que cuentes un poco en qué consiste exactamente Paines Plough. La definís como compañía, pero no es una compañía de actores, y su equipo artístico ha cambiado varias veces. Tú misma, la diriges desde hace poco tiempo...**

Paines Plough la conformamos cuatro personas. La directora artística –que soy yo–, más una directora literaria –que en este caso también es directora de escena–, una productora y una persona de administración. La compañía tiene unos 33 o 34 años de vida y yo soy la séptima directora artística de su historia. Hubo una época, en los años 70, en la que surgieron muchas compañías similares (como ATC, que estuvo en el Lliure recientemente con *The Brothers Size*). Son compañías subsidiadas por el gobierno. Tenían la política que si la gente no iba al teatro, debía llevarse el teatro a la gente. Entonces Paines Plough era una compañía que iba a fábricas, a escuelas... Tenía carpas y presentaba diversas obras.

Ahora todo esto ha cambiado bastante,

porque ese circuito que antes existía se ha acabado en la actualidad, ya no existe. Sin embargo la política es la misma, se trata de cómo atraer gente nueva al teatro (pero ahora, por supuesto, bajo una modalidad diferente). Actualmente trabajamos mucho con otros teatros, colaboramos con ellos. Pero también hacemos teatro en lugares no convencionales y en unos horarios inusuales. Por ejemplo, hicimos teatro en London Bridge, que es una estación de metro donde hay muchos cruces y tránsitos, donde los pasajeros cambian de línea. La función era a las seis de la tarde, que es la hora en que la gente sale del trabajo. Presentábamos obras de una hora y la gente pagaba diez libras esterlinas. El título del proyecto era *Play Pie Pint (Obra, tarta, cerveza)*; y dábamos lo que ofrecíamos. Por diez libras tenían una obra, una tarta y una cerveza (¡pero también podían tener agua, si lo preferían!). Pensábamos que para mucha gente sería más entretenido sentarse una hora, tomar algo y ver una obra, que estar en el tren rumbo a casa. Y realmente la propuesta fue muy exitosa. Todo sucedía allí mismo, en la estación de metro. Los asistentes no era el público habitual del teatro, pero en lugar de estar apretados en un tren, se sentaban una hora, se entretenían un poco, esperaban, y la verdad es que no importaba si no les gustaba mucho la obra, porque habían comido, bebido, descansado... Y por cierto, descubrimos que la bebida y la comida eran, y es, lo que más atrae a la gente. Por eso, al año siguiente, emprendimos un proyecto que se llamaba *Breakfast with Ravenhill*, a las nueve y media de la

mañana. La gente pagaba cinco libras y se le ofrecía un sandwich de huevo y tomate, o bien de salchicha, y un café, junto con una pieza teatral. La obra en este caso era de 20 minutos, en un escenario. También esta vez se llenó, tuvo mucho éxito, porque a las 10 ya se había acabado y comenzaba la jornada laboral.

**C.S.: Parece todo tan fácil cuando cuentas estos proyectos, como el espacio se extiende a un público hasta entonces desconocido... ¿Cuánta gente está involucrada en este trabajo? Por ejemplo, ¿cuánta gente trabajaba en el Royal Court?**

En el Royal Court trabajan unas treinta personas de manera estable; en nuestro caso, somos cuatro, como ya he dicho. En la Royal Shakespeare Company, por otra parte, ¡son setecientas las personas que trabajan! Como puedes ver, son proyectos muy diferentes entre sí.

**C.S.: ¿Y cómo se hace un seguimiento valorativo de todo ello?**

Nada de esto es predecible. Hay incluso un alto grado de error. Hay obras de las que algunas personas llegaron a decir que eran piezas que jamás en la vida encontrarían un espacio escénico, y luego resultó que tuvieron mucho éxito. En cambio, hay otras obras que a todos nosotros nos parecían fabulosas, pero fueron un fracaso.

**C.S.: Háblanos un poco de la Royal Shakespeare Company. Una compañía de cuarenta y cuatro actores, con un legado como el de Shakespeare, ¿que relación tiene con la autoría contemporánea?**

Históricamente, la Royal Shakespeare Company siempre ha presentado obras nuevas. En Inglaterra el texto siempre ha tenido una alta importancia, quizás pre-

cisamente por el legado de Shakespeare. Y nunca escapamos de ello. Por otra parte, también está involucrado el deseo manifiesto de algunos escritores, que quieren trabajar en un paisaje más amplio, más “épico”. Eso suele pasar con autores que con sus nuevas obras tienen mucho éxito, aunque su éxito no sea económico. Por más exitosa que sea una obra nueva, nunca se gana tanto como con una obra de Shakespeare o con cualquier montaje de una obra clásica. Montar una obra que tenga veinte personajes es muy difícil y nosotros no tenemos una compañía para hacerlo. Nuestros teatros tienen compañías administrativas, no compañías de actores. La única compañía estable de actores que existe es de la Royal Shakespeare. Por eso, cuando aparecieron escritores que querían tener la oportunidad de trabajar con más actores, empezamos a desarrollar un programa de trabajo nuevo, en el que se involucra a toda la compañía. Puede decirse que el trabajo de Shakespeare financia las nuevas obras, porque en estas producciones ya no se tiene que asumir el coste de los actores, al estar en nómina. En cierto sentido, el coste de la producción es cero, porque el escenario de Shakespeare es abierto, de modo que escénicamente sólo se puede trabajar con el suelo y el vestuario. Pero insisto, todo esto vino del deseo de los escritores, que se sentían muy ajustados, muy ceñidos, porque siempre estaban en teatros pequeños, trabajando con un máximo de cinco actores, y querían abrir un poco sus posibilidades. Fue muy gratificante.

**C.S.: Quizá podrías explicar cómo se manifestó, inicialmente, este deseo.**

Todo vino a propósito de un grupo de escritores que se unieron y se hicieron llamar The Monstrous (Los monstruosos), porque lo que querían escribir eran obras monstruosas –en el sentido de enormes, muy grandes, muy ambiciosas. Eran unos veinte escritores. Dentro de su propuesta inicial, se postularon en conjunto para asumir la dirección artística de la compañía, como un monstruo con muchas cabezas, y para dirigir el teatro. Aunque también este movimiento tuvo una reacción, porque hubo un grupo de escritores que manifestaron su rechazo a escribir así y se denominaron The Miniaturists (Los miniaturistas). Estos escritores promulgaban obras mínimas, obras miniatura. De modo que existían los dos extremos, en permanente discusión. Los Miniaturistas son escritores muy jóvenes, que escriben obras muy breves. Cada semana escriben una obra de cinco minutos, y encuentran un teatro donde montar la pieza. Como son obras tan breves, los directores de escena y los teatros pueden programarlas con cierta facilidad.

**C.S.: Tú que estás produciendo y dirigiendo cinco y seis obras por año, ¿te atreverías a decir qué te parece más interesante en este momento? ¿Dónde está lo más estimulante, lo más energético de la escritura británica actual?**

Desde el año 2001, el panorama está cambiando mucho. En aquel año, casi todo lo que recibíamos tenía que ver, de un modo u otro, con la guerra; y en algunas ocasiones, este tema aparecía de manera muy obvia, como en *Black watch*. Es una obra que salió del National Theatre de Escocia. ¡Si no se ha

presentado aquí, debe ser la única ciudad del mundo a la que no ha llegado! Es de Gregory Burke, y trata sobre una empresa paramilitar escocesa que se denomina precisamente así, Black watch. Es una empresa de seguridad que emplea a personas muy pobres de los pueblos de Escocia, les alista en el ejército y les envía casi de inmediato a los lugares más conflictivos (por ejemplo a Irak), y, claro, la mayoría mueren ahí. Pero actualmente, lo que más se presenta son obras sobre inmigración, sobre qué es vivir en un mundo en el que hay éticas muy diferentes, sobre qué somos o qué podemos hacer, en tanto que personas liberales, en este mundo donde se cuestionan los valores y donde ahora nos damos cuenta de que hace mucho tiempo que no nos hemos preguntado por ellos. En síntesis, obras sobre cuáles son nuestros valores y cómo podemos asumirlos activamente. En los últimos meses, también ha aparecido el problema económico. De modo que no son sólo los valores religiosos, culturales, sentimentales, sino también los valores materiales y económicos los que se cuestionan. El colapso económico que vivimos ahora ha tenido resultados inmediatos en la escritura. No todas son obras necesariamente buenas, pero se está empujando a mostrar un cambio de sensibilidad bastante notorio, y creo que esta tendencia continuará.

**C.S.:** Es admirable que haya una sensibilidad tan inmediata... Ayer Aleks hablaba de lo que a veces se ve como una virtud y a veces como un límite de la escritura teatral británica: el apego a la realidad. Él hacía una taxonomía

**entre los autores literales –o realistas– por un lado, y los autores metafóricos –o metafísicos– por el otro. ¿En qué medida se da una relación entre esos dos bandos?**

Llevamos unos cinco años en el proceso de esta relación. Durante este tiempo, ha comenzado a haber más presencia de teatro europeo en Inglaterra, y se han visto muchos trabajos de otros lugares. Esto ha tenido un gran impacto en los directores de escena actuales. En Inglaterra siempre se pensó que los directores de escena existían únicamente para facilitar las obras, pero eso está cambiando en la generación de directores que tienen ahora entre veinte y treinta años y que han visto mucho teatro europeo o internacional. No son como nosotros, que únicamente nos formamos conociendo los montajes ingleses. Ellos están intentando hacer otro tipo de trabajo, y ello está resultando muy beneficioso para el teatro inglés. Hay mucho más desarrollo en el terreno estético de la puesta en escena. Y porque los directores están buscando esas obras, los escritores jóvenes están queriendo dárselas. En consecuencia, hay cierta revolución estética entre los escritores jóvenes, así como en autores con más recorrido que también quieren tener otras experiencias.

**C.S.:** En este sentido ¿se da algún tipo de colaboración con los grupos que no trabajan a partir de un texto previo, sino que generan ellos mismos su texto? Estoy pensando, por ejemplo, en Forced Entertainment, con Tim Etchells. ¿Hay alguna relación fértil entre estos tipos de propuestas, o son mundos separados?

Son mundos separados. Esas formas de las que hablas existen en Inglaterra, ciertamente. Lo que pasa es que en Gran Bretaña no suelen tener mucho público. Son obras que gustan mucho a académicos y a críticos, y cuando van al extranjero tienen mucho éxito. Forced Entertainment, precisamente, es un grupo que tiene un gran prestigio y reconocimiento a nivel internacional, pero casi no se le ve en Inglaterra. De todos modos, también esto está cambiando en los últimos años, pero hasta ahora era como comparar una manzana con una naranja; ambas son frutas, pero completamente diferentes. La colaboración entre director y autor de la que hablaba antes no es precisamente ésta, aunque en los últimos tiempos hay gente que sí la está emprendiendo en este terreno. Además, este trabajo performático también se está renovando. En términos generales, en Inglaterra, la actividad de la *performance* se quedó la década de los 70. Sólo en los últimos años ha aparecido una nueva generación, que sintomáticamente ha estudiado fuera de Gran Bretaña y trae técnicas y formas de expresión diferentes. También suelen ser más cooperativos, más dispuestos a inventarse colaboraciones.

**C.S.:** ¿Este tipo de cambios se reflejan también en otros campos literarios, como la narrativa o la poesía?

En la novela sí, seguro. Actualmente la novela en Gran Bretaña tiene un gran interés. Ayer mismo, Aleks comentó que la cultura en Gran Bretaña siempre persigue lo nuevo, lo busca ansiosamente. El problema para el escritor de novela, de poesía, o teatro, es que todo

el mundo quiere su primera obra, la primera novela. Nadie quiere la segunda, o la tercera, o la cuarta. Y sin embargo, cuando llegan a la quinta obra, estos autores son tratados como clásicos, todo el mundo los reclama de nuevo. Ese período intermedio es muy problemático en la carrera de un escritor británico. Este es uno de los efectos perjudiciales provocados por la búsqueda permanente de lo nuevo.

**C.S.:** Y los temas que se desarrollan actualmente en el teatro, y de los que has hablado antes, ¿también se reflejan en los demás géneros literarios?

No, porque en las novelas la respuesta al presente no es tan inmediata como en el teatro. Una novela tiene una amplitud más notoria y el proceso de su escritura es más lento. Hay otros problemas que sufre directamente la narrativa, y que tienen que ver con el mercado y, más concretamente, con el mundo de las ventas. En Inglaterra, las librerías grandes están asfixiando a las pequeñas, y lo que se ve hoy en los escaparates es muy homogéneo, ya no hay diversidad.

**C.S.:** Esta dinámica que estás describiendo, al hablar de Londres, ¿se puede encontrar también en el resto de Gran Bretaña?

Hay cosas, pero su camino no es nada fácil, sobre todo porque fuera de la capital es mucho más difícil atraer al público. En Gales, por ejemplo, no hay casi nada. Especialmente porque no hay subvenciones para el teatro, y sólo ahora, este mismo año, se ha inaugurado allí un teatro nacional. Pero ese Teatro Nacional de Gales sólo tiene una persona que trabaja en él, el director

artístico. No tiene un grupo de trabajo ni personal administrativo. Está solo, tratando de construir el Teatro Nacional de Gales. Tengo la sensación de que esto va a empezar a crecer en alguna proporción. De todos modos, estos teatros acarrear un problema de capacidad, porque todos ellos, o al menos la mayoría de ellos, se construyeron en los años 70, cuando existió un gran *boom* de teatros en toda Inglaterra. Y el problema es que esos teatros son enormes. Fueron construidos siguiendo un impulso muy optimista: se pensó que con la tecnología la gente iba a tener mucho tiempo disponible, y lo que harían sería ir al teatro. Los teatros grandes suelen tener entre 1.000 y 2.000 butacas, y los teatros más pequeños tienen 500. Hay que pensar que la sala grande del Royal Court de Londres tiene 500 butacas, es decir, lo mismo que el teatro-estudio de una ciudad pequeña. Y es verdad que esas ciudades tienen ganas de crecer, teatralmente hablando, pero no lo tienen fácil. Podemos pensar en Liverpool por ejemplo, que incluso tiene un teatro nuevo. Pero ahí, igual que en otras partes, sólo quieren ver a gente de su propio lugar. Si se quiere llevar una obra a Liverpool, en escena debe haber actores de Liverpool. Sólo se quieren ver a sí mismos. Cuando yo estaba en Escocia, llevamos al Traverse una obra de Inglaterra que trataba sobre la guerra de Bosnia, y cuando hicimos el coloquio con el público, después de la obra, nos dijeron: “¿Por qué nos traéis esto, si no tiene nada que ver con nosotros? ¡Ahí no hay escoceses!” Es algo muy provinciano. Quieren obras que les hablen muy directamente sobre

lo que también muy directa o inmediatamente les interesa. Por lo tanto, sí hay actividad en estos otros sitios, pero es muy pequeña.

**C.S.: ¿Y qué relación existe entre los nuevos dramaturgos británicos y otros dramaturgos del resto de Europa?**

Precisamente esto es lo más novedoso, la presencia en Inglaterra de la dramaturgia joven de otros países. Hasta ahora Inglaterra ha seguido siendo una isla en muchos sentidos, ya que hasta hace diez años el teatro internacional no existía. Pero desde entonces las cosas están cambiando. Hace unos diez años, dos chicas jóvenes, universitarias, impulsaron en Londres un festival sólo de obras internacionales. Ambas tenían 22 años y su interés era ver el teatro que había fuera. Comenzaron con un festival bianual, en el que presentaban las propuestas que ellas mismas encontraban interesantes en otros países. Inicialmente llevaron compañías ya muy conocidas, como el Wooster Group de Nueva York, o cuando visitaron México, el Teatro Nacional de México. Sólo llevaban propuestas “seguras”, de prestigio. Pero aún así, eran nuevas en Inglaterra. Hoy todos los teatros introducen casi siempre en su programación algo internacional. Hay interés en trabajar con escritores nuevos de otros países y al público le gusta esta presencia. Yo llevé a tres escritores de Pakistán, tres jóvenes con los que tuvimos un lleno total en cada función. Del espectro internacional, con quienes tenemos más en común es con los alemanes, con los españoles y con los países de Europa del Este; no así con los france-

ses. Por una razón u otra, no nos podemos encontrar estéticamente con los franceses, y eso que ha habido muchos incentivos por parte del Instituto Francés para intentar ese reencuentro. Pero no hay manera, ¡es como si la Guerra de las Rosas aún estuviera viva! Por otro lado, hay compañías, como la ATC, de la que ya hemos hablado, que se especializan enteramente en montajes de textos nuevos de autores internacionales. El Royal Court también trabaja mucho en ese sentido. Actualmente, casi la mitad de su programación es internacional. En Paines Plough también lo hacemos, nuestra compañía monta tres obras cada año y una de ellas casi siempre es de un autor extranjero. La Royal Shakespeare Company también presenta al menos una obra internacional al año. Todo esto ahora es muy común.

**C.S.: Quería hacerte una pregunta como directora de escena. Hace un rato has hablado de procesos de ensayos de dos semanas. Y lo habitual en Gran Bretaña, en muchos casos, son cuatro semanas. ¿Cómo se hace un montaje en tan poco tiempo? Supongo que los actores deben de llegar ya con el texto aprendido y que la puesta en escena debe de estar toda previamente decidida, hasta en sus más pequeños detalles, puesto que sólo hay tiempo para realizar algo que ya esté completamente previsto. ¿Es realmente así?**

Yo considero que el tiempo es psicológico. Si piensas que tienes tiempo, lo tienes; y si crees que no, no lo tienes. Lo más difícil es el terreno de la escenografía, que efectivamente tiene que estar totalmente previsto, sobre todo

porque tienen que construirla. Y si sólo hay cuatro semanas de ensayo, necesitas un tiempo previo para ello. Por otro lado, hay que entender que nosotros solo tenemos dos días para el montaje técnico. Entramos en el teatro un lunes y el martes por la noche ya ofrecemos un preestreno. Algunas veces ves que alguien ha querido ser muy ambicioso en una puesta en escena, pero después no tienen tiempo de trabajarla, esto es un problema. Por lo demás, a nosotros no nos gusta que los actores ya sepan de memoria el texto.

**C.S.: ¿No se saben el texto tres semanas antes de estrenar?**

No, porque entonces se pierde mucho de espontaneidad en el encuentro con el otro actor. Y también porque se evita así que los actores lleguen ya con una idea propia de lo que es el personaje. De todos modos, trabajamos muchas horas, seis días a la semana, de diez de la mañana a seis de la tarde, y algunas veces también por la noche. Son cuatro semanas, pero son muchas horas, y se supone que todo está abierto. Yo he llegado a cambiar el texto de manera muy radical durante las primeras dos semanas de trabajo... Pero todos tenemos un ritmo de trabajo continuo y participativo. Todo el mundo conoce ese ritmo, los actores, nosotros también. Las dos primeras semanas intentas abrir todas las posibilidades del montaje (bueno, así es como yo trabajo, quizás no es igual para los demás). Se trata de obtener durante esas dos semanas las posibilidades más abiertas. Durante la tercera semana deshaces algunas de ellas, y tomas las decisiones. Y en la cuarta empiezas a trabajar en los detalles de lo que realmente

has decidido hacer. Aunque también tenemos preestrenos, que quiere decir que el público paga un poco menos, pero ya es la obra. A propósito, los directores solemos decir que esos preestrenos no son el estreno; mientras que los actores, en cambio, insisten que sí, que el primer preestreno es ya el estreno, porque ya hay público. Y lo hay, pero la prensa no puede ir en ese momento, no puede haber crítica. Y a mucha gente le gusta ir a esos preestrenos para ver si pueden ver un accidente escénico. Les gusta cuando algo se rompe, o cuando alguien se olvida de algo, etc. A nosotros nos sirve mucho, ya que al día siguiente seguimos trabajando. No sólo no interrumpimos el trabajo, sino que lo continuamos según la reacción del público. Cambiamos cosas, afirmamos otras, etc.

**C.S.: ¿Y cuánto dura esta fase, hasta que realmente se estrena la obra?**

Depende... Yo trato de tener no menos de tres o cuatro preestrenos, pero si trabajas en Broadway puedes llegar a tener hasta tres semanas de preestrenos, ¡casi hasta aburrirte! Porque al final estás cambiando cosas porque que tienes que hacerlo y no porque quieres hacerlo.

**C.S.: Antes me comentabas que en el National Theatre una directora como Katie Mitchell ha conseguido, excepcionalmente, ensayar durante ocho semanas, y que los actores no saben qué hacer durante tanto tiempo.**

Sí, es así. Sacan la pelota, empiezan a jugar. No estamos acostumbrados a tener ese tiempo de aproximaciones dilatadas, lo que no quiere decir que los actores no trabajen mucho. Al contrario, cuando ensayan trabajan todo el día hasta las 8 de la noche, y por la noche,

en casa, estudian el texto. En realidad, trabajan unas doce horas por día.

**C.S.: También me has hablado del teatro radiofónico, que es algo que aquí prácticamente no existe. En Gran Bretaña, en cambio, es un terreno muy potente.**

En Gran Bretaña, el mayor productor de obras teatrales es la radio, y el público más amplio de obras nuevas también es el público de la radio. Si nosotros desde el teatro pudiéramos llegar a la mitad del público al que llega la radio, seríamos felices. Pero también es muy beneficiosa su existencia, porque el teatro británico es, por decirlo así, una economía mixta: nadie puede vivir exclusivamente del teatro. Especialmente los autores y los actores, que se ven obligados a hacer un poco de teatro, un poco de radio, un poco de televisión. Lo que ocurre con la televisión (y esa es la razón por la que yo la detesto), es que si tú eres un escritor joven y obtienes un éxito –incluso modesto– en un teatro pequeño de Londres, inmediatamente cincuenta productoras de televisión te acosan y te ofrecen mucho dinero para que escribas series. De ese modo hemos perdido a muchos escritores. Con la radio no sucede lo mismo, pero la radio es otra cosa. También es más modesta, económicamente hablando. Pero en cambio la televisión es muy destructiva, porque aleja a los autores del teatro durante cuatro, cinco o seis años. Y después de ese tiempo los autores suelen querer retomar su carrera teatral. Pero para entonces ya han perdido cualidades escénicas, y a veces incluso el propio entusiasmo por el teatro. A esto nosotros lo llamamos The Development Hell (el infierno del desarrollo). La televisión es un lugar donde a

los autores les piden algo y se lo vuelven a pedir una y otra vez, de manera absurda, casi sin final aparente. Una amiga que trabaja en televisión me explicó que envía una primera versión de una escena y tras cinco semanas de modificaciones, suele enviar de nuevo el primer texto, como si fuera la quinta versión, y siempre le responden que es perfecto, que finalmente ha conseguido la escena.

**Espectador: ¿Cuáles son los autores extranjeros más reconocidos en Inglaterra, actualmente?**

Muy recientemente se ha llevado a escena, con bastante éxito, una obra de Juan Mayorga, que aún hoy está en cartel. Existe un escritor americano, Tarell Alvin McCraney, que está teniendo mucho éxito. Fue quien escribió *The Brothers Size*, y actualmente tiene una obra nueva. Con los autores alemanes hay mucho intercambio y una fuerte colaboración, especialmente entre el Royal Court y la Schaubühne. La nueva obra de Mark Ravenhill, por ejemplo, fue “co-solicitada” al mismo tiempo por la Schaubühne y por el Royal Court. También se están viendo muchas obras de escritores polacos (en el SoHo Theatre presentaron toda una temporada dedicada a obras de nuevos autores de Polonia). En otros teatros se montan obras de autores serbios. Pero de autores franceses no hay nada.

**C.S.: ¿Y nos podrías dar algunas recomendaciones de autores ingleses actua-**

**les que quizás no hayan dado el salto internacional, como los que ya has mencionado antes?**

Sí, está Dennis Kelly, de quien habló ayer Aleks. Y Enda Walsh, un escritor irlandés que es muy bueno. También lo es David Greig, que supongo que sí es conocido aquí, porque hubo un intercambio de Escocia y Cataluña en el que él estuvo implicado. Hay una escritora nueva que se llama Polly Stenham, de tan solo 22 años, que presentó su primera obra y estuvo con mucho éxito en el West End. Otra autora igualmente interesante es Lucie Prebble. A pesar de estos ejemplos, sigue habiendo muchas menos obras de mujeres que de hombres. No hay muchas dramaturgas en Inglaterra. Pero estas dos jóvenes autoras son muy buenas y muy recientes. También lo es Richard Bean, que empezó a escribir cuando ya rebasaba los 40 años. Sus obras también se han montado en el National Theatre. Entre los autores que Aleks llama ‘metafísicos’, podría mencionar a Anthony Neilson, que es escocés, aunque vive en Londres.

**C.S.: Bueno, ¿nos has llenado las maletas de lectura para una temporada...! Quiero agradecerte que hayas venido al teatro y hayas compartido con nosotros tu experiencia. Espero que tengamos otras ocasiones de encuentro. Muchas gracias.**

Gracias a ti, y gracias a todos. ■

---

**Teatre Lliure, 19 de març de 2009.**