



"Z"

SERGI FAÜSTINO

EL CREADOR DE L'ESPECTACLE

Sergi Fäustino

Sergi Fäustino (Barcelona, 1972). Intèrpret i creador escènic.

Ha estudiat a la School for New Dance Development d'Amsterdam (Holanda) i ha treballat amb La Fura dels Baus, Sol Picó, Carles Santos, Carmelo Salazar i Rosa Muñoz, entre d'altres.

ESPECTACLES 2003: *Nutritivo*. / 2004: *La historia de M^a Engracia Morales*. / 2005: *El Cremaster de los Cojones*. / 2006: *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.* Teatre Lliure. / 2007: *De los condenados*. Teatre Lliure. / 2008: *Duques de Bergara unplugged*. Teatre Lliure. / 2009: "Z". Teatre Lliure.

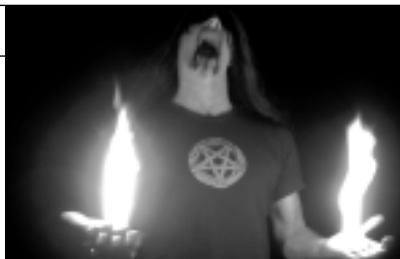
ELS ESPECTACLES

1994 *Las putas destrjen el ombre*

Solo de 20 minuts que podria ser definit com una investigació en les qualitats del moviment. Ja té els seus anys... Estrenat i produït al Muiderpoort Theatre d'Amsterdam.

2003 *Nutritivo*

Solo-performance sobre sang, morcilles, *black metal* i cotxes preparaos. Hi ha una mica de tot: dansa, text, gastronomia... Se n'ha parlat una mica però no n'hi ha per tant. Estrenat a la Sala Conservas.



2004 *La historia de M^a Engracia Morales*

Espectacle per a una actriu de 78 anys i dos actors de 32 sobre la vellesa. Estrenat i produït al Sitges Teatre Internacional-Creació Contemporània. Va obtenir el premi a l'espectacle més innovador de la Feria de Teatro y Danza de Huesca 2005.



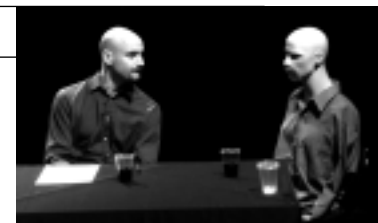
2005 *El Cremáster de los cojones*

Espectacle integrat per unes accions que són una mala còpia d'una *performance* postmoderna i per una revista on s'explica què es vol dir i s'invita el públic/lector a pensar sobre el tema. Estrenat al Mercat de les Flors. Coproduït pel Mercat de les Flors i MOM-EI Vivero.



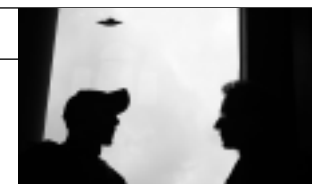
2006 *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.*

Espectacle que ha anat evolucionant fins a convertir-se en una trobada d'amics o coneguts en la qual es parla de la vida i l'obra de Franz Schubert, es beu vi i s'escolta una selecció dels seus *lieder*. Estrenat al Teatre Lliure i coproduït pel Teatre Lliure i MOM-EI Vivero.



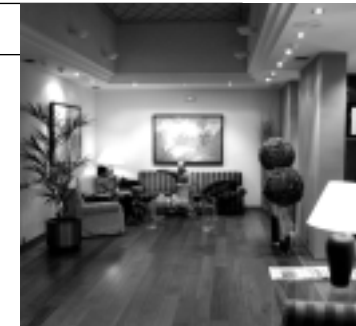
2007 *De los condenados*

Una exploració sobre el present narratiu teatral: dues persones es troben ara i aquí, a l'Espai Lliure, en directe.



2008 *Duques de Bergara*

Sincerament, no sé com definir això que estem fent. És que ara mateix pot no ser res o pot ser moltes coses, i suposo que això és el potencial que té. Aquesta indefinició. Estem immersos en una recerca d'històries, de relacions... però més que recerca és una no-recerca. Ens estem quedant al marge perquè apareguin aquestes històries, aquestes relacions. És com si sempre haguessin estat aquí esperant que algú les deixi sortir.



2009 "Z"

Espectacle en procés. Ara mateix no puc dir gran cosa perquè canviarà tant que, quan el vegeu, no tindrà res a veure amb el que pugui explicar aquí. Ara per ara, m'interessen les coses que son inútils, costen molt i els que les fan són plenament conscients d'aquesta inutilitat. Però ja veurem què en sortirà...

DANSA EN LLOC DE TEATRE

VÍCTOR MOLINA en conversa amb SERGI FÀUSTINO

VM- Alguns diaris de Madrid parlen d'una "movida catalana" i t'assenyalen com un dels seus representants, juntament amb Roger Bernat o el Colectivo 96°, per exemple. Creus que, efectivament, hi ha un grup de creadors locals que coincideixen en preocupacions, mètodes o temes de treball, entre els quals et podries trobar tu?

SF- Jo la veritat no ho crec massa. Em sembla què és una manera molt fàcil de classificar la gent. Suposo que a algun un periodista li va semblar més ràpid unir creadors diferents. Potser va agafar la relació Madrid versus Catalunya i la va aplicar en aquest cas. Però em sembla una simplificació. Una superficialitat. No tinc consciència de treballar de la mateixa manera que altra gent d'a-

quí. Potser aquesta classificació és un intent de conèixer i alhora una mostra de desconeixement real. El Roger Bernat, per exemple, té espectacles tan diferents entre sí que fins i tot per a ell ha de ser molt difícil coincidir sempre amb si mateix.

VM- Tu també tens un treball molt heterogeni.

SF- Sí, també. Per exemple, el que vaig fer sobre Schubert (en l'última versió que vaig presentar aquí al Lliure, l'any passat) no té gaire a veure amb els meus altres treballs. Sonia Gómez, per la seva banda, el treball de la qual em sembla molt interessant, també té una manera de treballar molt personal. Per tant, a mi em costa dir o reconèixer que hi hagi una conjunció estilística entre nosaltres, o fins i tot ser conscient d'una mateixa generació, encara que tots tinguem més o menys la mateixa edat i visquem a la mateixa ciutat; això significa molt poc respecte els treballs de cadascú. Cosa que no vol dir que no hi hagi alguns aspectes que compartim.

VM- Tu repeteixes –gairebé com un *leitmotiv*– que el que et preocupa és plantejar preguntes al públic des de l'escena. T'interessaria confrontar el teu treball amb el del periodisme o l'academicisme? Dit d'una altra manera, tens una inquietud per saber quines preguntes es fa el públic en relació amb les que tu formules en els teus espectacles?

SF- Crec que això tindria a veure amb el fet de contextualitzar l'obra. Jo cada vegada intento que les preguntes que es puguin crear a partir dels meus treballs es donin de manera clara en el temps que dura l'espectacle. Que que-

din clarament formulades, perquè així cadascú pot extreure'n les seves pròpies perspectives o conclusions. M'interessa més això que no oferir jo una visió dominant. I és clar que hi ha diferents maneres de fer-ho. Vaig fer un espectacle en el qual el passava a escena potser no era tan important com una revista que es donava al públic, on apareixien exposades totes aquestes formulacions. I crec que el veritable espectacle tenia lloc a les cases de la gent que havia vingut al teatre i que s'havia emportat en silenci, a casa seva, una espècie de continuïtat del mateix. Perquè després, en el moment de llegir la Revista, a casa o on fos, apareixia o reapareixia l'espectacle.

VM- Et refereixes a *Cremaster*?

SF- Sí, exactament. Sé que va ser un espectacle que va xocar molt. Entenc que vist en un context teatral pot xocar i generar una mena de rebuig, però en canvi és un dels espectacles dels quals estic més content. Em sembla que allà hi havia un risc i una aposta que em semblava (i em continua semblant) vàlida. Entenc que provoqués un cert rebuig, però aquesta no és sinó una manera de contextualitzar i de fer preguntes. I tot allò que signifiqui investigar en aquesta línia m'interessa. Ara bé, a partir d'aquest espectacle vaig aprendre que cal tenir en compte on es presenta un espectacle per veure també fins on pots estirar o arriscar. És a dir, que també em sembla coherent tenir en compte el context ja establert.

VM- Però una cosa curiosa és que quan parles d'aquesta peça insisteixes en el seu subtítol: "un espectacle malentès".

SF- Aquest és el títol, efectivament.

Però aquest era un dels problemes bàsics de l'espectacle, que com que era un "espectacle malentès" jo havia de fer una proposta coherent. Es com si hagués dit: parlaré sobre les "palles mentals" i adequar la forma a una palla mental. El que no podia fer, per tractar aquest tema, era presentar una obra ben feta, amb plantejament, nus i desenllaç. I per això el presento en aquesta forma de "palleria mental", perquè la gent reconegui el tema, per ser coherent amb tot el que m'havia proposat i el que hi havia per sota. I aquest és un dels motius pels quals estic content de l'espectacle, perquè fins i tot dins de la seva pròpia dificultat crec que queda l'humor, en aquest aspecte.

VM- De fet, un dels trets determinants de la recepció de l'espectacle és que en aquell moment no es coneixia suficientment Matthew Barney, ni tan sols els crítics el coneixien. Si el tornessis a presentar avui, segur que el seguiment per part del públic seria molt més proper, tindrien una altra relació amb ell. Hi hauria molta gent que sabria de què i de qui parles. Aquells links que feies en l'espectacle respecte l'original de Barney, i fins i tot la crítica a un tipus d'art i al dispendi econòmic -i no només com a "palla mental"-, tot això es compartiria millor.

SF- Sí, exactament, aquesta era una de les diverses línies que s'obrien, perquè potser –no ho sé– no estava tan en contra del *Cremaster Cycle* d'en Barney; jo només volia posar sobre la taula un qüestionament obert, no tan literalment oposat a Barney.

VM- Però el que sembla clar és que el

teu és un espectacle realitzat en tonalitat menor, per dir-ho així, sobre un espectacle d'un altre autor, realitzat en un to major i socialment poderós, presentat en majúscules socials.

SF- Des d'aquesta consideració, sí, era així. Però curiosament el que va passar és que els que coneixien l'obra originària van posicionar-se en un sentit semblant. I aquest era també un dels altres temes: fins a quin punt aquí anem retardats. Era una de les coses que em preocupaven mentre feia l'espectacle. Barney n'era un exemple claríssim. En aquella època ell ja havia realitzat cinc peces. Estava triomfant a tot el món. I aquí fem aquesta paròdia davant d'un públic de teatre que suposem culte i informat, que segurament està a l'última en molts aspectes, i tot i així hi ha moltíssima gent que ni tan sols entén de quina cosa es parla.

VM- El teu primer espectacle es titulava *Les putes destrjen a l'ombre*.

SF- Era una pintada que vaig veure al carrer. Estava mal escrita. Però em va semblar molt peculiar. Volia dir "Les putes destrueixen l'home". Era una pintada-moralina contra la prostitució.

VM- Però sembla com si aquesta destrucció anunciada comencés o acabés amb el sentit de la pròpia frase, no?

SF- Sí, sí.

VM- No se sap si les putes comencen destruint la gramàtica, o si ho fan després d'un període de destruccions fins a destruir la seva pròpia capacitat destructiva o comunicativa, convertint-les en "destrjen a l'ombre". És com si aconseguissin un harakiri universal del sentit. No obstant això, sembla que el teu espectacle era -com has dit tu

mateix en diverses ocasions- una "investigació sobre qualitats del moviment", alguna cosa especialment abstracta. Quina relació hi havia entre el títol i el moviment escènic?

SF- La veritat és que hi havia poca relació. El títol va aparèixer com un emblema. Va ser la meua primera peça i aquesta pintada que miràvem cada dia em sorprenia pel seu llenguatge. Ens partíem de riure. No només la frase semblava literalment "retrògrada", sinó que qui l'havia escrit no sabia escriure. Era una pintada que semblava retratar bé el seu autor. Però, sincerament, no recordo tots els motius pels quals vaig triar aquest títol per a la peça. Sé que va ser una associació. Però sense massa relació directa amb el treball d'escena. Perquè la peça era efectivament molt centrada en el moviment. I tal com he explicat en altres llocs, era una investigació bàsicament sobre tres qualitats diferents de moviment. Hi havia certament un joc escènic. I una música. I també un parell d'imatges escèniques. Aquí la vam presentar a La Porta, quan es feia a la Sala Beckett. Jo anava vestit de blanc, amb un ganxo. I al ganxo hi havia penjat un fetge de vaca. En fi...

VM- Després hi ha com una espècie de forat negre a la teua biografia. Dius que vas treballar amb diverses companyies però que prefereixes no ser associat a elles.

SF- No, no. Tot això es pot explicar molt bé. Resulta que després de *Nutritivo*, quan el vaig presentar a l'Antic...

VM- No el vas presentar a Conservas?

SF- Sí, primer va ser a Conservas, però

després, quan estava ficat a l'Antic, el vam presentar allà. I llavors, a propòsit d'aquesta peça, em van fer una entrevista per al *Tentaciones*, d'El País. I el periodista em va preguntar amb qui havia treballat. Li vaig explicar que havia estat amb la Fura, amb Rosa Muñoz, amb Sol Picó, etcètera. Vaig esmentar totes les companyies i les persones amb les quals havia col·laborat. I quan vaig veure el que va escriure em vaig empipar bastant, perquè semblava que jo hagués fundat la Fura, o alguna cosa semblant. Només se m'associava amb aquesta companyia. Entenc -com em va explicar un amic- que en aquell context les altres persones no eren gaire conegudes, de manera que el periodista va tirar de la Fura, a qui tothom coneixia. Però llavors em vaig adonar que potser era jo qui no tenia un lloc al *Tentaciones*. Per això he deixat de fer moltes entrevistes. La meua negativa no té gens a veure amb un rebuig a aquelles companyies i persones amb les quals vaig treballar. No he tingut males experiències amb elles. Encara que hi ha hagut de tot, evidentment. Però no és així. Si no ho faig és només per no generar confusió.

VM- Hi ha un recorregut molt curiós en la teua biografia. Del Club Nàutic de Barcelona a Huesca, en l'àmbit militar. Després de nou a la Barceloneta, però en una clínica, atenent persones de la tercera edat. D'allà vas sortir per a anar a estudiar dansa a Amsterdam. Tinc la sensació que aquest mateix recorregut zigzaguejant també apareix, d'alguna manera, en la teua obra. Ara bé, potser el més notori en aquell moment de la teua trajectòria escènica és que el tre-

ball posterior a *Nutritivo* va ser la *La Historia de María Engracia Morales*, un espectacle sobre la vellesa. Un títol que exhibeix un nom tan complet sembla intentar fer sorgir de l'anonimat a una persona, una persona que pot presentar-se amb tots els seus detalls. Però a qui no coneixem. I, curiosament, aquest títol apareix com en oposició al de l'espectacle sobre Shubert, un músic sobradament conegut en el nostre món. En l'espectacle que li dediques, només et refereixes a ell amb el seu nom transcrit com les sigles d'una empresa comercial o d'un programa informàtic: *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.* És com si l'enfoncessis en l'anonimat, al contrari de la María Engracia.

SF- Sí, m'interessava aquest moviment.

VM- I a *María Engracia*, dius que t'interessava treballar sobre els vells de la tribu, però sense tribu, i sobre la tribu sense vells. Com vas arribar al tema dels vells, just després de *Nutritivo*, que exhibeix un cos tan contundentment físic i d'alta graduació energètica?

SF- Havent passat per la clínica, on m'hi vaig estar dos anys, em vaig trobar amb la vellesa de manera frontal i directa. Una vellesa que no volem veure, perquè fer-ho costa molt. Jo hi vaig treballar d'auxiliar. El que feia era netejar els vells, ajudar-los a vestir-se, a seure, etcètera. Pot semblar una experiència dura, i de fet a mi també m'ho va semblar, almenys al principi. Jo estava buscant feina i per una amistat vaig entrar allà, i em van tenir a prova un temps. Al principi no estava segur de poder portar a terme la tasca. Fins que vaig fer un canvi de xip, i em vaig dir: "aquesta gent necessita ajuda, li és

imprescindible". I a partir d'aquí ho vaig trobar d'allò més normal del món. No em costava gens. Quan vaig deixar la clínica va ser més per empipament amb la gent que hi treballava que no pels vells, que eren fantàstics. Vaig anar-me'n per les relacions laborals –i evidentment aquest és un altre dels grans temes de la nostra vida.

I aquesta experiència relacionada amb l'espectacle *María Engracia* resulta molt curiosa. Com sempre, coincideixen diversos motius en un esdeveniment. Jo havia fet *Nutritivo*, i vivia en un pis compartit, on també vivia un amic que tenia un Mac i un estudi d'edició. Un dia li vaig demanar que me n'ensenyés i vaig pensar a escollir algun material amb l'objectiu d'editar-lo, per fer proves. Suposo que em vaig centrar en el tema de la vellesa perquè m'interessava en aquell moment. Vaig fer tres entrevistes a tres dones. Una era la meua mare i les altres eren mares de dos amics. Estaven entre els cinquanta i els seixanta anys. Vam anar gravant a tres dones per separat, parlant, a l'hora de sopar. M'havia preparat un tema que era, per exemple: com veien elles els pròxims trenta anys? L'objectiu era parlar sobre el que habitualment no parlem mai amb les nostres mares. Sobre la vellesa. I els vaig plantejar tota mena d'interrogants. Sobre la possibilitat de tenir una malaltia seriosa, o fins i tot sobre la degradació del cos... I com elles es veien en relació amb si mateixes i en relació amb la societat. Amb aquell material vaig realitzar una edició, un muntatge, i al final van quedar uns discursos molt potents, perquè eren tres persones amb una visió molt

pròpia i diferent. Una d'elles era sociòloga, la María Jesús Izquierdo, i el seu discurs va resultar preciós, perquè anava directament al que significaven els comportaments. Jo les havia abordat més o menys igual a les tres, fent observacions del tipus: "Si un nen que no es pot valdre per si mateix és ajudat pels pares, el més lògic seria que els pares, quan ja no es poden valer per si mateixos, siguin ajudats pels fills". I la María Jesús em va dir que teòricament era així, però que la realitat era diferent per diversos motius. En primer lloc, perquè un nano significa la vida, l'esperança, el futur, mentre que una persona gran significa la decadència, la malaltia i la mort.

VM- Que una cosa és obrir i una altra és tancar...?

SF- Sí. I aquest és un exemple que la xerrada era molt generosa i molt maca. Una altra em va parlar molt de com era ella abans i com era ara. I em va mostrar que l'ideal de l'ajuda dels fills als pares es veu dificultada per molts motius. Em va explicar que la seva mare havia patit Alzheimer durant dotze anys. Dotze anys! I en aquella època ella era una dona treballadora, que cuidava la família i cuidava també la seva mare; i si li tocava fer-ho de nit, ho feia. Això no és tan fàcil de fer. Vam fer una anàlisi del material i vam veure com funcionaven les estructures familiars i les socials respecte a aquest tema. I tot això va sortir de l'intent d'editar un vídeo, amb una filmació feta només de primers plans, de rostres. Però la informació va adquirir un aspecte molt interessant. No era una cosa especialment acabada, o alguna cosa

per a ensenyar, però era potent. I en aquella mateixa època la Magda Puyo, que en aquell moment dirigia el Festival de Sitges i que havia vist *Nutritivo*, em va demanar que fés una peça per al Festival. Vaig decidir rescatar aquell material. La dificultat era, llavors, com posar-lo en l'escenari. Per això vaig parlar amb una dona de 75 anys, que ara en deu tenir 82 o 83. Es diu Àngels, i és la mare de l'Anna Rovira, que és tècnica de llums i que està per aquí. Amb l'Àngels jo havia coincidit, asseguts al costat de la porta d'un teatre. Recordo que hi havia tres peces i tothom parlava molt bé d'una d'elles. I quan li vaig preguntar a ella la seva opinió, em va contestar: "Tothom parla d'una de les peces, però la que a mi agrada és una altra". I em va semblar que era una senyora molt especial, i amb molta personalitat. I la vaig convidar a participar. Ella, sense haver actuat mai abans, estava allà i tenia una classe i una postura molt poderoses. El que vam fer era articular una estructura en la qual anava apareixent tot allò que havíem recollit en els vídeos, amb les tres mares inicials. I a més a més vam introduir un joc escènic, a partir de com es dibuixaven diverses relacions... Així va sorgir tot.

VM- Entre les teves peces podríem identificar, molt epidèrmicament, tres grups. Un seria, precisament, el de les obres físiques, situades en extrems i àmbits oposats: per un costat *Nutritivo*, per l'altre aquesta peça sobre la vellesa; ambdues semblen tenir una càrrega i una reflexió sobre el cos físic. Un altre grup estaria conformat per obres també situades en extrems oposats: per exem-

ple, els dos espectacles creats a partir de dos artistes diferents. Un d'ells és Barney i l'altre, Schubert. Un és contemporani, socialment exitós i reconegut (i no solament per ser el marit de la Björk); l'altre va morir per una malaltia venèria.

SF- Sí, la sífilis complicada amb el tifus.

VM- Va morir pobre, sol, i bastant desconegut a la seva pròpia època. I finalment dos espectacles, els dos últims fins ara, que són dos espectacles sobre la representació, Un d'ells, *De los Condenados*, condensat sobre la representació dels intèrprets, i l'altre, *Duques de Bergara Unplugged*, condensat en la representació d'un esdeveniment. A més a més, aquestes dues obres han introduït un text que vertebrava la peça sencera. El nou espectacle que estàs preparant ara, "Z", és una continuïtat d'alguna d'aquestes branques de treball, o amb ella vols explorar una nova via de treball?

SF- Seria una continuïtat de les dues últimes. Estaria més prop de *Condenados* i *Duques*. Tot i que el tractament del text és una mica críptic, per dir-ho així. El text existeix, però no és directe. De tota manera, la meua relació amb el text és més aviat diversa. En aquests dos espectacles, no hi havia inicialment cap text escrit. Tot va sorgir en els assajos. En canvi, en el de Schubert sí que hi havia un text previ, que concentrava tota la investigació que havia fet i recollia tot el que m'havia sorprès en acostar-me a la personalitat de Schubert. En el cas de *María Engracia* també hi havia text, però no escrit expressament, ja que l'espectacle

consistia en reproduir el que havia sortit de les primeres entrevistes, les gravades. I en aquesta última peça, “Z”, aparentment existeix el text. Però existeix com a superfície on es comuniquen els elements en joc. Encara que jo acostumo a dir –més referint-me als *Duques* que a *Condenados*, però fins i tot a aquesta última- que per a mi es tracta de peces de dansa. Estic fent dansa, em sembla. I ho penso per la manera com estan fetes aquestes peces.

VM- Dius que l'espectacle que estàs preparant ara té text, però el títol eludeix fins i tot la paraula. Només conté una lletra: la zeta.

SF- Sí. En aquesta peça estem treballant de manera peculiar.

VM- La zeta té alguna cosa que veure amb el Zorro?

SF- No, no. Si tot va com ha d'anar, tindrà més a veure més amb els zombis, que utilitzem en aquesta peça. Però, tal com ho estem fent, anem treballant sobre el tòpic. I sobre la idea de la inutilitat. Per això he recorregut als zombis. Aquests dos camps m'interessen ara. Per això hem treballat -sense saber com acabarà tot- sobre el gènere de sèrie B, aquell tipus d'obres on tot és molt tòpic i que responen a normes clares, fins i tot òbvies. Però duent tot això cap a un extrem. Per ara tenim unes quantes escenes, molt bàsiques. Escenes tòpiques, com les d'amor, o les de pànic. El que hem fet és treure el text i en el seu lloc, els actors diuen allò que fan en el moment de fer-ho. És un text redundant, literalment. Acompanyen cada gest i cada acció amb la seva identificació verbal. Quan agafen l'ampolla, diuen: “Agafa l'ampolla”. O estan asse-

guts, i diuen: “La miro”; llavors giren el cap i diuen: “La veig directament”. Mentre ho van dient ho van fent físicament. Només fan aquesta descripció, la dels seus gestos. I això fa que siguin els cossos els que acaben parlant. Curiosament, es poden seguir les seves converses, sense que els actors hagin dit res. Perquè el que diuen ja s'està veient. Estem ara en aquest codi, a veure què ens ofereix i fins on ens pot dur. I així, una vegada més, el text és només una cosa més. Una eina. El mateix que va passar abans, amb la peça *Duques*. Evidentment, al final tot el text de *Duques* pot recollir-se en un escrit. Però la manera de construir-lo és més pròxima a la dansa. És clar que no seria així si quan penses en dansa, penses, per posar un exemple, en treballs com els de l'Àngels Margarit, sinó més aviat en un altre tipus de dansa. Jo em sento més pròxim d'un altre tipus de composició coreogràfica.

VM- Per exemple?

SF- Per exemple Marco Berrettini. O Marine Pisani. O Ivana Müller, el treball de la qual també m'agrada molt.

VM- Encara que ella evita ser classificada com a coreògrafa.

SF- És probable. Però en canvi va estudiar a la meua escola. Podríem pensar en més gent. Nosaltres fem aquestes peces perquè venim de la dansa. Jo parlo de dansa i potser aquesta observació resulta una mica xocant, però per a mi és totalment així. Veig els meus treballs més pròxims a la dansa que al teatre. Perquè, en ells, el text és un instrument, un element entre d'altres.

VM- El que sí que es veu molt clarament -almenys a *Duques*- és que el

text, la forma del text, es correspon al contingut de la peça. Perquè al final de l'obra es revela que s'havia estat explicant la història de l'explosió d'una bomba, i des de fora sembla que el que ha estat explotant era la composició. La forma explotava prefigurant l'explosió final de la història.

SF- Sí, tot era una explosió ordenada.

VM- Quan parles sobre la relació entre la paraula i el gest, a “Z”, busques mostrar l'alienació del moviment? Busques que es reveli el conflicte entre subjecte-parlant i cos-zombi, o cos-objecte?

SF- El que sé ara mateix és que ells dos no es convertiran en zombis. Per tant, no intento que quedin alienats mitjançant la paraula. Ells són les persones que estan atrapades en un espai, totalment envoltats de zombis; aquesta és la situació tòpica, que hem buscat proposadament. I el que pretenem és passar per tots aquests tòpics, per veure què en pot quedar. Perquè el nostre interès principal ara és la forma, més que el contingut. Cosa que efectivament ja havíem apuntat en l'obra anterior. I cada vegada m'interessa més aquesta recerca, perquè em sento cada vegada més allunyat del discurs. M'agrada veure gent que té un discurs molt potent i clar, però a mi m'interessa cada vegada menys que em diguin que això o allò “és així”. Sé que hi ha moltes maneres de fer un discurs. Però m'adono que em costa reduir a una perspectiva el que ofereix tants punts de vista i tantes maneres distintes de veure.

VM- I quins recursos fas servir per generar una mirada polièdrica i eludir

aquest punt de vista únic? A “Z”, per exemple, com estàs procedint per formular aquestes preguntes multidireccionals?

SF- En aquesta peça encara no ho sé molt bé. A l'anterior és més clar. L'obra estava estructurada d'aquesta manera precisament perquè es pogués seguir el fil, però que cada espectador l'hagués de recompondre, l'hagues de completar. I en fer-ho, ell ja la fa seva, no? Aquest era un dels motius pels quals vam recórrer a aquesta estructura, que era una espècie de puzzle que al final s'acaba muntant. Però tots els detalls els havia de posar l'espectador, i aquesta és una qualitat gairebé inevitable de la memòria.

També és veritat que vam treballar així perquè vam partir dels intèrprets. Resulta que els actors no s'entenen entre ells quan parlaven sobre qualsevol tema. Els passava amb freqüència que un d'ells donava una opinió favorable sobre alguna cosa i deia, per exemple, que era espectacular, i l'altre deia, “Però com és possible que això et sembli espectacular? No ho és en absolut.” A l'altre, en canvi, li resultava una evidència. Al final es veien necessitats de definir què entenien cadascú per “espectacular”, i resulta que no era el mateix. I això passava molt sovint. Ens posàvem a parlar i apareixia una paraula que desencadenava significats totalment oposats; a cada pas, punts de vista oposats. Així va aparèixer la idea que ens va fer estructurar l'espectacle tal com ho vam fer. Vam aprofitar l'experiència de l'hotel, amb la gent que hi havia, construïnt capes de ficció i de

realitat unides indistintament. I el tema de la bomba estava allà com una cosa clara, una cosa que formava part de l'estructura. I en realitat és una estructura molt senzilla, perquè volíem jugar amb ella. Per això et dic que el text va ser secundari. De fet, el text va sorgir així.

VM- Quan has dit en algunes entrevistes que tens prohibida la improvisació, a què et refereixes?

SF- La veritat és que la improvisació m'interessa molt.

VM- El procés de recerca per generar material, a "Z", segueix la mateixa via imprevista que a *Duques*?

SF- Respecte a la improvisació vull dir abans que no, que no hi estic en contra. És més, a *Condenados*, per exemple, hi havia dos blocs totalment improvisats. Un d'ells, a partir d'una pauta. Els actors havien de llegir el diari del dia per separat i a escena havien de comentar una notícia, sense que cap dels dos sabés prèviament com o quina notícia seria. L'altra improvisació era totalment oberta. Ambdues coses resultaven crucials per dibuixar la relació entre ells. Les improvisacions, a més a més, ens permetien donar una sacsejada al ritme del conjunt. A *Duques*, en canvi, la improvisació era menor, perquè la peça mateixa era un puzzle. Tot i que les paraules exactes no estaven definides, sabien el que havien de dir, però no tenien una literalitat prèviament indicada.

A *Condenados* vam seguir un procés curiós. Vam passar les primeres dues setmanes d'assajos simplement xerrant. Jo els duia diversos temes, l'edat,

el fet de ser actor, la mort... Temes del nostre interès. I el que va passar va ser que abans d'entrar a assajar, fèiem un cafè i començàvem a parlar. Sortien tantes coses interessants que em resultava impossible interrompre la xerrada per començar l'assaig. A més, ells dos tenen una connexió molt especial. Això ens va ocupar dues setmanes. I recordo que el Miguel, quan ja dúiem dues setmanes i mitja de treball i encara no havíem entrat a l'estudi, em va dir, "Hòstia, jo no estic acostumat a treballar així". I jo li vaig dir, "Jo tampoc". Simplement em semblava que les converses eren molt interessants. En entrar a l'estudi, els actors van fer una improvisació amb tot allò que havíem parlat les setmanes anteriors. Va durar una hora. Jo la vaig gravar i va anar realment molt bé. A partir d'allà vam començar a treballar i a fixar coses, a definir elements. És veritat que per al Miguel, per exemple, vam buscar una cosa semblant a un personatge. Vam reconèixer aviat el to des d'on parlava i vam introduir-li un personatge. Un personatge de bona família, cosa no era veritat; però és que tampoc m'interessa la psicoanàlisi. M'encanta treballar des de l'actor, però no crec que això signifiqui fer una psicoanàlisi. Total, que vam treballar d'aquesta manera. Per tant, la improvisació sempre està present.

I ara, a "Z", ens proposem, per exemple, improvisar una escena el més òbvia possible. És clar que per fer-ho defineixo un punt de partida. Per exemple, els dic, "Fem la típica escena dels dos estudiants que estan enamorats". Un diu haver estat enamorat

de l'altra, i al revés, però revelen que no l'hi deien perquè pensaven que no els interessava... El típic de sèrie B. Un li diu a l'altra, "Tu anaves amb les teves amigues i et reies de mi". Com que tinc la sort de treballar amb el David i la Cristina, que són persones molt acostumades a treballar així, de seguida tot avança ràpid. Perquè tenen una gran imaginació i una gran desimboltura.

VM- A part de la paraula Preguntes, un altre terme freqüent en tu és Realitat. En quina mena de realitat penses?

SF- Una cosa de la qual m'he adonat en els últims dos espectacles és que em sento més còmode en el joc, en l'espai qui hi ha entre la realitat i la ficció. A *Condenados* aquesta relació era molt clara. L'obra es col·locava en el moment posterior a l'actuació. Quan acaben d'actuar. Feien una escena que podia semblar que passava en la realitat, la realitat del vestuari.

VM- És veritat que la realitat és molt heterogènia. Existeix la de l'actor, la del públic, la que passa aquí fora, a la plaça, etcètera. I de vegades es té la sensació que actualment, en les diferents arts, es manifesta una mena de nostàlgia de la realitat. Tu també vols trobar o almenys buscar una realitat "més real"?

SF- No. Crec que no. A mi el que m'agrada és justament fer servir l'espai de la representació amb tot el que significa, amb tot el seu poder de ficcionalització, i combinar-lo amb la realitat sense més. Em sembla més rica aquesta duplicitat. És aquí on el joc em resulta interessant. És cert que de vegades hi ha una estètica documental en el teatre. I això està bé. Però de cara al

meu treball, em sembla que l'espai escènic té unes qualitats intrínseques que són molt interessants i molt generoses. Molta gent pensa més en el cinema. I no en el teatre. És com no reconèixer tota la importància que té el teatre. De vegades hi ha fins i tot un rebuig del teatre com a extensió del rebuig del teatre clàssic o tradicional. I aquesta postura duu a buscar només la pura realitat. Jo considero que és una llàstima que això passi. Perquè considero que tots els codis del teatre, incloent el seu espai de representació, donen un joc brutal.

VM- Per què no apareixes tu en les teves últimes obres?

SF- No surto en les últimes peces, efectivament. Ho vaig deixar de fer després de la segona versió del *Schubert* que vaig presentar aquí, al Lliure. Perquè em vaig equivocar. Vaig presentar una proposta i em vaig adonar que no estava bé. Quan em vaig quedar a fora i un actor va fer tot el que jo feia a escena, em vaig adonar de l'error. I a partir d'aquí vaig elaborar la tercera versió de l'espectacle, que és la definitiva. Estant a dintre em vaig quedar sense una consciència clara del que estava presentant. Des de llavors m'he quedat fora, precisament per això. Per tenir perspectiva.

VM- Però a l'última versió del *Schubert* també hi apareixes... I a més a més, desdoblant en la presència d'un maniquí, que sembla ser una espècie d'antena receptora de l'esperit i de les paraules del senyor Schubert.

SF- Sí.

VM- D'altra banda, trobo que aquesta és la peça més abstracta que has presentat

fins ara. Tu tens aquesta sensació?

SF- Doncs no sé què dir-te... De fet, que el maniquí estigui a escena és per recuperar la idea del *Doppelgänger* (*El Doble*), que és una cançó de Schubert que m'agrada molt. I era un detall per estructurar l'escena. Perquè bàsicament em va molt bé tenir-lo, de cara a l'estructura de l'espectacle. Amb el maniquí em resulta molt més fàcil, perquè s'estableix una mena d'interlocució i de vehiculació dels temes. Per altra banda, no em sembla una peça especialment abstracta. Més aviat es podria dir que és molt directa. Parlem al públic frontalment, per exemple. I el maniquí hi és com un detall. No té la intenció d'orientar cap al món de l'abstracte.

VM- És sensiblement pròxim, sens dubte. Però a mi em resulta també molt llunyà. Potser perquè no hi ha una línia que vertebrí el conjunt, sino una convivència escènica d'elements molt heterogenis. I aquests elements no estan presents sota un format únic: el concert, la conferència, la narració en escena. Tinc la sensació que, de tots els teus treballs, aquest és el que ofereix més zones diferents. Podríem dir que a la primera versió del *Schubert* hi havia una composició de capes amb un seguiment narratiu i un altre representatiu: la biografia del músic i l'escena recollida en fotos.

SF- Sí. És cert.

VM- I entenc que per a tu hagi significat un laberint. Perquè llavors ja hi havia tots els plans que hi ha ara, però

estaven com forçats dins la continuïtat de l'acció d'escena i de les fotos. En canvi, en l'última versió, hi ha moltes coses en paral·lel. El món dels *Lieder*, cadascun dels quals ens ofereix certament un món propi, el de Schubert com a "tertulià" i com a artista, el món dels músics a escena, el teu...

SF- De fet, tota la informació de l'última versió ja estava continguda en la primera i en la segona, és veritat. Però suposo que això té a veure amb el fet que hi ha dos camps amplis en l'espectacle. Un és el dels *Lieder* en si mateixos, que efectivament són totalment abstractes, amb un llenguatge molt propi i intransferible, i que són rebuts de manera molt sensible i gens racional. I després hi ha l'altre camp, que és teòric i completament racional; i tots dos, efectivament, avancen en paral·lel, un al costat de l'altre. En aquest segon bloc també s'explica el context d'una època. I també entenc que aquesta època provoqui una sensació de llunyania i una proximitat subterrània.

VM- I també hi ha el concert mateix. La presència del pianista i de la cantant.

SF- Que és un món meravellós. És una de les grans trobades de l'espectacle, em sembla. Ofereix la possibilitat de veure com els músics es relacionen amb la seva pròpia activitat, com parlen de la música i de si mateixos. A mi aquest món m'encanta.

VM- També és notòria la fluïdesa amb què avança l'espectacle. En la realitat i el món dels músics, però també en la

realitat i el món de cada *Lied*, en la realitat i el món biogràfic de Schubert i en la realitat de la consciència del propi espectacle a través de la teva presència. Per això tinc aquesta sensació, que no hi ha un centre gravitacional de l'espectacle.

SF- Sí, és veritat. I que el conjunt de l'espectacle avancés sense retard era un dels nostres objectius inicials.

VM- A "Z", tens un final tan tòpic com aquells amb els quals estàs treballant ara?

SF- Doncs no ho sé. Això és el que estic qüestionant ara mateix. Quan arribes amb unes idees i les poses a prova per veure fins on donen de si, on et duen, has d'estar a l'espera, sense deixar de qüestionar-t'ho tot, i evidentment has de veure si resulta d'interès o no... Però sobretot has de veure fins on pot arribar el material. Suposo que ara necessitem construir una estructura, veure què dona de si, i segurament el següent pas serà qüestionar aquesta mateixa estructura. En aquest moment m'interessa seguir treballant en allò que ja hem esmentat: la manera com, en confrontar un gest amb la seva immediata notificació verbal, es genera un doblec i es creen dos mons, divorciant-los paradoxalment, però mantenint-los en una relació estreta. Es produeix una coincidència intel·lectual però també una incidència perceptiva; una conjunció i una escissió. Es genera un desplaçament entre aquests dos móns, i és en l'interior d'aquest desplaçament que m'interessa seguir buscant. Hem d'estar atents per veure com s'obren o com es desdoblen les coses a partir d'aques-

tes fissures que es generen.

VM- Tu et consideres un escriptor d'escena?

SF- No ho havia vist així. Encara que m'interessa l'escena, com ja t'he dit.

VM- Però repeteixes constantment que pots imaginar seqüències o procediments, pots fins i tot escriure textos prèviament, però que quan arribes a la sala d'assaig, tot és nou. També dius constantment que cal començar de zero.

SF- Suposo que és tracta de diverses coses, com sempre. La primera és que, com que jo intento sempre qüestionar les regles -em sembla que són per això, per posar-les en qüestió-, no sé mai amb quina d'elles em quedaré. Simplement vull veure-les, vull sospesar-les. I quan qüestiono tot el que està establert, la interrogació que es genera ja t'ofereix moltes opcions. De vegades acabo fent cas d'aquestes regles. Però no a priori. I a més, en qualsevol àmbit, jo funciono per intuïció. I suposo que per això mateix no puc confiar en els dogmes o en les reglamentacions a priori. Si hi són, et repeteixo, m'agrada donar-hi voltes, veure què tenen a oferir.

VM- I això t'obliga a tenir companys de viatge molt complicitaris, suposo?

SF- Del tot.

VM- Els has trobat.

SF- Amb el David és amb qui més he treballat, i n'estic molt content. Aquest ja és el tercer espectacle que emprenem junts. Ens tenim molta confiança i això és fonamental. Jo tinc el costum d'explicar-me el més possible. Hi ha gent que no, que és una mica més misteriosa en la seva comunicació amb els actors. Però a mi m'a-

grada explicar-me com puc, perquè els actors entenguin el que veig. I tinc la sort que ells m'entenen. Tant el David com la Cristina, amb qui passa el mateix. A ella la vaig trucar perquè inicialment havíem de treballar amb un text d'un altre autor, el Kiko Amat. La idea era anar treballant paral·lelament. Primer ens posaríem d'acord en un tema i llavors jo, sense consultar-lo a ell, em posaria a treballar amb els actors a la sala d'assaig mentre ell, per la seva banda, aniria escrivint sobre el mateix tema. En un moment determinat hauríem de trobar-nos i conjuguar les dues coses, fent les respectives adaptacions, tant en el text com en l'escena. I per això jo necessitava una persona experimentada en text. D'aquí l'elecció de la Cristina, juntament amb el David. Però resulta que finalment no tenim aquest text, perquè el Kiko

Amat no hi va poder participar. Es va veure compromès amb Mondadori per lliurar un llibre al març i d'una manera molt sincera, que jo valoro molt, em va dir que no podria estar al cent per cent amb nosaltres i que preferia no fer-ho. Però la resta de l'equip ja estava constituït. Ara bé, és un gust treballar amb la Cristina. Perquè ella també treballa tal com ho fem nosaltres. Com el David, també ella ve de l'Escola d'Art Dramàtic. Encara que el David s'ha relacionat més vivament amb la dansa. Ha treballat amb Mal pelo i amb companyies de dansa de Brussel·les. Però entre els tres treballen molt contents, amb la sensació - com et deia abans- que estem fent dansa, composició coreogràfica, més que teatre-teatre, per dir-ho així.

VM- Doncs moltes gràcies.

SF- Un plaer. ■

Aquesta conversa va tenir lloc el 18 de febrer de 2009, al Teatre Lliure.

"Z"

SERGI FAÜSTINO

EI CREADOR DEL ESPECTÁCULO

Sergi Faústino (Barcelona, 1972). Intèrprete i creador escènic.

Ha estudiat en la School for New Dance Development de Àmsterdam (Holanda) i ha treballat amb La Fura dels Baus, Sol Picó, Carles Santos, Carmelo Salazar y Rosa Muñoz, entre otros.

Creacions. 2003: *Nutritivo*. / 2004: *La historia de M^a Engracia Morales*. / 2005: *El Cremaster de los Cojones*. / 2006: *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.* Teatre Lliure. / 2007: *De los condenados*. Teatre Lliure. / 2008: *Duques de Bergara unplugged*. Teatre Lliure. / 2009: "Z". Teatre Lliure.

LOS ESPECTÁCULOS

1994 *Las putas destrjen el ombre* Solo de 20 minutos que se podría definir como una investigación de las cualidades del movimiento. Ya tiene sus años... Estrenado y producido en el Muiderpoort Theatre de Àmsterdam.

2003 *Nutritivo* Solo-performance sobre sangre, morcillas, black metal y coches "preparaos". Hay un poco de todo: danza, texto, gastronomía... Se ha comentado un poco pero no hay para tanto. Estrenado en la Sala Conservas.

2004 *La historia de M^a Engracia Morales* Espectáculo para una actriz de 78 años y dos actores de 32 sobre la vejez. Estrenado y producido en el Sitges Teatre Internacional - Creació Contemporània. Obtuvo el premio al espectáculo más innovador de la Feria de Teatro y Danza de Huesca 2005.

2005 *El Cremáster de los cojones* Espectáculo integrado por acciones que son una mala copia de una performance posmoderna y por una revista en la que se cuenta qué se quiere decir y se invita al público/lector a pensar sobre el tema. Estrenado en el Mercat de les Flors. Co-producido por el Mercat de les Flors y MOM-El Vivero.

2006 *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.* Espectáculo que ha ido evolucionando hasta convertirse en un encuentro de amigos o conocidos en el que se habla de la vida y de la obra de Franz Schubert, se bebe vino i se escucha una selección de sus *lieder*. Estrenado en el Teatre Lliure y co-producido por el Teatre Lliure y MOM-El Vivero.

2007 *De los condenados* Una exploración sobre el presente narrativo teatral: dos personas se encuentran aquí y ahora, en el Espai Lliure, en directo.

2008 *Duques de Bergara* Sinceramente, no sé cómo definir lo que estamos haciendo. Es que ahora mismo puede no ser nada o puede ser muchas cosas, y supongo que

este es el potencial que tiene. Esta indefinición. Estamos inmersos en una búsqueda de historias, de relaciones... pero más que búsqueda es una no-búsqueda. Nos estamos quedando al margen para que aparezcan estas historias, estas relaciones. Es como si siempre hubieran estado aquí esperando que alguien las dejara salir.

2009 "Z". Espectáculo en proceso. Ahora mismo no puedo decir gran cosa porque cambiará tanto que, cuando lo veáis, no tendrá nada que ver con lo que pueda explicar aquí. Hoy por hoy, me interesan las cosas que son inútiles, cuestan mucho y las que las hacen son plenamente conscientes de esta inutilidad. Pero ya veremos qué saldrá...

DANZA EN LUGAR DE TEATRO

Victor Molina entrevista a Sergi Faústino

VM- Algunos periódicos de Madrid hablan de una "movida catalana", y te señalan como uno de sus representantes, junto con Roger Bernat o Colectivo 96º, por ejemplo. Crees que efectivamente, hay un grupo de creadores locales que coinciden en preocupaciones, métodos o temas de trabajo, entre los que te encontrarías tú?

SF- Yo la verdad no lo creo demasiado. Me parece que es una manera muy fácil de clasificar a la gente o a los que trabajan. Supongo que al periodista le pareció más fácil y rápido unir creadores diferentes. Quizás alguien cogió la relación Madrid versus Catalunya, y lo aplicó en este caso. Pero me parece una simplificación. Una superficialidad. No tengo conciencia de trabajar del mismo modo que otra gente de aquí. Quizás es un intento de conocer y una muestra de desconocimiento real. Roger Bernat por ejemplo tiene espectáculos tan diferentes entre sí que muy difícilmente puede coincidir siempre con él mismo.

VM- Tú mismo tienes también un trabajo heterogéneo.

SF- Sí, yo también. Por ejemplo, el que hice sobre Schubert (en la última versión que presenté aquí, el año pasado) no tiene mucho que ver con mis otros trabajos. Sonia Gómez, por su parte, cuyo trabajo me parece muy interesante, tiene igualmente una manera de trabajar intransferible, muy personal. Por lo tanto, a mí me cuesta decir o reconocer que haya una conjunción estilística entre nosotros, o incluso ser conscientes de una misma generación aun cuando todos tengamos más o menos la misma edad y vivamos en la misma ciudad. Esto no quiere decir que no haya aspectos que compartimos.

VM- Tú repites -casi como un leitmotiv- que lo que te preocupa es plantear preguntas al público desde la escena. A ti te interesaría confrontar tu trabajo a un nivel diferente al del periodismo o al del academcisimo? O dicho de otra manera, tienes una inquietud por saber qué preguntas se hace el público directo en relación con aquellas que tú for-

mulas en tus espectáculos?

SF- Creo que esto tendría que ver con el hecho de contextualizar la obra. Yo cada vez intento que las preguntas que se puedan crear a partir de los trabajos se den de manera clara en el tiempo que dura el espectáculo. Que queden claramente formuladas, porque así, después, cada uno podrá extraer sus propias perspectivas o sus conclusiones. Me interesa más esto que no ofrecer yo una visión dominante. Y claro está que hay diferentes maneras de hacerlo. En alguna ocasión hice un espectáculo en el que lo que pasaba en escena quizás no era tan importante como una revista que se daba al público, en la que aparecían expuestas todas estas formulaciones. Y creo que el espectáculo tenía lugar en casa de la gente que había venido a verla al teatro, y que se había llevado en silencio a su casa una especie de continuidad del mismo. Porque después, en el momento de leer la revista, en su casa o dónde fuera, aparecía o reaparecía el espectáculo.

VM- Te refieres a *Cremaster*?

SF- Sí, a *Cremaster* exactamente, que sé que fue un espectáculo que chocó mucho. Porque entiendo que visto en un contexto teatral puede chocar y puede generar rechazo, pero en cambio es uno de los espectáculos de los que estoy más contento. Me parece que en él había un riesgo y una apuesta que me parecía (y me continúa pareciendo) válida. Aun cuando entiendo que se encontró con cierto rechazo, pero esta no es sino una manera entre otras de contextualizar y de hacer preguntas. Y todo el que signifique investigar en esta línea me interesa. Lo que pasa es que a partir de este espectáculo aprendí que hace falta tener en cuenta dónde se presenta un espectáculo para ver también hasta dónde puedes estirar o arriesgar. Es decir, me parece también coherente tener en cuenta el contexto ya establecido.

VM- Pero hay una cosa curiosa, y es que cuando hablas de esta pieza insistes en su subtítulo: "un espectáculo malentendido"

SF- Esto es el título, efectivamente. Pero este era uno de los problemas básicos del espectáculo, que al ser un "espectáculo malentendido" yo debía hacer una propuesta coherente. Es cómo si hubiera dicho: hablaré sobre las "pajas mentales" y adecuar la forma a una paja mental. Lo que no haría para tratar este tema es presentar una obra bien elaborada, con planteamiento, nudo y desenlace. Y por ello lo presento en esta forma "paja mental", y que la gente reconozca el tema. Pero precisamente porque era coherente con todo lo que me había propuesto y lo que había por debajo. Y esta es una de las causas por las que estoy contento del espectáculo, porque incluso dentro de su propia dificultad creo que queda el humor en este aspecto.

VM- De hecho, uno de los rasgos determinantes del espectáculo es que en aquel momento no se conocía suficientemente a

Mathew Bartney, ni siquiera los críticos lo conocían. Quizás si lo volvieras a presentar en el actual contexto, seguro que el seguimiento por parte del público sería mucho más próximo, tendrán otra relación con él. Habría mucha gente que sabría de qué y de quien hablas. Y aquellos *links* que hacías en el espectáculo respeto al original de Bartney, e incluso la crítica a un tipo de arte y su dispendio económico, y no sólo como "paja mental" se compartirían mejor.

SF- Sí, exactamente, esta era una de las diversas líneas que se abrían, porque quizás -no lo sé- no estaba tan en contra de *Cremaster Cycle*, yo sólo quería poner sobre la mesa un cuestionamiento abierto, no tan literalmente opuesto a Bartney.

VM- Pero lo que parece quedar claro es que el tuyo es un espectáculo realizado en tonalidad menor, sobre un espectáculo de otro autor realizado en un tono mayor y socialmente poderoso, presentado, por decirlo así, en mayúsculas sociales.

SF- Des de esta consideración, sí, era así. Pero curiosamente lo que pasó es que quienes sí conocían la obra originaria pudieron posicionarse en un sentido parecido. Pero este también era un tema de los que trata la obra: lo retrasados que vamos aquí. Esto era algo sobre el que me preocupaba en el espectáculo. Bartney era un ejemplo clarísimo. En esta época, por ejemplo, él ya había realizado cinco piezas. Triunfaban en todo el mundo. Y aquí hacemos esta parodia ante un público de teatro que lo suponemos culto e informado. Que seguramente está a la última en muchos aspectos. Pero todavía así había muchísima gente que no entendió de quién se hablaba.

VM- Tu primer espectáculo se titulaba *Las putas destruyen al ombre*.

SF- Era una pintada que vi en la calle. Estaba mal escrita. Pero me pareció muy peculiar. Debería decir "Las putas destruyen al hombre". Era una pintada moralina contra la prostitución.

VM- Pero parece como si esta destrucción anunciada empezara (o acabara) con el sentido de la propia frase, ¿no?

SF- Sí, sí.

VM- No se sabe si las putas empiezan destruyendo la gramática, o lo hacen tras un periplo de destrucciones hasta destruir su propia capacidad destructiva convirtiéndola "destruyen al ombre". Es como si consiguieran un *harakiri* universal del sentido. Pero en cambio parece, sin embargo que tu espectáculo era -cómo has dicho- una "investigación sobre calidades del movimiento", algo especialmente abstracto. ¿Qué relación había entre el título y el movimiento escénico?

SF- La verdad es que había poca relación. El título apareció como un emblema. Fue mi primera pieza y esta pintada que miráramos cada día me sorprendía por el lenguaje. Nos tronchábamos de risa. No sólo la frase

parecía literalmente "retrógrada", sino quien lo había escrito no sabía escribir. Era una pintada que parecía retratar bien a su autor. Pero, sinceramente, no recuerdo todos los motivos de por qué elegí este título para la pieza. Sé que fue una asociación. Pero sin demasiada relación directa con el trabajo escénico. Porque la pieza era efectivamente muy centrada en el movimiento. Y como lo he explicado en otros lugares, era una investigación básicamente sobre tres calidades distintas de movimiento. Había ciertamente un juego escénico. Y una música. Y también un par de imágenes escénicas. Aquí la presentamos en La Puerta, cuando se hacía en la Sala Beckett. Yo iba vestido de blanco, con un gancho. Y había colgado un hígado de vaca. En fin...

VM- Después hay como una especie de agujero negro en tu biografía. Dices que trabajaste con varias compañías pero que preferías no ser asociado a ellas.

SF- No, no. Todo esto se puede explicar muy bien. Resulta que tras *Nutritivo*, cuando lo presenté en el Antic...

VM- No lo presentaste en Conservas?

SF- Sí, primero lo presenté en Conservas, pero después, cuando estaba metido en el Antic, lo presenté también en el Antic. Y entonces, a propósito de esta pieza me hicieron una entrevista para Tentaciones, de el País. Y el periodista me preguntó con quien había trabajado. Le expliqué que lo había hecho con la Fura, con Rosa Muñoz, con Sol Picó, etcétera. Mencioné todas las compañías y las personas con las cuales había colaborado y cuando vi lo que escribieron me enfadé bastante, porque parecía que yo hubiera fundado la Fura, o algo parecido. Sólo se me asociaba con esta compañía. Claro que entiendo que -como me explicó un amigo-, si en ese entonces las otras personas no eran conocidas por la mayoría de las personas, el periodista "tiraba" de la Fura, a quien todos conocían. Pero entonces me dí cuenta que quizás era yo quien no tenía un lugar en Tentaciones. Por eso he dejado de hacer muchas entrevistas. Mi negativa no tiene nada a ver con un rechazo a aquellas compañías y personas con las que trabajé. No he tenido malas experiencias con ellas. Aunque ha habido de todo, evidentemente. Pero no es así. Sino lo hago sólo para no generar confusión.

VM- Hay un recorrido muy curioso en tu biografía. Del Club Náutico de Barcelona, a Huesca, en el ámbito militar. Después, de nuevo en la Barceloneta, pero en el Clínico, atendiendo personas de la tercera edad, de dónde saliste para ir a estudiar danza en Amsterdam. Tengo la sensación de que este mismo recorrido aparece también en tu obra. Ahora, quizás lo más notorio en ese momento de tu recorrido escénico es que el trabajo posterior a *Nutritivo* fue la *Historia de María Engracia Morales*.

Es un nombre tan completo que parece

hacer surgir del anonimato a una persona, que puede presentarse en los detalles de su nombre propio. Pero este título aparece como en oposición al de Schubert, un músico sobradamente conocido en nuestro mundo, que, en el espectáculo que le dedicas, solamente te refieres a él con su nombre, pero transcrito a manera de siglas de una empresa comercial, o de un programa informático: *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.*, como si lo hubieras en el anonimato, al contrario de María Engracia.

SF- Sí, me interesaba este movimiento.

VM- Y en María Engracia, dices que te interesaba trabajar sobre los viejos de la tribu pero sin tribu, y sobre la tribu sin viejos. ¿Cómo te clocaste en este sentido hacia el tema de los viejos, justo tras *Nutritivo*, que es un cuerpo tan contundentemente físico, y de alta graduación energética?

SF- Al haber pasado por la clínica, dónde estuve durante dos años, me encontré con la vejez frontal y directamente. Esa vejez que no se quiere ver, y que cuesta hacerla. Yo trabajé de auxiliar. Lo que hacía era limpiar a los viejos, ayudar a vestirlos, a sentarse, etcétera, porque no podían valerse por sí mismos. Puede parecer una experiencia dura, y de hecho a mí sí me lo pareció, al menos al principio. Yo estaba buscando trabajo y por una amistad entré aquí, y me tuvieron a prueba un tiempo. Al principio no estaba seguro de poder llevar a cabo la tarea. Hasta que hice un cambio de "chip", y me dije: esta gente necesita ayuda. Le es imprescindible, y a partir de aquí lo encontré de lo más normal del mundo. Y no me costaba nada hacerlo. Cuando dejé la clínica fue más por enfado con la gente que trabajaba aquí, que por los viejos. Estos eran fantásticos. Fue en parte por las relaciones laborales, que evidentemente es otro de los grandes temas. Y esta experiencia relacionada con el espectáculo *María Engracia* resulta muy curioso. Como siempre coinciden varios motivos en un acontecimiento. Yo había hecho *Nutritivo*, y vivía en un piso compartido, donde también vivía un amigo que tenía un Mac y un estudio de edición. Un día le pedí que me enseñara, y pensé escoger algún material con el objetivo de editarlo, para hacer pruebas. Y supongo que el tema que me interesó fue la vejez porque me interesaba en aquel momento. Hice tres entrevistas a tres mujeres. Una de las cuales era mi propia madre, y las otras eran madres de dos amigos. Estaban entre los cincuenta y los sesenta. Y por separado, fuimos grabando a las tres mujeres hablando durante el momento de la cena. Me había preparado un tema que era, por ejemplo, como veían ellas los próximos treinta años. Y el objetivo era hablar con las madres sobre lo que habitualmente nunca hacemos con ellas. Sobre la vejez. Y les pregunté todo tipo de interrogantes que me salían sobre el tema. Sobre la posibilidad de tener una enfermedad seria, o incluso sobre el asunto de la

degradación del cuerpo. Y como ellas podían verse en relación consigo mismas y en relación con la sociedad. Lo hicimos por separado, y después, con aquel material, realicé una edición, un montaje. Pero al final quedaron unos discursos muy potentes. Porque las madres eran tres personas con una visión muy propia y diferente. Entre ellas había una madre que era socióloga, María Jesús Izquierdo. Y su discurso resultó precioso. Porque ella iba directamente a lo que significaban los comportamientos. Yo las había abordado más o menos igual a las tres, haciendo observaciones del tipo: si un niño que no se puede valer por sí mismo es ayudado por los padres, lo más lógico sería que los padres, cuando ya no se pueden valer por sí mismos, sean ayudados por los hijos. Y María Jesús me dijo que teóricamente era así. Pero que en la realidad era diferente por varios motivos. En primer lugar porque un chaval significaba la vida, la esperanza, el todo, y una persona grande significaba la decadencia, la enfermedad, y la muerte.

VM- ¿Que una cosa es abrir y la otra cerrar?

SF- Sí. Y este es un ejemplo que la charla era muy generosa y muy guapa. Y después, otra de las madres me habló mucho cómo era antes y cómo era ahora. Y también que el ideal de la ayuda de los hijos a los padres se ve dificultada por muchos motivos. Me explicó que su madre había sufrido Alzheimer durante doce años. Doce años. Y ella era una mujer trabajadora en esta época, y trabajaba, cuidaba de la familia, y cuidaba de su madre, y si le tocaba hacerlo por la noche, lo hacía. Esto no es tan fácil hacerlo. Hicimos un análisis del material y vimos cómo funcionaban las estructuras familiares y las sociales respeto a este tema. Pero todo esto salió del intento de editar un video, y además con una filmación de primeros planes, principalmente rostros. Pero la información adquirió un aspecto muy interesante. No era algo especialmente acabado, o algo para enseñar. Y en esta misma época Magda Puyo, que en ese momento dirigía el festival de Sitges, y que había visto *Nutritivo* antes, me pidió que hiciera un pieza para el festival. Y decidí rescatar aquel material. La dificultad era, entonces, cómo ponerlo en el escenario. Para lo cual hablé con una mujer de 75 años, que ahora tendrá 82 o 83. Se llama Angels, y es la madre de Anna Rovira, que es técnico de luces, y que está por aquí. Con Angels yo había coincidido sentados uno junto al otro en la puerta de un teatro, y recuerdo que había tres piezas... Y todos hablaban muy bien de una de ellas. Y cuando le pregunté a ella su opinión, me contestó, "todos hablan de una de las piezas, pero a mí gusta otra". Y me pareció que era una señora muy especial, y con personalidad. Y efectivamente, la invité a participar. Ella, sin haber actuado antes, estaban allí y tenía una clase y una postura poderosas. El que hicimos fue articular el discurso en el que iban apareciendo

todo aquello que habíamos recogido en los videos, con las tres madres iniciales. Y además introdujimos un juego escénico, a partir de la manera como se dibujaban varias relaciones... Así surgió todo.

VM- En tus piezas podríamos identificar muy epidérmicamente tres grupos: uno sería precisamente las obras físicas, situadas en extremos y ámbitos encontrados. Por un lado *Nutritivo*, por el otro esta pieza sobre la vejez. Ambas tienen una carga y una reflexión sobre el cuerpo físico. Otro grupo estaría conformado por obras también situadas en extremos encontrados. Son dos espectáculos creados a partir de dos artistas diferentes. Un de ellos es Bartney, y el otro Schubert. Uno es contemporáneo y socialmente exitos y reconocido (y no solamente por ser el marido de la Björk), y el otro murió de una enfermedad venérea.

SF- Sí, la sífilis complicada con Tífus.

VM- Y murió pobre, solo, y bastante desconocido en su propia época. Y finalmente dos espectáculos, los dos últimos hasta ahora, que son dos espectáculos sobre la representación, Un de ellos -De los Condenados-, condensado sobre la representación de los intérpretes. Y el otro -*Los duques de Bergara*- condensado en la representación de un acontecimiento. Además estas dos obras tuyas han introducido un texto que vertebraba la pieza entera. ¿El espectáculo que estás preparando ahora, "Z", es una continuidad de alguna de estas ramas de trabajo, o quieres explorar una nueva vía de trabajo con ella?

SF- Sería una continuación de las dos últimas. Estaría más cerca de *Condenados* y *Los Duques*. Aun cuando el tratamiento del texto es un poco críptico, por decirlo así. Porque sí existe el texto, pero no es directo. De todos modos mi relación con el texto es más bien diversa. En los dos espectáculos anteriores (*Condenados* y *Duques*) no había inicialmente ningún escrito. Todo surgió en los ensayos. En cambio, en el de Schubert sí existía el texto previamente. Sobre todo porque concentraba toda la investigación previa. Y en él se explica todo aquello que me sorprendió a la acercarme a la personalidad de Schubert. En *María Engracia* también había texto. Pero no escrito expresamente, puesto que el espectáculo consistía en reproducir lo que había salido de las primeras entrevistas, las grabadas. Y en esta última pieza, "Z", aparentemente existe el texto. Pero existe como superficie donde se comunican los elementos en juego. Aunque yo acostumbro a decir -más refiriéndome a los *Duques* que a *Condenados*, pero incluso a esta última- que para mí se trata de piezas de danza. Estoy haciendo danza, me parece. Y lo pienso por la manera como están hechas estas piezas.

VM- Dices que el espectáculo que estás preparando ahora tiene texto, pero el título elude incluso la palabra. Sólo contiene una letra: la zeta.

SF- Sí. En esta pieza estamos trabajando de manera peculiar.

VM- La zeta tiene algo que ver con el Zorro?

SF- No, no. Si todo va cómo ha de ir, tendrá más que ver con los zombies. Pero, tal y como lo estamos haciendo, trabajamos sobre el tópico. Y sobre la idea de la inutilidad. Por esto he recorrido a los zombies. Estos dos campos me interesan ahora. Por esto hemos trabajado -sin saber cómo acabará todo- sobre el género de serie B, aquel tipo de obras donde todo es muy tópic y que responden a normas claras, incluso obvias. Pero llevando todo esto hacia un extremo. Por ahora tenemos unas cuantas escenas, muy básicas. Escenas tópicas, como las de amor, o las de pánico. Lo que hemos hecho es sacar el texto y en su lugar, los actores dicen aquello que hacen en el momento de hacerlo. Es un texto redundante, literalmente. Acompañan cada gesto y cada acción con su identificación verbal. Cuando cogen la botella, dicen: "Cojo la botella". O están sentados, y dicen: "La miro"; entonces giran la cabeza y dicen: "La veo directamente". Mientras lo van diciendo lo van haciendo físicamente. Sólo hacen esta descripción, la de sus gestos. Y esto hace que sean los cuerpos los que acaban hablando. Curiosamente, se pueden seguir sus conversaciones, sin que los actores hayan dicho nada. Porque el que dicen ya se está viendo. Estamos ahora en este código, a ver qué nos ofrece y hasta dónde nos puede llevar. Y así, una vez más, el texto es sólo una cosa más. Una herramienta. Lo mismo que pasó antes, con la pieza *Duques*. Evidentemente, al final todo el texto de *Duques* puede recogerse en un escrito. Pero la manera de construirlo es más próxima a la danza. Claro está que no sería así si cuando piensas en danza, piensas, por poner un ejemplo, en trabajos como los de Angels Margarit, sino más bien en otro tipo de danza. Yo me siento más próximo de otro tipo de composición coreográfica.

VM- Por ejemplo?

SF- Por ejemplo Marco Berrettini. O Marine Pisani. O Ivana Müller, el trabajo de la cual también me gusta mucho.

VM- Aunque ella evita ser clasificada como coreógrafa.

SF- Es probable. Pero en cambio estudié en mi escuela. Podríamos pensar en más gente. Nosotros hacemos estas piezas porque venimos de la danza. Yo hablo de danza y quizás esta observación resulta algo chocante, pero para mí es totalmente así. Veo mis trabajos más próximos a la danza que al teatro. Porque, en ellos, el texto es un instrumento, un elemento entre de otras.

VM- Lo que sí que se ve muy claramente -al menos en *Duques*- es que el texto, la forma del texto, se corresponde al contenido de la pieza. Porque al final de la obra se revela que se había ido explicando la historia de la explosión de una bomba, y desde fuera parece que lo que ha ido explotando

era la composición. La forma explotaba configurando la explosión final de la historia.

SF- Sí, todo era una explosión ordenada.

VM- Cuando hablas sobre la relación entre la palabra y el gesto, en "Z", buscas mostrar la alienación del movimiento? ¿Buscas que se revele el conflicto entre sujeto-hablante y cuerpo-zombi, o cuerpo-objeto?

SF- Lo que sé ahora mismo es que ellos dos no se convertirán en zombis. Por lo tanto, no intento que queden alienados mediante la palabra. Ellos son las personas que están atrapadas en un espacio, totalmente rodeados de zombis; esta es la situación tónica, que hemos buscado propositadamente. Y lo que pretendemos es pasar por todos estos tópicos, por ver qué puede quedar. Porque nuestro interés principal ahora es la forma, más que el contenido. Cosa que efectivamente ya habíamos apuntado en la obra anterior. Y cada vez me interesa esta búsqueda, porque me siento cada vez más alejado del discurso. Me gusta ver gente que tiene un discurso muy potente y claro, pero a mí me interesa cada vez menos que me digan que esto o aquello "es así". Sé que hay muchas maneras de hacer un discurso. Pero me doy cuenta que me cuesta reducir a una perspectiva lo que ofrece tantos puntos de vista y tantas maneras distintas de ver.

VM- ¿Y qué recursos usas por generar una mirada poliédrica y eludir este punto de vista único? En "Z", por ejemplo, ¿cómo estás procediendo para formular estas preguntas multidireccionales?

SF- En esta pieza todavía no lo sé muy bien. En la anterior estaba más claro. La obra estaba estructurada de este modo precisamente porque se pudiera seguir el hilo, pero que cada espectador la debiera recomponer, la tenía que completar. Y al hacerlo, él ya la hacía suya, ¿no? Este era uno de los motivos por los cuales recurrimos a esta estructura, que era una especie de puzzle que al final se acaba montando. Pero todos los detalles los debía poner el espectador, y esta es una calidad casi inevitable de la memoria. También es verdad que trabajamos así porque partimos de los intérpretes. Resulta que los actores no se entendían entre ellos cuando hablaban sobre cualquier tema. Les pasaba con frecuencia que uno de ellos daba una opinión favorable sobre algo y decía, por ejemplo, que algo era espectacular, y el otro decía, ¿pero cómo es posible que esto te parezca espectacular? No lo es en absoluto. Al otro, en cambio, le resultaba una evidencia. Al final se veían necesidades de definir qué entendía cada uno por "espectacular", y resulta que no era lo mismo. Y esto pasaba muy a menudo. Nos poníamos a hablar y aparecía una palabra que desencadenaba significados totalmente encontrados; a cada paso, puntos de vista encontrados. Así apareció la idea que nos hizo estructurar el espectáculo tal y como lo hicimos. aprovechamos la experiencia del hotel, con

la gente que había, construyendo capas de ficción y de realidad unidas indistintamente. Y el tema de la bomba estaba allí como una cosa clara, una cosa que formaba parte de la estructura. Y en realidad es una estructura muy sencilla, porque queríamos jugar con ella. Por esto te digo que el texto fue secundario. De hecho, el texto surgió así.

VM- Cuando has dicho en algunas entrevistas que tienes prohibida la improvisación, ¿a qué te refieres?

SF- La verdad es que la improvisación me interesa mucho.

VM- El proceso de búsqueda para generar material, en "Z", sigue la misma vía improvisada que a *Duques*?

SF- Respeto a la improvisación quiero decir antes, que no estoy en contra. Es más, en *Condenados*, por ejemplo, había dos bloques totalmente improvisados. Un de ellos, a partir de una pauta. Los actores debían leer el diario del día por separado y en la escena debían comentar una noticia, sin que ninguno de los dos supiese previamente cómo o qué noticia sería. La otra improvisación era totalmente abierta. Ambas cosas resultaban cruciales para dibujar la relación entre ellos. Las improvisaciones, además, nos permitían dar una sacudida al ritmo del conjunto. En *Duques*, en cambio, la improvisación era menor, porque la pieza misma era un puzzle. Aun cuando las palabras exactas no estaban definidas, sabían lo que debían decir, pero no tenían una literalidad previamente indicada. En *Condenados* seguimos un proceso curioso.

SF- En esta pieza todavía no lo sé muy bien. En la anterior estaba más claro. La obra estaba estructurada de este modo precisamente porque se pudiera seguir el hilo, pero que cada espectador la debiera recomponer, la tenía que completar. Y al hacerlo, él ya la hacía suya, ¿no? Este era uno de los motivos por los cuales recurrimos a esta estructura, que era una especie de puzzle que al final se acaba montando. Pero todos los detalles los debía poner el espectador, y esta es una calidad casi inevitable de la memoria. También es verdad que trabajamos así porque partimos de los intérpretes. Resulta que los actores no se entendían entre ellos cuando hablaban sobre cualquier tema. Les pasaba con frecuencia que uno de ellos daba una opinión favorable sobre algo y decía, por ejemplo, que algo era espectacular, y el otro decía, ¿pero cómo es posible que esto te parezca espectacular? No lo es en absoluto. Al otro, en cambio, le resultaba una evidencia. Al final se veían necesidades de definir qué entendía cada uno por "espectacular", y resulta que no era lo mismo. Y esto pasaba muy a menudo. Nos poníamos a hablar y aparecía una palabra que desencadenaba significados totalmente encontrados; a cada paso, puntos de vista encontrados. Así apareció la idea que nos hizo estructurar el espectáculo tal y como lo hicimos. aprovechamos la experiencia del hotel, con

improvisación siempre está presente. Y ahora, a "Z", nos proponemos, por ejemplo, improvisar una escena lo más obvia posible. Claro está que para hacerlo defino un punto de partida. Por ejemplo, les dije, "hacemos la típica escena de los dos estudiantes que están enamorados". Uno dice haberse enamorado de la otra, y a la inversa, pero revelan que no se lo decían porque pensaban que no los interesaba... Lo típico de serie B. Una le dice a la otra, "Tú ibas con tus amigas y te reías de mí". Como que tengo la suerte de trabajar con David y Cristina, que son personas muy acostumbradas a trabajar así, enseguida todo adelantó rápido. Porque tienen una gran imaginación y una gran soltura.

VM- Aparte de la palabra "Preguntas", otro término frecuente en tú es "Realidad". ¿En qué clase de realidad piensas?

SF- Una cosa de la cual me he dado cuenta en los últimos dos espectáculos es que me siento más cómodo en el juego, en el espacio que hay entre la realidad y la ficción. En *Condenados* esta relación era muy clara. La obra se situaba en el momento posterior a la actuación. Cuando acaban de actuar. Hacían una escena que podía parecer que pasaba en la realidad, la realidad del vestuario.

VM- Es verdad que la realidad es muy heterogénea. Existe la de el actor, la del público, la que pasa aquí fuera, en la plaza, etcétera. Y a veces se tiene la sensación que, actualmente, en las diferentes artes, se manifiesta una clase de nostalgia de la realidad. ¿Tú también quieres encontrar o al menos buscar, una realidad "más real"?

SF- No. Creo que no. A mí lo que me gusta es justamente usar el espacio de la representación con todo el que significa, con todo su poder de ficcionalización, y combinarlo con la realidad sin más. Me parece más rica esta duplicidad. Es aquí dónde el juego me resulta interesante. Es cierto que a veces hay una estética documental en el teatro. Y esto está bien. Pero de cara a mi trabajo, me parece que el espacio escénico tiene unas calidades intrínsecas que son muy interesantes y muy generosas. Mucha gente piensa más en el cine. Y no en el teatro. Es como no reconocer toda la importancia que tiene el teatro. A veces hay incluso un rechazo del teatro como extensión del rechazo del teatro clásico o tradicional. Y esta postura lleva a buscar sólo la pura realidad. Yo considero que es una lástima que esto pase. Porque considero que todos los códigos del teatro, incluyendo su espacio de representación, dan un juego brutal.

VM- ¿Por qué no aparecen tú en tus últimas obras?

SF- No salgo en las últimas piezas, efectivamente. Lo dejé de hacer tras la segunda versión del Schuberl que presenté aquí, en el Lliure. Porque me equivoqué. Presenté una propuesta y me dí cuenta que no estaba bien. Cuando me quedé afuera y un actor hizo todo lo que yo hacía en escena, me dí cuenta del

error. Y a partir de aquí elaboré la tercera versión del espectáculo, que es la definitiva. Al estar dentro me quedé sin una conciencia clara de lo que estaba presentando. Desde entonces me he quedado fuera, precisamente por eso. Para tener perspectiva.

VM- Pero en la última versión del Schubert también apareces... Y además, desdoblado con la presencia de un maniquí, que parece ser una especie de antena receptora del espíritu y de las palabras del señor Schubert.

SF- Sí.

VM- Por otro lado, encuentro que esta es la pieza más abstracta que has presentado hasta ahora. ¿Tú tienes esta sensación?

SF- Pues no sé qué decirte... De hecho, que el maniquí esté en escena es para recuperar la idea del *Doppelgänger* (El Doble), que es una canción de Schubert que me gusta mucho. Y era un detalle para estructurar la escena. Porque básicamente me va muy bien tenerlo, de cara a la estructura del espectáculo. Con el maniquí me resulta mucho más fácil, porque se establece una clase de interlocución y de vehiculación de los temas. Por otra parte, no me parece una pieza especialmente abstracta. Más bien se podría decir que es muy directa. Hablamos al público frontalmente, por ejemplo. Y el maniquí es como un detalle. No tiene la intención de orientar la pieza al mundo de lo abstracto.

VM- Es sensiblemente próximo, sin duda. Pero a mí me resulta también muy lejano. Quizás porque no hay una línea que vertebral el conjunto, sino una convivencia escénica de elementos muy heterogéneos. Y estos elementos no están presentes bajo un formato único: el concierto, la conferencia, la narración en escena. Tengo la sensación de que, de todos tus trabajos, este es el que ofrece más zonas diferentes. Podríamos decir que en la primera versión del Schubert había una composición de capas con un seguimiento narrativo y otro representativo: la biografía del músico y la escena recogida en fotos.

SF- Sí. Es cierto.

VM- Y entiendo que para ti haya significado un laberinto. Porque entonces ya había todos los planos que hay ahora, pero estaban como forzados dentro a la continuidad de la acción de escena y de las fotos. En cambio, en la última versión, hay muchas cosas en paralelo. El mundo de los *Lieder*, cada uno de los cuales nos ofrece ciertamente un mundo propio, el de Schubert como "tertuliano" y como artista, el mundo de los músicos en escena, el tuyo...

SF- De hecho, toda la información de la última versión ya estaba contenida en la primera y en la segunda, es verdad. Pero supongo que esto tiene que ver con el hecho de que hay dos campos amplios en el espectáculo. Uno es el de los *Lieder* en sí mismos, que efectivamente son totalmente abstractos, con un lenguaje muy propio e intransferible, y que son recibidos de manera muy sensible y nada racional. Y después hay el otro campo, que es teórico y comple-

tamente racional; y los dos, efectivamente, avanzan en paralelo, un junto a otro. En este segundo bloque también se explica el contexto de una época. Y también entiendo que esta época provoque una sensación de lejanía y una proximidad subterránea.

VM- Y también hay el concierto mismo. La presencia del pianista y de la cantante.

SF- Que es un mundo maravilloso. Es una de los grandes encuentros del espectáculo, me parece. Ofrece la posibilidad de ver cómo los músicos se relacionan con su propia actividad, cómo hablan de la música y de sí mismos. A mí este mundo me encanta.

VM- También es notoria la fluidez con que adelanta el espectáculo. En la realidad y el mundo de los músicos, pero también en la realidad y el mundo de cada *Lied*, en la realidad y el mundo biográfico de Schubert y en la realidad de la conciencia del propio espectáculo a través de tu presencia. Por esto tengo esta sensación, que no hay un centro gravitacional del espectáculo.

SF- Sí, es verdad. Y que el conjunto de este espectáculo adelantara sin retardo era uno de los nuestros objetivos iniciales.

VM- En "Z", tienes un final tan tónico como aquellos con los cuales estás trabajando ahora?

SF- Pues no lo sé. Esto es el que estoy cuestionando ahora mismo. Cuando llegas con unas ideas y las pones a prueba para ver hasta dónde dan de sí, a dónde te llevan, has estar a la espera, sin dejar de cuestionártelo todo, y evidentemente debes ver si resulta de interés o no... Pero sobre todo debes ver hasta dónde puede llegar el material. Supongo que ahora necesitamos contruir una estructura, ver qué da de sí, y seguramente el siguiente paso será cuestionar esta misma estructura. En este momento me interesa seguir trabajando en aquello que ya hemos mencionado: la manera como, al confrontar un gesto con su inmediata notificación verbal, se genera un doblez y se crean dos mundos, divorciándolos paradójicamente, pero manteniéndolos en una relación estrecha. Se produce una coincidencia intelectual pero también una incidencia perceptiva; una conjunción y una escisión. Se genera un desplazamiento entre este dos mundos, y es en el interior de este desplazamiento que me interesa seguir buscando. Hay que estar atentos para ver cómo se doblan o cómo se desdolan las cosas a partir de estas fisuras que se generan.

VM- ¿Tú te consideras un escritor de escena?

SF- No lo había visto así. Aunque me interesa la escena, como ya te he dicho.

VM- Pero repites constantemente que puedes imaginar secuencias o procedimientos, puedes incluso escribir textos previamente, pero que cuando llegas a la sala de ensayo, todo es nuevo. También dices constantemente que hace falta empezar de cero.

SF- Supongo que se trata de varias cosas, como siempre. La primera es que, como intento siempre cuestionar las reglas -me parece que están para eso, para ponerlas en

cuestión-, no sé nunca con cual de ellas me quedaré. Simplemente quiero verlas, quiero sopesarlas. Y cuando cuestionas todo el que está establecido, la interrogación que se genera ya te ofrece muchas opciones. A veces acabo haciendo caso de estas reglas. Pero no a priori. Y además, en cualquier ámbito, yo funciono por intuición. Y supongo que por esto mismo no puedo confiar en los dogmas o en las reglamentaciones a priori. Si están, te repito, me gusta darles vueltas, ver qué tienen que ofrecer.

VM- ¿Y esto te obliga a tener compañeros de viaje muy complicatarios, supongo?

SF- Del todo.

VM- ¿Los has encontrado?

SF- Con David es con quien más he trabajado, y estoy muy contento. Este ya es el tercer espectáculo que emprendemos juntos. Nos tenemos mucha confianza y esto es fundamental. Yo tengo la costumbre de explicarme lo más posible. Hay gente que no, que es algo más misteriosa en su comunicación con los actores. Pero a mí me gusta explicarme como puedo, para que los actores entiendan lo que veo. Y tengo la suerte que ellos me entienden. Tanto David como Cristina, con quien pasa el mismo. A ella le llamé porque inicialmente debíamos trabajar con un texto de otro autor, el Kiko Amat. La idea era ir trabajando paralelamente. Primero nos pondríamos de acuerdo en un tema y entonces yo, sin consultarlo con él, me pondría a trabajar con los actores en la sala de ensayo mientras él, por su parte, iría escribiendo sobre el mismo tema. En un momento determinado deberíamos encontrarnos y conjugar las dos cosas, haciendo las respectivas adaptaciones, tanto en el texto como en la escena. Y para ella necesitaba una persona experimentada en texto. De aquí la elección de Cristina, junto con David. Pero resulta que finalmente no tenemos este texto, porque el Kiko Amat no pudo participar. Se vio comprometido con Mondadori para entregar un libro en marzo y de una manera muy sincera, que yo valoro mucho, me dijo que no podría estar al cien por ciento con nosotros y que prefería no hacerlo. Pero el resto del equipo ya estaba constituido. Ahora bien, es un gusto trabajar con Cristina. Porque ella también trabaja tal y como lo hacemos nosotros. Como David, también ella viene de la Escuela de Arte Dramático. Aunque David se ha relacionado más vivamente con la danza. Ha trabajado con Malpelo y con compañías de danza de Bruselas. Pero entre los tres trabajamos muy contentos, con la sensación - como te decía antes- que estamos haciendo danza, composición coreográfica, más que teatro-teatro, por decirlo así.

VM- Pues muchas gracias.

SF- Un placer. ■

Esta conversación tuvo lugar el 18 de febrero de 2009, en el Teatre Lliure.

SERGI FÀUSTINO

SHOW CRATOR

Sergi Fàustino (Barcelona, 1972).

Performer and stage creator.

He studied at the School for New Dance Development in Amsterdam (Holland) and has worked with La Fura dels Baus, Sol Picó, Carles Santos, Carmelo Salazar and Rosa Muñoz, among others.

Creations. 2003: *Nutritivo*. / 2004: *La historia de M^a Engracia Morales*. / 2005: *El Cremaster de los Cojones*. / 2006: *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.* Teatre Lliure. / 2007: *De los condenados*. Teatre Lliure. / 2008: *Duques de Bergara unplugged*. Teatre Lliure. / 2009: "Z". Teatre Lliure.

SHOWS:

Las putas destrjen el ombre A 20-minute solo that could be defined as an investigation into the qualities of movement. It has been around a few years now... Premiered and produced at the Muiderpoort Theatre in Amsterdam.

2003 *Nutritivo* Solo performance on blood, black puddings, black metal and "souped up" cars. There is a bit of everything: dance, text, gastronomy... It has been talked about a bit but isn't such a big deal. First performed at Sala Conservas.

2004 *La historia de M^a Engracia Morales* Show for an actress aged 78 and two actors aged 32, about old age. First performed and produced at the Sitges festival. It won the prize for most innovative show at Huesca 2005 Theatre and Dance Fair.

2005 *El Cremaster de los cojones* (2005). A show of actions making a poor copy of a post-modern performance plus a magazine that explains what it means and invites the audience/reader to think about the subject. First performed at Mercat de les Flors. Co-produced by Mercat de les Flors and MOM-el vivero.

2006 *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.* A show that has gradually evolved to become a meeting of friends or acquaintances, who talk about the life and works of Franz Schubert, drink wine and listen to a selection of his *lieder*. First performed at the Teatre Lliure and co-produced by Teatre Lliure and MOM-el vivero.

2007 *De los condenados* An exploration of theatrical narrative present: two people meet here and now, at the Espai Lliure, live. First performed at the Teatre Lliure and co-produced by Teatre Lliure and MOM-el vivero.

2008 *Duques de Bergara* A show that is like a jigsaw puzzle. A simple story is told in a special way so that each person has to construct the final scene. It is all about different ways of seeing the same thing. First performed at the Teatre Lliure and co-pro-

duced by Teatre Lliure and MOM-el vivero. **2009 "Z"** Show currently in process. Right now I cannot say much because it will change so much that, by the time you see it, it will have nothing to do with what I can explain here. Right now, I am interested in things that are useless, they cost a lot and their makers are fully aware of this uselessness. But we will see what will emerge...

DANCE INSTEAD OF THEATRE

Victor Molina interviews Sergi Fàustino

VM- Some Madrid newspapers talk about a "Catalan scene" and signal you as one of its representatives, together with Roger Bernat or Colectivo 96°, for example. Do you think that, effectively, there is a group of local creators who coincide in terms of concerns, work methods, or themes, among whom you could be counted?

SF- To be honest I don't really believe it much. I think that it is a very easy way of classifying people. I suppose that somebody, a journalist, found it faster to unite different creators. Perhaps he took the relationship Madrid versus Catalonia and applied it in this case. But I think it's a simplification. Superficial. I have no awareness of working in the same way as other people here. Perhaps this classification is an attempt to know and at the same time an example of real ignorance. Roger Bernat, for example, has shows so different to each other that even for him it has to be very difficult to always agree with himself.

VM- You have a very heterogeneous body of work too.

SF- Yes, I do. For example, what I did on Schubert (in the last version that I presented here at the Lliure, last year) doesn't have much to do with my other works. Sonia Gómez, for her part, whose work I find very interesting, also has a very personal way of working. Therefore, it is difficult for me to say or acknowledge that there is a stylistic convergence between us, or even to be aware of a same generation, although we are all of more or less the same age and live in the same city, this means very little with respect to each person's work. Which doesn't mean that there are not aspects that we share.

VM- You repeat – almost like a *leitmotiv* – that was concerns you is posing questions to the audience from the stage. Would you be interested in confronting your work with that of journalism or that of academicism? Or to put it another way, are you concerned here and now, at the Espai Lliure, live. First performed at the Teatre Lliure and co-produced by Teatre Lliure and MOM-el vivero.

SF- I believe that that would have a lot to do with the fact of contextualising the work. Every time I try to get the questions that may be created based on my works arise in a clear way during the time the show lasts. I want them to be clearly formulated,

because that way each person can extract their own perspectives or conclusions. I am more interested in that than in offering a dominant view. And clearly there are many different ways of doing it. I did a show in which what happened onstage was perhaps not so important as a magazine that was given to the audience, where episodes of all these formulations appeared. And I believe that the true show took place at the homes of people who had come to the theatre and had taken back in silence, to their home, a kind of continuity of it. Because afterwards, when reading the Magazine, at home or wherever, the show appeared or reappeared.

P- Are you referring to *Cremaster*?

SF- Yes, exactly. I know that it was a show that was very shocking. I understand that seen in a theatrical context it can shock and generate a kind of rejection, but in contrast it is one of the shows that I am happiest with. I think that there was a risk there and a commitment that I thought (and continue thinking) valid. I understand that it caused a certain rejection, but this is only a way of contextualising and of asking questions. And everything that means researching along that line interests me. However, from this show onwards I learned that it is necessary to take into account where a show is being presented to also see to what point you can stretch or risk. In other words, I also find it coherent to take into account the already established context.

VM- But a curious thing is that when you talk about this play you insist on its subtitle: "un spectacle malentès" (a misunderstood show).

SF- That is the title, indeed. But this was one of the show's basic problems, that because it was a "misunderstood show", I had to make a coherent proposal. It is as though I had said: I will talk about "mental wafflings" and adapt the form to mental waffling. What I couldn't do, to deal with this issue, was to present a well done work, with development, climax and denouement. And for that reason I present it in this form of "mental waffle", because people recognise the theme, to be coherent with everything that I had proposed to myself and what there was underneath. And this is one of the reasons for which I am happy with the show, because even within its very difficulty I think lies the humour in this aspect.

VM- In fact, one of the determining features of the reception of the show is that at that moment Matthew Barney was not sufficiently known. Not even the critics knew him. If we presented it again today, probably the audience would follow it more closely, they would have a different relationship with him. There would be a lot of people who would know what and how you are talking about. Those links that you made in the show with respect to the original by Barney, and even the criticism of a certain type of art and the

financial outlay – and not just as "mental waffle" – all that would be better shared.

SF- Yes, exactly, this was one of the diverse lines that opened, because perhaps - I don't know – it was not so against Barney's *Cremaster Cycle*, I only wanted to put on the table an opening questioning, not as literally opposed to Barney.

VM- But what seems clear is that yours is a show produced in a minor tonality, one could say, on a show by another author, produced in a major and socially powerful tone, presented in social capitals.

SF- From this consideration, yes, it was thus. But curiously what happened is that those who knew the original work positioned themselves in a similar sense. And this was one of the other themes: to what point we are behind. It was one of the things that worried me when doing the show. Barney was a very clear example. In that period I had produced five plays. I was triumphing around the world. And here we do this parody in front of a theatre audience that we imagined were cultured and informed, which surely was the first of its kind who don't even know what is being talked about.

VM- Your first show was titled *Les putes destrjen a l'ombre*.

SF- It was a graffiti I saw in the street. I wanted to say "Prostitutes destroy man". It was a graffiti – moral against prostitution.

VM- But it seems as though this foretold destruction began – or ended – with the meaning of the very phrase, doesn't it?

SM- Yes, yes.

VM- It's not known whether whores start destroying grammar, or whether they do it after a journey of destructions to the point of destroying their own destructive or communicative capacity, converting them into "destroy the shadow". It is as though they achieved a universal harakiri of sense. Notwithstanding, it seems that your show was – as you have said yourself on several occasions – an "investigation into qualities of movement", something especially abstract. What relationship was there between the title and the movement on stage?

SF- The truth is that there was very little relationship. The title appeared like an emblem. It was my first play and this graffiti that we looked at every day surprised me because of its language. We split our sides laughing. Not only did the phrase seem literally "retrograde", but that the person who wrote it didn't know how to write. It was a piece of graffiti that seemed to portray its author well. However, sincerely, I don't remember all the reasons for which I chose that title for the play. I know that there was an association. But without too much direct relationship with the stage work. Because the play was effectively very centred on the movement. And as I have explained in other places, it was an investigation basically on three different qualities of movement.

There was certainly a stage play. And a music. And also a couple of stage images. Here we presented it to La Porta, when it was being done at the Sala Beckett. I was dressed in white, with a hook. And hanging on the hook was a cow's liver. Anyway...

VM- Afterwards there is a kind of black hole in your biography. You say that you worked with several companies but that you prefer not to be associated with them.

SM- No, no. All that can be explained very well. What happened was that after *Nutritivo*, when I presented it at the Antic...

VM- Didn't you present it at Conservas?

SM- Yes, first of all it was at Conservas, but later, when I was at the Antic, we presented it there. And then, regarding this play, they interviewed me for *Tentaciones*, the *El País* magazine. And the journalist asked me who I had worked with. I explained that I had worked with La Fura, with Rosa Muñoz, with Sol Picó, etcetera. I mentioned all the companies and people with whom I had collaborated. And when I saw what he wrote I got quite angry, because it seemed as though I had founded La Fura, or something like that. I was only associated with this company. I understand – as a friend explained to me – that in this context, the other people were not very well-known, so the journalist used La Fura, because everybody knows them. But then I realised that perhaps it was me who didn't have a place in *Tentaciones*. For that reason I have stopped doing a lot of interviews. My refusal has nothing to do with a rejection of those companies and people with whom I worked. I have not had bad experiences with them. Although there are all sorts, evidently. But it's not like that. If I don't do it it is only to not generate confusion.

VM- There is a very curious route in your biography. From the Yacht Club of Barcelona to Huesca, in the military sphere. Then back again to the Barceloneta, but in a clinic, attending elderly people. From there you went off to study dance in Amsterdam. I get the feeling that this very zigzagging route also appears, somehow, in your work. However, perhaps the most notorious at that moment of your stage career is the work following *Nutritivo* which was *La Historia de María Engracia Morales*, a show on old age. A title that exhibits a name so complete that it seems to try and make a person who could introduce themselves with all their details emerge from anonymity. But somebody we do not know. And, curiously, this title appears as though in opposition to that of the show on Schubert, a musician perfectly well known in our world. In the show that you dedicate to him, you only refer to him with his name transcribed like the initials of a commercial company or a computer programme: *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.* It is as though you sunk him into anonymity, contrary to *María Engracia*.

SF- Yes, I was interested in that movement.

VM- And in *María Engracia*, you say that you were interested in working on the elders of the tribe, but without a tribe, and on the tribe without elders. How did you come to the subject of the elders, just after *Nutritivo*, which exhibits a body so categorically physical and of high energetic graduation?

SF- Having passed through the clinic, where I spent two years, I found myself facing old age in a frontal and direct way. An old age that we do not want to see, because seeing it is very hard. I worked there as an auxiliary. What I did was clean the old people, help them to get dressed, to sit down, etcetera. It may seem a tough experience, and in fact it also seemed so to me, at least at the start. I was looking for a job and through a friend I got work there and they had me on trial for a time. At the start I wasn't sure about being able to do the work. Until I changed my approach and said to myself: "these people need help, it is essential for them". And from then on I found it to be the most normal thing in the world. It was no problem for me. When I left the clinic it was more because I was annoyed with the people working there but not because of the old people, who were fantastic. I left because of work relations – and evidently this is another of the great issues in our lives.

And this experience related with the show *María Engracia* is a very curious one. As always, several motives coincide in one event. I had done *Nutritivo*, and I was sharing a flat, and also living there was a friend of mine with a Mac and a publishing studio. One day I asked him to teach me it and I thought about choosing some material with the aim of publishing it, to do tests. I suppose that I focused on the subject of old age because it interested me at that time. I did three interviews with three women. One was my mother and the other two were the mothers of friends. They were all aged between fifty and sixty years. We recorded the three women separately, talking, at dinner time. I had prepared a topic which was, for example: how did the see the next thirty years? The aim was to talk about what habitually we do not talk about with our mothers. About old age. And I posed all kinds of questions to them. About the possibility of having a serious illness, or even about the degradation of the body... And how they saw themselves in relationship with themselves, and in relationship with society. With that material I produced an edition, a production, and in the end there were some very powerful discourses, because they were three people with a very personal and different vision. One of them was a sociologist, *María Jesús Izquierdo*, and her discourse turned out to be precious, because it went directly to what the behaviours meant. I had tackled all three of them more or less equally, making observations of the type: "If a child that cannot look after himself is helped by his parents, the most logical thing would be for his parents,

when they can no longer look after themselves, to be helped by their children". And María Jesús said to me that theoretically it was so, but that the reality was different for diverse reasons. Firstly, because a child means life, hope, future, while an elderly person means decadence, illness and death.

VM- So one thing is opening and another thing is closing ...?

SF- Yes. And this is an example that the chat was very generous and very pleasant. Another talked to me a lot about how she was previously and how she is now. And she showed me that the ideal of children helping their parents is difficult for many reasons. She explained to me that her mother had suffered from Alzheimer's for twelve years. Twelve years! And that during that time she was a working woman, who looked after her family and also after her mother; and if she had to look after her at night, she did so. That is not very easy to watch. We did an analysis of the material and we saw how the family and social structures functioned with respect to this issue. And all this emerged from the attempt to publish a video, with a filming carried out only of close-ups, of faces. But the information acquired a very interesting aspect. It was not an especially finished thing, or something for teaching, but it was powerful. And in that same period Magda Puyo, who at that time was directing the Sitges Festival and had seen *Nutritivo*, asked me to do a play for the Festival. I decided to rescue that material. The difficulty was, then, how to put it on stage. For that reason I talked with a woman aged 75, who must now be 82 or 83. Her name is Àngels, and she is the mother of Anna Rovira, who is a lighting technician and who is around here. With Àngels I had coincided, sitting next to the door of a theatre. I remember that there were three plays and everyone talked very highly about one of them. And when I asked her for her opinion she answered: "Everyone is talking about one of the plays, but the one I like is another one." And it seemed to me that she was a very special lady, with a great deal of personality. And I invited her to participate. She, having never acted before, was there and had a very powerful class and posture. What we did was to articulate a structure on which everything that we had gathered in the videos, with the three initial mothers. And furthermore we introduced a stage game, based on how different relationships were sketched... That is how it all came about.

VM- Among your plays we could identify, very epidemically, three groups. One would be, precisely, that of physical works, situated at extremes and in opposing spheres: firstly, *Nutritivo*, secondly, this play on old age; both seem to have a charge and a reflection on the physical body. Another group would be made up by works also situated at opposite extremes: for example,

the two shows created based on two different artists. One of them is Barney and the other, Schubert. One is contemporary, socially successful and well-known (and not only because he is the husband of Björk); the other died due to a venereal disease.

SF- Yes, syphilis complicated by typhoid fever.

VM- He died poor, alone and quite unknown to his own era. And finally two shows, the last two up until now, that are two shows on representation. One of them, *De los Condenados*, condensed on the representation of actors and the other, *Duques de Bergara Unplugged*, condensed in the representation of an event. Furthermore, these two works have introduced a text that structures the entire play. Is the new show that you are preparing now, Z, a continuity of some of these branches of work or with it do you want to explore a new work route?

SF- It would be a continuation of the last two. It would be closer to *Condenados* and *Duques*. Even though the treatment of the text is a little cryptic, one could say. The text exists, but it is not direct. In any case, my relationship with the text is rather diverse. In these two shows, initially there was no written text. Everything came about in the rehearsals. On the other hand, in that of Schubert there was a prior text, which concentrated all the research that I had done and included what had surprised me when approaching the personality of Schubert. In the case of *María Engracia* there was also text, but not expressly written, as the show consisted of reproducing what had come out of the first interviews, the recorded ones. And in this last play, Z, apparently the text exists. But it exists as a surface where the elements in play communicated. Although I usually say – more referring to *Duques* than to *Condenados*, but even including the latter – that for me it is a case of pieces for dance. I am doing dance, I think. And I think so due to the way that these plays are made.

VM- You say that the show that you are preparing now has text, but the title eludes even the word. It only contains one letter.: Z.

SM- Yes. In this play we are working in a peculiar way.

VM- Does the z have anything to do with Zorro?

SM- No, no. If everything goes as it should, it will have more to do with zombies, which we are using in this play. But, as we go along, we are working on this topic. And on the idea of uselessness. For that reason I have resorted to the zombies. These two fields interest me now. For that reason we have worked – without knowing how everything will end up – on the B series genre, that kind of works where everything is very topical and responds to clear, even obvious rules. But taking all that to an extreme. For

now we have a few, very basic scenes. Topical scenes, such as those on love, or on panic. What we have done is take the text and in its place the actors say what they are doing at the moment they do it. It is a redundant text, literally. They accompany each gesture and each action with its verbal identification. When they pick up a bottle they say: "I'm picking up the bottle". Or they are sitting down and say "I'm looking at it"; then they turn their head and say: "I'm seeing it directly". While they say it they physically do it. They only make this description, that of their gestures. And this means that it is the bodies that end up talking. Curiously, their conversations can be followed, without the actors having said anything. Because what they are saying is being seen. We are now in this code, let's see what it offers us and where it might take us. And thus, once more, the text is nothing more than just another thing. A tool. The same thing that happened previously, with the play *Duques*. Evidently, in the end the entire text of *Duques* can be included in a written text. But the way of constructing it is closer to dance. It is clear that it would not be thus if when you think about dance, you think, to cite an example, of works such as that of Àngels Margarit, but rather of another type of dance. I feel closer to another type of choreographic composition.

VM- For example?

SM- For example Marco Berrettini. Or Marine Pisani. Or Ivana Müller, whose work I also really like.

VM- Even though she tries to avoid being classified as a choreographer.

SM- Probably. But in contrast she studied at my school. We could think of more people. We do these plays because we come from dance. I talk about dance and perhaps that observation is a little shocking, but for me it is totally thus. I see my works closer to dance than to theatre. Because, in them, the text is an instrument, an element among others.

VM- What can be seen very clearly – at least in *Duques* – is that the text, the form of the text, corresponds to the content of the play. Because at the end of the work it is revealed that it was telling the story of the explosion of a bomb, and from outside it seems as though what has exploded was the composition. The form exploded prefiguring the final explosion of the story.

SM- Yes, it was all an ordered explosion.

VM- When you talk about the relationship between the word and gesture, in Z, do you seek to show the alienation of movement? Do you search for the conflict to be revealed between talking-body and zombie-body, or body-object?

SM- What I know right now is that the two of them will not turn into zombies. Therefore, I don't try for them to end up alienated through the word. They are the

people who are trapped in a space, totally surrounded by zombies; this is the topical situation, that we have sought on purpose. And what we aim to do is go through all these topics to see what might remain. Because our main interest now is the form, rather than the content. Something which effectively we had already noted in the previous work. And I am increasingly interested in this research, because I feel increasingly more distanced from the discourse. I like to see people who have a very powerful and clear discourse, but I am increasingly less interested in them saying that this or that "is thus". I know that there are many ways of making a discourse. But I realise that it is hard for me to reduce to a perspective something that offers so many viewpoints and so many different ways of seeing.

VM- And what resources do you use to generate a polyhedral gaze and avoid this single viewpoint? In Z, for example, how are you proceeding to formulate these multi-directional questions?

SM- In this play I still don't know very well. In the previous one it was clearer. The work was structured in this way precisely so that you could follow the thread, but so that each spectator would have to recombine it, would have to complete it. And in doing so, he makes it his own, does he not? This was one of the reasons for which we resorted to this structure, which was a kind of puzzle that ends up being assembled. But all the details had to be put there by the viewer, and this is a nearly inevitable quality of the memory.

It is also true that we worked like this because we started off from the performers. It turns out that the actors didn't understand each other when they talked about any issue. Often it would happen that one of them would give a favourable opinion about something and say, for example, that it was spectacular, and the other would say "But how can you possibly find that spectacular? It isn't in the least." For the other, in contrast, it appeared quite evident. In the end they saw need to define what each understood by "spectacular", and it turns out that it was not the same thing. And that happens very often. We would start talking and a word would appear that unleashed totally opposite meanings; at every step, opposing viewpoints. Thus the idea appeared that made us structure the show as we did. We took advantage of the hotel experience, with the people that were there, constructing layers of fiction and of reality indifferently united. And the theme of the bomb was there like a clear thing, a thing that formed part of the structure. And in reality it is a very simple structure, because we wanted to play with it. That is why I say to you that the text was secondary. In fact, the text emerged thus.

VM- When you have said in some interviews that you have improvisation prohibited, what are you referring to?

SM- The truth is that improvisation interests me a great deal.

VM- The process of research to generate material, in Z, follows the same unforeseen route as in *Duques*?

SM- With respect to improvisation, I want to say first that no, that I am not against it. Furthermore, in *Condenados*, for example, there were two totally improvised blocks. One of them, based on a guideline. The actors had to read the day's newspaper separately and onstage they had to comment on a news item, without either of them knowing in advance how or which news item it would be. The other improvisation was totally open. Both things turned out to be crucial to sketch the relationship between them. The improvisations, furthermore, allowed us to shake up the rhythm of the overall piece. In *Duques*, in contrast, the improvisation was less, because the play itself was a puzzle. Even though the exact words were not defined, they knew what they had to say, but they didn't have a previously indicated literality.

In *Condenados* we followed a curious process. We spent the first two weeks of rehearsals simply chatting. I took them several themes: age, being an actor, death, etc. Themes of interest to us. And what happened was that before going to rehearse, we would have a coffee and start talking. Interesting things cropped up and it was impossible for me to interrupt the chat to being the rehearsal. Furthermore, the two of them have a very special connection. That occupied us for two weeks. And I remember that Miguel, when we had been working two and a half weeks and still hadn't gone into the studio, said to me, "Christ, I'm not used to working like this." And I said: "Neither am I." It simply seemed to me that the conversations were very interesting. When we entered the studio, the actors did an improvisation with everything that we had talked about in the previous weeks. It lasted an hour. I recorded it and it really went very well. From then on, we started working and fixing things, defining elements. It is true that for Miguel, for example, we sought something similar to a character. We soon recognised the tone from which he was speaking and we introduced a character to him. A character from a good family, something that wasn't true; but the fact is that psychoanalysis doesn't interest me. I love working from the actor, but I don't believe that that means having to carry out psychoanalysis. In short, that is how we worked. Therefore, improvisation is always present. And now, in Z, we propose, for example, to improvise a scene the most obviously possible. It is clear that to do it I define a starting point. For example, I say to them: "Let's

do the typical scene of two students in love." One says he is in love with the other, and vice versa, but they reveal that they didn't tell each other because they thought that the weren't interested... They typed B series. One says to the other: "You went off with your mates and laughed at me." As I am lucky enough to work with David and Cristina, who are people very used to working that way, suddenly everything moves forward quickly. Because they have a great imagination and are very agile.

VM- Apart from the word Questions, another term you frequently use is Reality. What kind of reality are you thinking of?

SM- One thing that I have realised in the last two shows is that I feel more comfortable in the play, in the space there is between reality and fiction. In *Condenados* this relationship was very clear. The work was placed in the moment following the performance. When they have finished performing. They did a scene that it might seem that was happening in reality, the reality of the dressing room.

VM- It is true that reality is very heterogeneous. There is that of the actor, that of the audience, that happening here outside, in the square, etcetera. And sometimes one has the sensation that today, in the different arts, a kind of nostalgia of reality is manifested. Do you also want to find or at least search for a "more real" reality?

SM- No. I don't think so. What I like is precisely using the space of the performance with all that means, with all its power of fictionalisation, and combining it with reality and nothing more. I find this duplicity richer. It is here where I find the game interesting. It is true that sometimes there is a documentary aesthetic in theatre. And that's fine. But with regard to my work, I think that the stage space has certain intrinsic qualities that are very interesting and very generous. A lot of people think more about the cinema. And not about theatre. It is like not recognising all the importance theatre has. Sometimes there is even a rejection of theatre as an extension of the rejection of classic or traditional theatre. And this posture leads one to search only pure reality. I consider that it is a pity for that to happen. Because I consider that all the codes of theatre, including its space for representation, offer incredible possibilities for play.

VM- Why don't you appear yourself in your more recent works?

SM- I don't appear in my last plays, it's true. I stopped doing that after the second version of *Schubert* that I presented here, at the Lliure. Because I made a mistake. I presented a proposal and I realised that it wasn't right. When I remained outside and an actor did everything I did onstage, I realised there was an error. And from then on I produced the third version of the show, which is the definitive one. Being inside I ended

up without a clear awareness of what I was presenting. Since then I have remained outside, precisely for that reason. To have a perspective.

VM- But in the last version of *Schubert* you also appear... And furthermore, split in the presence of a manikin, which seems to be a kind of spirit-receiving antenna that receives the worlds of mister Schubert.

SF- Yes.

VM- Moreover, I find that this is the most abstract play you have presented to date. Do you have that feeling too?

SM- Well, I don't really know what to say... In fact, the fact that the manikin is onstage is to recover the idea of the *Doppelgänger* (*El Doble*), which is a song by Schubert that I really like. And it was a detail to structure the scene well. Because basically it is good for me to have it, with regard to the structure of the show. With the manikin it is much easier for me, because it establishes a kind of interlocution and vehiculation of the issues. What's more, I don't find it to be an especially abstract play. You could rather say that it is very direct. We talk to the audience frontally, for example. And the manikin is like a detail. It has no intention of orienting towards the world of the abstract.

VM- It is perceptibly closer, undoubtedly. But I also find it very distant. Perhaps because there is not a line that structures the whole, but an onstage coexistence of very heterogeneous elements. And these elements are not present under a single format: the concert, the conference, the onstage narration. I have the feeling that, of all your works, this is the one that offers most different zones. We could say that in the first version of *Schubert* there was a composition of layers with a narrative segment and another representative segment: the biography of the music and the scene contained in photos.

SM- Yes. It is true.

VM- And I understand that for you it has meant a labyrinth. Because then there were all the plans that there are now, but they were forced with the continuity of the action of the scene and the photos. In contrast, in the last version, there are many things in parallel. The world of the *Lieder*, each of which offers us certainly an own world, that of Schubert as a conversation companion and as an artist, the world of the musicians onstage, yours...

SF- In fact, all the information from the last version was already contained in the first and the second, it is true. But I suppose that it has to do with the fact that there are two board fields in show. One is that of the *Lieder* in themselves, which effectively are totally abstract, with their very own non-transferrable language, and that are received in a very sensible and not at all rational way; and both, effectively, advance in parallel, one next to the other. In this sec-

ond block the context of an era is also explained. And I also understand that this era caused a sensation of distance and an underground proximity.

VM- And there is also the concert itself. The presence of the pianist and the singer.

SF- That it is a marvellous world. It is one of the great findings of the show, I think. It offers the possibility of seeing how the musicians relate with their own activity, how they talk about music and about themselves. I love this world myself.

VM- Also notorious is the fluidity with which the show advances. In reality, and the world of the musicians, but also in reality and the world of each *Lied*, in reality and the biographical world of Schubert and in the reality of the awareness of the show itself through your presence. For that reason I have this feeling, that there is no gravitational centre of the show.

SF- Yes, it is true. And that the whole of the show advanced without delay was one of our initial objectives.

VM- In *Z*, do you have an end as topical as those with which you are working now?

SF- Well, I don't know. That is what I am questioning right now. When you arrive with some ideas and you put them to the test to see how far they can go, where they take you, you have to wait, without stopping questioning everything and evidently you have to see whether it turns out to be of interest or not... But above all you have to see how far the material can go. I suppose that now we need to build a structure, see how far it can go, and probably the next step will be to question this very same structure. At this moment I am interested in continuing to work on what we have already mentioned: the way how, in confronting a gesture with its immediate verbal notification, a fold is generated and two worlds are created, divorcing them paradoxically, but maintaining them in a close relationship. An intellectual coincidence occurs but also a perceptive incidence; a conjunction and a split. A movement is generated between these two worlds and it is in the interior of this movement that I am interested in continuing to search. We have to be alert to see how things open or unfold based on these fissures that are generated.

VM- Do you consider yourself a stage writer?

SF- I had't seen it like that. Although I am interested in stage, as I already said.

VM- But you constantly repeat that you can imagine sequences or procedures, you can even write texts in advance, but that when you reach the rehearsals room, everything is new. You also say constantly that it is necessary to start from zero.

SF- I suppose that it is a case of different things, as always. The first is that, as I try always to question the rules – I think that they are there for that reason, to place them in question – I never know which of them I

will settle for. I simply want to see them, I want to weigh them up. And when you question everything that is established, the interrogation that is generated already offers you many options. Sometimes I end up taking notice of these rules. But not in advance. And what's more, in any sphere, I function through intuition. And I suppose that for that very reason I can't trust dogmas or regulations *a priori*. If they are there, I repeat, I like to go over them, see what they have to offer.

VM- And that forces you to have very complex travelling companions, I suppose?

SF- Totally.

VM- Have you found them?

SF- I have worked most with David and I'm very happy. This is the third show that we are undertaking together. We really trust each other and that is fundamental. I have the habit of explaining myself as much as possible. There are people who don't, who are a bit more mysterious in their communication with the actors. But I like to explain myself as much as I can so that the actors understand what I see. And I am lucky because they understand me. Both David and Cristina, the same thing happens with her. I rang her because initially we had to work with a text by another author, Kiko Amat. The idea was to work on it in parallel. Firstly we would agree on a theme and then I, without consulting him, would start working with the actors in the rehearsals while he, for his part, would write on the same theme. At a certain moment we had to meet and combine the two things, making the respective adaptations, both to the text and onstage. And for that reason I needed a person experienced in text. That is why I chose Cristina, along with David. But it turns out that finally we don't have that text, because Kiko Amat wasn't able to take part. He was committed with Mondadori to release a book in March and in a very sincere way, that I really value, he told me that he couldn't be with us one hundred percent and that he preferred not to do it. But the rest of the team was already formed. Anyway, it is a pleasure to work with Cristina. Because she also works like we do. Like David, she also comes from the School of Dramatic Art. Although David has been more vividly related with dance. He has worked with Malpelo and with dance companies from Brussels. But between the three of us we work very happily, with the sensation – as I said before – that we are doing dance, choreographic composition, more than theatre-theatre, so to put it.

VM- Thank you very much.

SF- My pleasure. ■

This conversation took place on 18 February 2009, at the Teatre Lliure.