

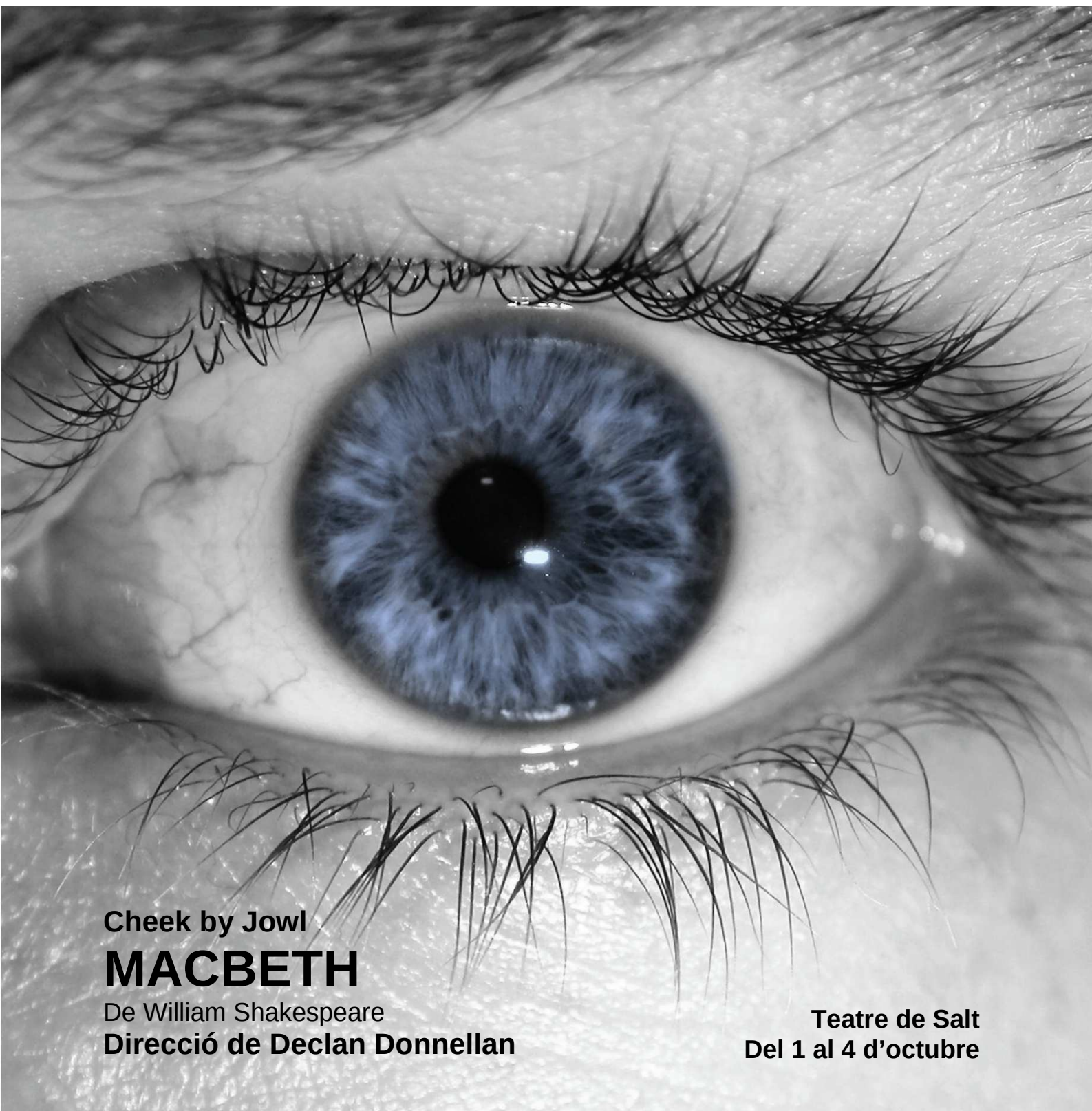


temporada alta

FESTIVAL DE TARDOR DE CATALUNYA · GIRONA / SALT

TEMPORADA ALTA 2009 – FESTIVAL DE TARDOR DE CATALUNYA GIRONA/SALT

Del 1 d'octubre al 11 de desembre



Cheek by Jowl

MACBETH

De William Shakespeare

Direcció de Declan Donnellan

Teatre de Salt

Del 1 al 4 d'octubre

DOSSIER DE PREMSA

MACBETH/DONNELLAN

Macbeth: Caïm sostenint, entre sorprès i aterrit, la maixella amb què acaba de matar Abel. La nit és la nit originària, la sang sembla vessar-se per primera vegada. **Macbeth** és la tragèdia més breu, densa i obsessiva de **Shakespeare**. Sense contrapunts, sense finestres, sense humor. Pocs personatges, curt període de temps, espais reduïts i tancats. **Macbeth** narra el naixement d'una força destructora de tal complexitat que les seves víctimes la pateixen com una epifania de l'obscuritat essencial, vessant-se sobre tot el que toquen, viuen i senten, fins a convertir les seves existències en malsons d'irrealitat i sense sentit: un conte "contat per un idiota, ple de soroll i de fúria, que no significa res". Pitjor: un infern conscient ("Vingui el que l'ull tem veure quan succeeixi!", proclama l'assassí), la dislocació del qual s'adverteix però no es pot reconèixer. La màquina de la Història és aquí, quintaessenciada, la màquina del Mal, de la por i de la culpa, com una malaltia maligna galopant sense fre cap a l'abisme. Més enllà de l'ambició, més enllà de la lluita pel poder, més enllà dels assassinats, més enllà dels motius. Will Keen (l'inoblidable De Flores a *The changeling*) encarna el monarca escocès a la nova producció de **Cheek by Jowl**, dirigida per **Declan Donnellan**. Ja coneixen la forma de **Donnellan**: extrema claredat expositiva, fluïdesa de prestidigitador. Una direcció minuciosíssima i transparent. El millor estil de direcció: el que no es nota. Escenes encapsulades: cada una comença quan està acabant l'anterior, com diversos afluents entrant en un mateix riu. Hi ha una qualitat líquida en els muntatges de **Donnellan**, una alegria d'aigua en constant moviment, saltironejant en els ràpids, amansint-se quan el tempo ho exigeix, deixant intuir sempre les obscures profunditats que s'agiten sota la superfície. I els seus actors són consumats atletes del sentiment: nedadors de braçada precisa, aparentment fàcil, que respiren sota del riu i desnuen els remolins de corrents contraris.

Marcos Ordoñez

1. FITXA ARTÍSTICA

Cheek by Jowl

MACBETH De William Shakespeare

Direcció de **Declan Donnellan**

Escenografia i vestuari: **Nick Ormerod**

Adjunta a la direcció coreogràfica: **Jane Gibson**

Il·luminació: **Judith Greenwood**

Música: **Catherine Jayes**

Disseny de so: **Helen Atkinson**

Assistent de direcció: **Owen Horsley**

Producció: **Cheek by Jowl**

Intèrprets

Macbeth: **Will Keen**

Lady Macbeth: **Anastasia Hille**

Macduff: **David Caves**

Duncan/ Doctor escocès: **David Collings**

Porter/Lady Macduff: **Kelly Hotten**

Malcolm: **Orlando James**

Banquo: **Ryan Kiggell**

Nobles: **Vincent Enderby**

Jake Fairbrother

Nicholas Goode

Greg Kolpakchi

Edmund Wiseman

**Produït per Cheek by Jowl en coproducció amb barbicanbite10; Les
Gémeaux/Sceaux/Scène Nationale; Koninklijke Schouwburg, La Haia;
Grand Théâtre de Luxembourg; Théâtre du Nord, Lille, Théâtre de
Namur/Centre Dramatique**

LLOC: TEATRE DE SALT

FUNCIONS: 1 i 2 d'octubre, a les 21.00 hores.

3 d'octubre, a les 17.00 i a les 22.00 hores.

4 d'octubre, 19.00 hores.

DURADA: 2 h (aprox.)

PREU: 30 euros.

Espectacle en anglès amb sobretítols en català.

2. PRESENTACIÓ DE L'ESPECTACLE

Macbeth és la gran tragèdia de la ficció. Un home i una dona, units per l'ambició, acaben destruïts enmig d'un terrible bany de sang. La companyia **Cheek by Jowl** evoca l'univers de **Shakespeare** ple de bruixeria, fantasmes i aparicions en una experiència al·lucinant de sons i ombres.



Cheek by Jowl visita **Temporada Alta** per primera vegada amb una lectura renovadora de **Macbeth**, i ja són prop de quinze les obres de **Shakespeare** que ha portat a l'escenari. **Declan Donnellan**, el director, que el 2002 ja ens va visitar amb un *Rei Lear* representat per la Royal Shakespeare Company, s'allunya de qualsevol element superflu que interfereixi en la recepció de la paraula i el joc entre els actors. De fet, ha afirmat, ja que segueix treballant els espectacles després de l'estrena, que el seu treball com a director consisteix en mantenir el joc conjunt i l'equilibri dels actors, sempre fràgil i canviant. I amb aquesta posada en escena de **Macbeth**

estrenada fa uns dies, conjura el món de la bruixeria, els fantasmes i les aparicions profètiques en una experiència il·lusòria de so i tenebres.

Treballant en anglès, francès y rus, **Cheek by Jowl** s'han forjat una reputació a nivell internacional en aportar **sang fresca als clàssics oferint actuacions intenses amb elements plens de vida, com un làser de llum que encén el text** (The Guardian).

3. LA COMPANYIA: CHEEK BY JOWL



La companyia **Cheek by Jowl** va ser fundada per **Declan Donnellan** i **Nick Ormerod** l'any 1981. El manifest fundacional explicava que **la companyia es dedicaria a tornar a examinar els textos clàssics, evitant posades en escena i escenografies conceptuals, per posar**

l'èmfasi en el treball de l'actor. La primera producció que va fer **Cheek by Jowl** va ser *The country wife* de Wycherley, que es va presentar en el Festival de Teatre d'Edimburg, gràcies a una petita subvenció del Arts Council d'Anglaterra (una institució equivalent al Ministeri de Cultura espanyol). Al poc temps, la companyia va començar a rebre ofertes oficials de gira per l'estranger i és així com produccions com *La fira de les vanitats* i *Pericles* van viatjar als festivals de Almagro, Valladolid i Jerusalem l'any 1984. Aquestes obres també van ser rebudes a Londres, en el Donmar Warehouse, un centre amb el que van iniciar des de llavors una llarga i fructífera col·laboració. Durant aquesta primera temporada a Londres, **Cheek by Jowl** va guanyar el 1986 el premi Laurence Olivier a la millor nova companyia. Més de la meitat de les produccions que la formació va presentar aquesta temporada van ser premiades amb els guardons Olivier. **La companyia es va expandir amb força al llarg dels 80. Va crear 18 produccions en una dècada,** va mostrar la seva feina pels cinc continents.

El repertori de la companyia es centra en les obres de **Shakespeare**. **L'any 2008, va portar als escenaris unes 13 obres del famós dramaturg anglès.** Un altre dels principis de la companyia, és la de presentar els grans clàssics europeus traduïts a l'anglès. Gràcies a **Cheek by Jowl**, a Anglaterra s'han estrenat 10 textos clàssics europeus que mai s'havien vist abans en aquest país, entre ells *Le Cid* de Corneille i *Andròmaca* de Racine, estrenats a París fa més de 300 anys. El 1990, El diari *The*

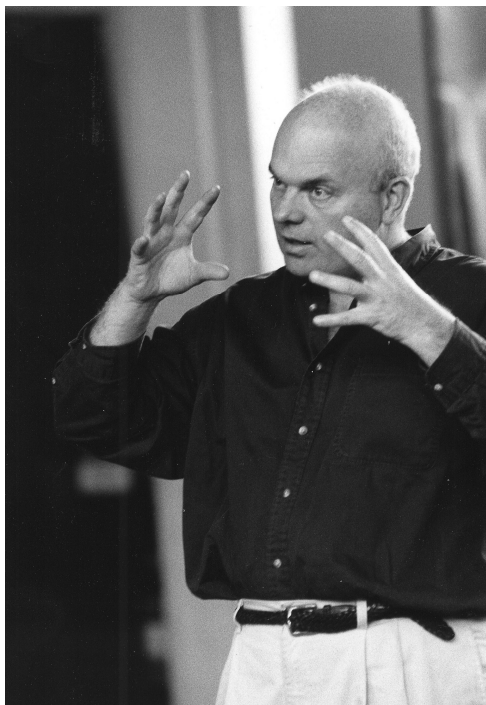
Independent subratllava que si existeix alguna companyia que hagi influït en el teatre britànic dels anys 80 és, sens dubte, **Cheek by Jowl**.

El 1986, **Donnellan** i **Ormerod** van visitar Rússia per primera vegada, quan Lev Dodin els va convidar a Leningrad perquè veiessin actuar al Teatre Maly, la seva companyia. Des de llavors, hi ha una estreta relació entre ells i les dues companyies actuen simultània i regularment en els mateixos festivals internacionals. El 1997, **Donnellan** i **Ormerod** van dirigir i van dissenyar l'escenografia de *Conte d'hivern* pel Teatre Maly, la primera obra de **Shakespeare** representada per aquesta companyia. Mentrestant, la Confederació Russa de Teatre ja havia convidat a **Cheek by Jowl** a Moscou. *Mesura per mesura* es va representar en el Teatre de les Arts de Moscou amb gran èxit i van convidar a la companyia perquè tornés aquell mateix any amb *As you Like It*. La intensa relació existent entre **Cheek by Jowl** i Rússia va culminar en 1999, quan el Teatre Rus va convidar a **Donnellan** i **Ormerod** perquè formessin la seva pròpia companyia d'actors russos a Moscou. Aquesta companyia germana treballa a Rússia i a l'estranger. En el seu actual repertori figuren *Boris Godunov* de Pushkin, *Nit de Reis* i *Les tres germanes* de Chéjov. L'any 2003, el Teatre Bolshoi va convidar a **Cheek by Jowl** a posar en escena una versió del ballet *Romeo i Julieta* de Prokofief.

El 2002, **Cheek by Jowl** va estrenar *Homebody/Kabul* als Estats Units pel Nova York Theatre Workshop, per després presentar-lo a Londres i a Barcelona, amb la seva pròpia versió de obra. Aquesta era la primera gran obra del autor Tony Kushner, després d'*Àngels a Amèrica*, una obra que **Donnellan** i **Ormerod** havien produït anteriorment al Teatre Nacional d'Anglaterra. Amb la producció d'*Otelo* que van crear el 2004, **Cheek by Jowl** va emprendre la seva gira més ambiciosa, recurrent catorze països, cinc continents i fent 169 representacions.

El 2005, **Cheek by Jowl** va iniciar la seva col·laboració amb el teatre Barbican de Londres. Des del 2006, i gràcies al suport prestat pel Barbican (associat i co-productor de la companyia) i pel programa *Grants for the Arts* del Arts Council d'Anglaterra, cada any la companyia presenta la seva temporada en aquest cèntric teatre de Londres. Cada temporada inclou una obra en anglès, co-produïda pel Barbican i una obra en rus. El 2008, van presentar una nova producció en anglès, *Troilus i Crèssida* i l'obra *Boris Godunov* de Pushkin, interpretada per la formació russa. **Cheek by Jowl** segueix representant obres en rus, anglès i francès, gràcies al suport del Barbican i del Arts Council d'Anglaterra.

4. BIOGRAFIA DEL DIRECTOR: DECLAN DONNELLAN



Declan Donnellan és co-director artístic de la companyia de teatre **Cheek by Jowl**, de la qual també n'és cofundador juntament amb **Nick Ormerod**. Creada el 1981, la companyia ha actuat en més de 300 ciutats de més de 40 països, arribant a sis continents. Especialitzada en els grans clàssics, **Cheek by Jowl** ha produït tretze obres de Shakespeare, a banda de presentar estrenes en anglès d'un gran nombre de clàssics estrangers. Com a director adjunt del National Theatre, entre les seves produccions trobem: *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *Sweeney Todd* d'Stephen Sondheim i les dues parts d'*Àngels a Amèrica* de Tony Kushner.

Per a la Royal Shakespeare Company ha dirigit: *L'Escola de l'escàndol*, *El rei Lear* (com a primer director de l'RSC Academy) i *Grans esperances*..

També ha dirigit, entre d'altres: *Andròmaca* de Racine per al Bouffes du Nord, *El Cid* de Corneille al Festival d'Avinyó, *Falstaff* de Verdi al Festival de Salzburg, i *Romeu i Julieta* per al Ballet Bolshoi de Moscou, convertint-se així en el primer director d'escena en treballar amb el Ballet Bolshoi des de 1938.

Altres obres a Rússia: *Conte d'hivern* per al Maly Theatre de St. Petersburg.

L'any 2000, ell i **Nick Ormerod** van fundar una companyia d'actors a Moscou, amb la qual van produir entre d'altres: *Boris Godunov* de Pushkin, *Nit de reis* de William Shakespeare i *Les tres germanes* d'Anton Chéjov.

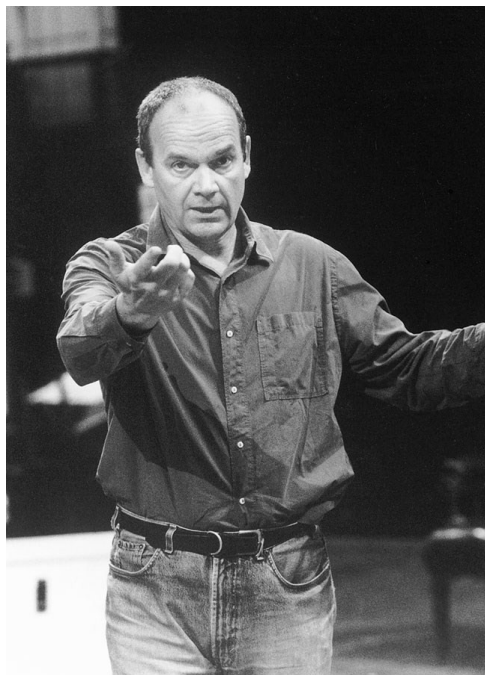
Originàriament publicat en rus, el seu llibre *The Actor and the Target (El actor y la diana)* s'ha editat també en francès, espanyol, italià, alemany i romanès. L'any 2005 va publicar-se'n la segona edició en anglès.

Donnellan ha rebut diversos premis a Londres, Nova York, Moscou i París, incloent el

Premi Olivier a l'Èxit Destacat, i el Premi Charlemagne per la seva contribució al món del teatre. L'any 2004 fou nomenat Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres pels seus treballs a França. És professor adjunt honorari a la Universitat de Warwick on imparteix l'assignatura de Creativitat.

5. BIOGRAFIA DE NICK ORMEROD

Nascut el 9 de desembre de 1951, **Nick Ormerod** és un escenògraf britànic i co-fundador de la companyia de teatre **Cheek by Jowl**. Va estudiar dret al Trinity College de Cambridge abans de cursar la Llicenciatura en Disseny per a Teatre a la Wimbledon School of Art. L'any 1981 va fundar **Cheek by Jowl** juntament amb **Declan Donnellan**. Ell i **Donnellan** són els codirectors artístics de la companyia.



Des de 2006, **Cheek by Jowl** és membre del Barbican's International Theatre Program (BITE), una col·laboració fruit de la qual són les coproduccions de *The changeling* (2006), *Cymbeline* (2007) i *Tròilus i Crèssida* (2008).

A banda de la seva feina amb **Cheek by Jowl**, **Ormerod** va dissenyar els muntatges de la Royal Shakespeare Company de *L'escola de l'escàndol* (1998), *El rei Lear* (Producció de l'Acadèmia 2002) i *Grans esperances* (2005), la qual va adaptar juntament amb **Donnellan**. També va dissenyar *Falstaff* per al Festival de Salzburg l'any 2001 i el ballet de *Romeu i Julieta* per al Bolshoi de Moscou l'any 2003. Entre altres obres produïdes a Rússia destaca *Conte d'hivern* per al Teatre Maly Drama de St. Petersburg.

L'any 2000, ell i **Donnellan** van crear una companyia d'actors a Moscou, sota els auspicis del Festival Chéjov, amb la qual van produir *Boris Godunov*, *Nit de reis* i *Les tres germanes*, entre d'altres.

El 1988 **Ormerod** fou nominat al Premi Laurence Olivier al Dissenyador de l'Any per *A family affair*, *La tempesta* i *Filoteetes*, i l'any 2008 va obtenir el premi Corral de Comedias juntament amb **Donnellan**.

6. Entrevista amb Declan Donnellan

EL País/ Marcos Ordoñez

"En España se ve el teatro como monumento antes que como proceso"

Declan Donnellan, uno de los grandes directores del teatro europeo, vuelve a nuestro país para presentar *The changeling*, la tragedia de Middleton y Rowley, una de las cumbres del teatro jacobino, que Donnellan y su compañía, Cheek By Jowl, no frecuentaban desde su triunfal *Duquesa de Malfi* en 1995. Desde 1985, cuando Cheek By Jowl visitó Barcelona por primera vez con *Midsummer Night's Dream*, casi una docena de producciones con su firma (y la de Nick Ormerod, escenógrafo y codirector del grupo) se han paseado por nuestro país. *Thec changeling*, protagonizada por Olivia (*El sexto sentido*) Williams en el rol de Beatrice Joanna y Will Keen como De Flores, comenzó el pasado marzo su gira francesa para recalcar en el Barbican londinense de mayo a junio.

El Festival de Almagro, que el año pasado aplaudió su *Otelo*, acogerá la producción del 28 de junio al 1 de julio, y se verá luego en el Grec, del 12 al 15, en el Mercat de les Flors. *The changeling*, que transcurre en Alicante, es para Donnellan una obra muy cercana al teatro de nuestro Siglo de Oro, no en vano sus autores veían España, dice, como "un caldero bullente de lujuria, celos, violencia y honras ensangrentadas".

PREGUNTA. ¿Cuándo nace su pasión por los clásicos españoles?

RESPUESTA. Calderón fue mi puerta de entrada. Comencé a leer y leer y fue como entrar en un nuevo mundo. Piezas fantásticas, llenas de energía, de riesgo, siempre con personajes extremos, sumergidos en grandes conflictos, *bigger than life*. Un mundo de una altísima temperatura emocional. En 1989 monté mi primer Calderón, *The Doctor of Honour* (*El médico de su honra*). Luego descubrí a Tirso, y a Lope, y *Fuenteovejuna* se convirtió en una especie de obsesión para mí. La estrenamos en el Cottesloe, la sala pequeña del National, y poder llevarla a la Expo de Sevilla fue como un sueño realizado. El sueño por cumplir es la posibilidad de trabajar aquí con jóvenes actores españoles y girar por todo el país. Con *El perro del hortelano*, por ejemplo, una de las obras de Lope que prefiero. Sería un trabajo de formación y de búsqueda, con tiempo por delante. No tiene sentido para mí llegar a un país nuevo y montar un clásico en ocho semanas. Habría que comenzar con un taller para seleccionar a los actores que quisieran embarcarse en esa aventura. No puedes elegir actores por separado: todos mis proyectos son de grupo, de equipo. Así nació Cheek By Jowl, ése era y es su espíritu...

P. Tengo entendido que en 1999, Andrés Amorós, entonces director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, le propuso dirigir un Tenorio y montar un taller/escuela con actores españoles. ¿Que sucedió con aquel proyecto?

R. Estaba y sigo estando muy interesado. Amorós y Eduardo Galán, entonces subdirector del INAEM, vinieron a Londres para proponérmelo, pero, según supe luego, cambió la dirección del Clásico y el proyecto se desvaneció. Nunca he entendido mucho la política del teatro español: los cargos se suceden con enorme rapidez. Tuve la sensación de que no había estrategias a largo plazo. En España siempre me han tratado, institucionalmente hablando, con una enorme amabilidad, pero diría que hay una cierta tendencia a ver el teatro como monumento antes que como proceso.

P. Usted ha montado a Corneille (*Le Cid*) en Francia, a Pushkin (*Borís Godunov*), Chéjov (*Las tres hermanas*) en Rusia...

R. Quiero montar los clásicos de cada país, pero siempre me piden Shakespeare. Desde el año 2000, la mitad de mi trabajo la he desarrollado con mi compañía rusa. He trabajado cinco años allí, y sólo después de ese tiempo pude atreverme con Chéjov, porque necesitaba el grupo, el equipo. Así hemos podido hacer *Las tres hermanas*, que, por cierto, estrenamos el pasado verano en el teatro Pushkin de Moscú.

P. Yo creo que su trabajo tiene mucho que ver con el de Peter Brook, por ese sentido de grupo, de familia de actores, y por su concepción del espacio, su claridad expositiva, su concepto del espectáculo como un fluir continuo...

R. Es curiosa esa vinculación, porque Peter es medio ruso... Peter me ha enseñado muchas cosas del teatro y de la vida, desde atarme los cordones de los zapatos hasta plantearme la utilización del espacio. Si el espacio es propicio, si está bien definido, he de establecer muy pocas pautas como director. Pero lo más importante fue la noción del teatro como un viaje, una búsqueda espiritual. Estamos aquí para contar historias y, a través de ellas, conocernos, descubrirnos. Peter nunca es rebuscado ni pomposo. Me enseñó a huir de lo superficial, a buscar siempre hacia lo hondo pero sin perder la levedad. Es un alquimista, que combina admirablemente lo sacro y lo profano. Graduar ambas cosas es algo esencial a la hora de plantearse un espectáculo. Y entender que el teatro es un arte permanentemente inacabado.

P. Usted, como él, es de los pocos directores que sigue trabajando en un espectáculo después de su estreno...

R. ¡También eso es una tradición rusa! Absolutamente opuesta, por cierto, a la escuela alemana, donde el director estrena y jamás vuelve por el teatro. Mi trabajo como director consiste en mantener el juego conjunto de los actores. Es un equilibrio complicado, siempre frágil, siempre cambiante. Procuro "seguir" la obra cada una o dos semanas, y no es fácil, porque por lo general ya estás en otro proyecto. No se trata del miedo a que olviden tus indicaciones sino de mantener la vitalidad del montaje. La interpretación es, esencialmente, un intercambio de reacciones. Y sucede que en una gira los actores se cansan y buscan una especie de energía generalizada. A veces parece que estén gritando el texto y no se dan cuenta. Yo inventé una palabra en inglés, *emote*, que no es sobreactuar pero se le parece: lanzar falsas emociones. Cuando eso sucede, los actores intuyen que algo malo está pasando, y empujan todavía más la energía en la dirección equivocada.

P. En su libro *El actor y la diana* (Fundamentos), un soberbio manual para actores, dice: "Una película mala nunca resulta tan larga y tan insoportable como un mal espectáculo".

R. Todos hemos sufrido eso, ¿no? El tiempo se convierte en un pantano si la emoción es falsa. No hay términos medios en el teatro. En el mundo actual, donde hay tal sobredosis de imágenes, es una obligación para todo creador separar lo auténtico de lo impostado. Para eso hay que mirar de nuevo como un niño, en el sentido de que sólo un niño puede decirte sin pudor "no te creo". Cuando vamos al teatro queremos ver grandes personajes y grandes emociones, pero mueren en el mismo instante en que el actor intenta "hacerlo ver". Muchos actores entran en pánico porque tratan de "mostrar" una emoción. Es terrible, porque tienes la sensación de que te quieren persuadir de algo que, en realidad, no está pasando.

P. Una última pregunta: ¿por qué grandes directores británicos como usted, o Simon McBurney o Deborah Warner, se ven obligados a buscar coproducciones en el extranjero para poder llevar adelante sus proyectos?

R. Peter Brook fue el primero en instalarse en Francia, porque no podía crecer en ese sistema, que, por otro lado, es uno de los mejores del mundo. Mis compañeros de generación -Michael Boyd en la RSC, Nick Hytner en el NT- están haciendo un espléndido trabajo, pero corren el riesgo de convertirse en pequeños ministros de cultura. Son opciones personales. A mí lo que me interesa es trabajar con actores, no dirigir un teatro. Yo necesito un largo periodo de ensayos, y en Inglaterra ese tiempo es muy breve, por no hablar del número de representaciones. Tenemos apoyos muy considerables del Arts Council y de diversos patrocinadores, pero el tiempo en teatro es lo más caro del mundo. Yo me he impuesto la disciplina de reducir producciones: sólo quiero hacer dos al año. Como *Cheek By Jowl*, vamos a tener una residencia en el Barbican por tres temporadas. El pasado enero montamos una adaptación de *Great Expectations* de Dickens para la RSC, en Stratford. Siguió, por esas mismas fechas, *Borís Godunov* en el Théâtre National de Bruselas. En cuanto a la programación del Barbican, junto a *The Changeling* acabamos de presentar *Twelfth Night*. Con vistas a 2007, montaremos allí *Cymbeline*, un *shakespeare* que suele hacerse raramente, y giraremos por Europa la versión inglesa de *Las tres hermanas*. ¿Más proyectos? Un espectáculo sobre *Gilgamesh*, que me gustaría llevar a Almagro y luego al Grec de Barcelona, que son, hoy por hoy, nuestras "residencias" españolas.

7. LA PREMSA HA DIT:

“Cada estrena de Cheek by Jowl és un esdeveniment de ressò internacional”.

The Guardian

“Declan Donnellan, un dels millors directors teatrals d’Europa”.

El País

“Teatre de gran bellesa... els actors estan fantàstics”.

Le Figaro

“L’aportació indeleble de Cheek by Jowl al món del teatre és la seva misteriosa capacitat de viure en un present etern i incert”.

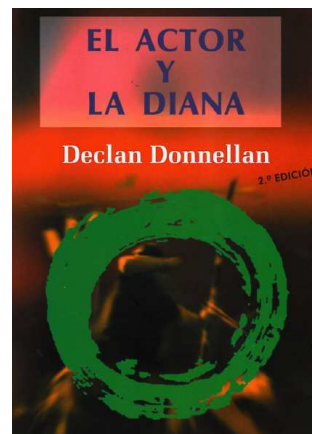
Daily Telegraph

El actor y la diana se publicó originalmente en Rusia, en el año 2000, y algo más tarde, en 2002, conoció su primera edición inglesa. Desde entonces este libro, fruto de la experiencia de Declan Donnellan como director y profesor de actores, se ha convertido en un texto imprescindible para profesionales y estudiantes de interpretación.

La propuesta de Donnellan es simple pero contundente: es la generalización, la falta de una diana precisa, lo que conduce al actor al bloqueo. A través de una serie de reflexiones, ejemplos y ejercicios de gran amenidad y concisión, el autor nos enseña a vencer al bloqueo para conseguir una actuación fluida y libre.

«Estos nuevos “consejos a los actores” diseccionan toda trivialidad sobre la actuación, dibujando a cambio soluciones específicas radiantes y novedosas. Desde el placer y el humor de su escritura, Declan Donnellan conduce sutilmente a los jóvenes actores hacia una conciencia del proceso vivo que se oculta tras su trabajo. Como evidencia nos presenta ese valioso territorio del pensamiento y de la intuición que ha hecho suyo a través de la experiencia directa.»

PETER BROOK



DECLAN DONNELLAN nació en Inglaterra, en 1953, de padres irlandeses. Se licenció en Filología Inglesa y Derecho en el Queen's College de Cambridge, y se colegió como abogado en el Middle Temple en 1978.

Junto al escenógrafo Nick Ormerod fundó la compañía teatral Cheek by Jowl en 1981. Con ella ha dirigido, entre otras producciones, *Andrómaca*, de Racine, *El Cid*, de Corneille, *La Duquesa de Malfi*, de John Webster y, *Homebody/Kabul*, de Tony Kushner, junto a obras de Shakespeare como *Macbeth*, *Como gustéis* o *Medida por medida*.

Fuera de su compañía, Declan Donnellan ha dirigido también en el Teatro Nacional de Finlandia, el Festival de Avignon, y el Teatro Maly de San Petersburgo. Entre sus montajes de ópera destaca una producción de *Falstaff*, para el Festival de Salzburgo, con dirección musical de Claudio Abbado.

Declan Donnellan es Director Asociado del Royal National Theatre de Londres, y primer Director de la Academia de la Royal Shakespeare Company, en Stratford. Ha ganado diversos premios por su carrera en París, Londres, Nueva York y Moscú, entre ellos el Premio Olivier en 1991.

INTRODUCCIÓN

Actuar es un misterio, como también lo es el teatro. Nos reunimos en un espacio y dividimos éste en dos mitades, una de las cuales actúa historias para la otra. No conocemos sociedad alguna donde nunca sucedan estos rituales, y en muchas culturas tales eventos son el propio centro de la sociedad. Hay una obstinada necesidad de presenciar representaciones actuadas, desde los culebrones televisivos hasta la tragedia griega.

Un teatro no es sólo un espacio literal, sino también un lugar donde soñamos juntos; no sólo un edificio, sino un espacio que es tanto imaginativo como colectivo. El teatro nos provee de un marco seguro dentro del cual podemos explorar situaciones peligrosas desde la comodidad de la fantasía y la protección de un grupo. Aunque todos los auditorios fueran arrasados hasta sus cimientos, el teatro sobreviviría de todas formas, porque el ansia que todos tenemos de que nos actúen, es innata. Pero hay otra ansia, el de hacer nosotros teatro, que también parece serlo. De hecho, dirigimos, interpretamos, y asistimos a actuaciones cada noche... el teatro no puede morir antes de que el último sueño haya sido soñado.

SOY, LUEGO ACTÚO

Un bebé nace no sólo con la perspectiva de «madre» o «lenguaje», sino también con la anticipación de «actuar»; el niño está genéticamente preparado para copiar comportamientos de los que será testigo. La primera representación teatral de la que disfruta un bebé es cuando su madre le hace el *cucú-trastrás* con una almohada. «¡Ahora me ves, ahora no me ves!» El bebé gorjea aprendiendo que éste, el más trágico de los sucesos, la separación de la madre, puede prepararse y afrontarse desde la comicidad, con teatralidad. El bebé aprende a reír ante una separación potencialmente aterradora porque, en esta ocasión, no será real. Mamá reaparece y ríe... por lo menos esta vez. Después de un tiempo, el niño aprenderá a ser el actor, con los padres como público, surgiendo desde detrás del sofá para darles un susto; y eventualmente el juego evolucionará en el más sofisticado «escondite», con muchos intérpretes, e incluso un ganador. Comer, caminar, hablar, todo se aprende por medio de la copia y el aplauso. Sea cual sea el instinto humano latente, sólo alcanza el virtuosismo tras la observación detallada, la representación y el aplauso. Desarrollamos nuestra identidad interpretando papeles que vemos hacer a nuestros padres, y expandimos nuestra identidad aún más copiando a personajes a los que vemos representados por hermanos mayores, hermanas, amigos, rivales, profesores, enemigos o héroes. No se les puede enseñar a los niños cómo actuar tal o cual situación precisamente porque ya lo hacen... No serían humanos si no lo hicieran. De hecho, vivimos actuando roles, sea el de padre, madre, profesor o amigo. Actuar es un reflejo, un mecanismo para el desarrollo y la supervivencia. Este primitivo instinto de representar es la base de lo que entenderemos como «actuar» en este libro. No es una «segunda naturaleza», es la «primera naturaleza», y por tanto no puede ser enseñada como la química o el buceo. Así que, si la actuación en sí misma no puede enseñarse, ¿cómo podemos desarrollar o entrenar nuestra habilidad para actuar?

LA ATENCIÓN

Nuestra calidad como actores se desarrolla y se entrena por sí misma sencillamente cuando le prestamos atención. De hecho todo lo que se nos puede «enseñar» sobre la actuación son dobles negaciones. Por ejemplo, se nos puede enseñar cómo *no* bloquear nuestro instinto natural de actores, igual que se nos puede enseñar como *no* bloquear nuestro instinto natural de respirar. Por supuesto, podemos aprender todo tipo de mejoras estilizadas de nuestros reflejos naturales. El actor Noh en Japón tardará décadas en perfeccionar un simple gesto, igual que la bailarina sudará durante años ejecutando proezas de control muscular. Pero todo el virtuosismo del maestro del Noh servirá para poco si su ornamentada técnica no revela más que técnica ornamentada. Este arte tan absolutamente controlado debe parecer, de algún modo, espontáneo. Los que aprecian esta disciplina tan especializada pueden discernir el parpadeo de alerta que acelera cada uno de sus gestos venerables. La diferencia de calidad entre una representación y otra no está sólo en la técnica, sino en la fuente de vida que hace que la técnica parezca invisible. Los años de entrenamiento deben evaporarse en el calor de la vida; la técnica auténticamente grande tiene la generosidad de desvanecerse y no reclamar crédito alguno.

Incluso el arte más estilizado trata de la vida, y cuanto más vida esté presente en una obra de arte, mayor será la calidad de ese arte. La vida es misteriosa y trasciende la lógica, por lo cual lo que está vivo no puede ser analizado, enseñado ni aprendido. Pero esas cosas que aparentemente imposibilitan la vida, o parecen encubirla o bloquearla, no son ni lejanamente tan misteriosas como pretenden. Estas «cosas» están a menudo sujetas a la lógica y pueden ser analizadas, aprendidas y desaprendidas. El médico puede explicar por qué el paciente está muerto, pero nunca por qué el paciente está vivo.

Por tanto, éste no es un libro sobre cómo actuar; es un libro que puede ayudarnos cuando os sintáis bloqueados en vuestra actuación.

UNA APOSTILLA

No es fácil escribir sobre interpretación. Actuar es un arte, y el arte revela la excepcionalidad de las cosas. Por eso, hablar sobre actuación es complicado, ya que la expresión «hablar sobre» tiende a hacernos generalizar, y la generalización esconde la excepcionalidad de las cosas.

También se nos presenta aquí un problema con el vocabulario. Las palabras «actor» y «actuar» están devaluadas. Por ejemplo, a menudo decimos que la gente «está actuando» cuando queremos decir que mienten sobre sí mismos. La palabra «actuar» se usa a menudo como sinónimo de «mentir». Platón argumentaba que no había diferencia entre actuar y mentir y condenó rotundamente el teatro. *La paradoja del comediante* de Diderot cuestiona cómo podemos hablar de la verdad en la interpretación, cuando su naturaleza misma es la mentira.

Pero nunca decimos totalmente la verdad. No podemos decirla cabalmente, porque nuestras palabras son herramientas torpes para expresar algo, «la verdad», que quizá exista, pero que no podemos definir con palabras. De hecho, cuanto más sentimos, más inútiles serán las palabras que encontremos para expresarnos. Cuando Jimena le dice al Rey en *El Cid*, «mi padre ha muerto», éstas serán las mejores cuatro palabras que haya podido formular, y no pueden expresar al completo lo que siente y necesita. Las dos palabras «¿cómo estás?» se hacen más banales cuanto más importa la relación; la pregunta significa una cosa para el cartero cuando te entrega un paquete y otra para un amigo enfermo de cáncer.

EMOCIÓN Y VERDAD

La adolescencia puede ser un viaje a través del infierno cuando nos sentimos completamente incomprensidos. El «primer amor» sólo resulta gozoso en la nostalgia. Nos vemos atormentados no sólo por el espectro del rechazo, sino también por la desesperanza rastrera de que nunca seremos capaces de expresar lo que sentimos. Las emociones son turbulentas, las apuestas nos parecen imposiblemente elevadas. y «nadie entiende por lo que estoy pasando».

«Dicen que era igual para ellos, pero en mi caso es diferente; es mucho, mucho mejor, y es mucho, mucho peor. Me escucho utilizando los mismos clichés obsoletos que usan los demás.»

Como adolescentes, descubrimos que cuanto más queremos decir la verdad, más mienten nuestras palabras. Pero al madurar, debemos aceptar el humilde proceso de la interpretación, porque actuar es lo único que podemos hacer. Actuar es lo más cercano que tenemos a la verdad.

Siempre hay un vacío entre lo que sentimos y nuestra habilidad para expresar lo que sentimos. Cuanto más deseamos reducir ese vacío, y cuanto más queremos decir «la verdad», más amplio se abre el perverso hueco. No hay dos palabras más inadecuadas que «te quiero». Actuamos constantemente, no porque mintamos a propósito, sino porque no tenemos elección. Vivir bien significa actuar bien. Cada momento de nuestra vida es una pequeña representación teatral. Incluso nuestros momentos más íntimos tienen un público de al menos una persona: nosotros mismos.

No sabemos quiénes somos. Pero sabemos que podemos actuar. Sabemos que hay una calidad mayor o menor en nuestras representaciones como estudiante, profesor, amigo, hija, padre o amante. Somos las personas que actuamos, pero tenemos que actuarlas bien, y con un sentido profundo de «autenticidad» en nuestras actuaciones. Pero, ¿autenticidad con respecto a qué? ¿Mi verdadero yo interior? ¿Los otros? ¿Autenticidad ante lo que siento, deseo, o debería ser? El signo de interrogación pende de la observación según la cual lo anterior y lo siguiente no son necesariamente verdad, pero pueden resultar útiles.

Cada vez que nos sentimos bloqueados los síntomas son notablemente similares, sea cual sea nuestro país, sea cual sea el contexto. Dos aspectos de este estado nos aparecen como particularmente letales: el primero es que, cuanto más fuerza, presiona y empuja el actor para salir de este callejón sin salida, peor parece volverse, como si nos aplastaran la cara contra un cristal. El segundo es el sentido de aislamiento que lo acompaña. Por supuesto, el problema puede ser proyectado al exterior, y se convierte en un error del texto, del compañero, o de los zapatos. Pero los dos síntomas básicos vuelven, es decir, la parálisis y el aislamiento... un cierre interno y otro exterior. Y, en el peor de los casos, una sobrecogedora conciencia de estar solo, la reptante sensación de ser al mismo tiempo responsable e incapacitado, inútil y furioso, demasiado pequeño, demasiado grande, demasiado cauteloso, demasiado, demasiado, demasiado... yo.

Cuando la actuación fluye, está viva, y por tanto no puede ser analizada; pero los problemas en la actuación están conectados con la estructura y el control, y pueden ser diseccionados con provecho.

OTRAS FUENTES DEL BLOQUEO

Son muchos y muy distintos los problemas que aparecen en ensayos y representaciones y que pueden dañar a la actuación. El cuarto puede estar mal iluminado, mal ventilado, tener eco o estar frío. Lo que es más importante, puede haber una atmósfera difícil en el grupo, o una mala relación con el director o el autor. Los problemas externos sobre los cuales un actor tendrá poco control también pueden coagular el trabajo; pero no trataremos aquí de las dificultades circunstanciales.

Cuando las cosas van mal debo distinguir entre lo que puedo cambiar y lo que no. También debo dividir el problema en dos partes: primero, la parte que viene de mi exterior, sobre la cual tengo poco o ningún control, y segundo, la parte que viene de dentro de mí, sobre la que puedo aprender a tener cada vez más control. Este libro trata sólo de esa segunda parte.

LOS SENTIDOS

El flujo de un actor depende de dos funciones específicas del cuerpo: los sentidos y la imaginación.

Dependemos completamente de nuestros sentidos. Son la primera antena que detecta el mundo exterior. Vemos, tocamos, saboreamos, olemos y escuchamos que no estamos solos. En comparación con otras torturas, la privación de los sentidos es teatralmente débil, pero sorprendentemente eficaz. Cuando se acentúan los riesgos, nuestros sentidos se intensifican. La interrelación entre nuestros cuerpos y el mundo exterior se hace más sensible e intensa. Recordamos con exactitud el lugar en el que escuchamos noticias que nos impactaron... No es extraño que tanta gente recuerde, no sólo cuándo, sino dónde escucharon que el presidente Kennedy había sido tiroteado.

Tres observaciones pueden ayudarnos aquí: primero, es peligroso suponer que nuestros sentidos son infalibles. La meditación ocasional sobre la ceguera u otros tipos de pérdidas sensoriales resulta casi tan ratificadora de la vida como la contemplación regular de la muerte. Segundo, los sentidos del actor nunca absorberán tanto en la representación como los del personaje en la situación real. En otras palabras, el actor nunca verá al áspid con tanta claridad como la propia Cleopatra. Finalmente, la gentil aceptación del fracaso inevitable es una liberación vigorizante para el artista. Pensar que nunca *llegaremos allí* es un excelente punto de partida; el perfeccionismo es sólo una vanidad. El actor necesita aceptar las limitaciones de los sentidos para permitir que la imaginación corra libre. El actor depende completamente de los sentidos; son la primera etapa en nuestra comunicación con el mundo. La imaginación es la segunda.

LA IMAGINACIÓN

La imaginación, los sentidos y el cuerpo son interdependientes. La imaginación es la capacidad para construir imágenes. Nuestras imaginaciones nos hacen humanos y ocupan cada microsegundo de nuestras vidas. Sólo la imaginación puede interpretar lo que nuestros sentidos transmiten a nuestros cuerpos. Es la imaginación la que nos permite percibir. Efectivamente, nada en el mundo existe hasta que somos capaces de percibirlo. Nuestra capacidad para imaginar es tan imperfecta como gloriosa, y sólo prestarle atención puede contribuir a mejorarla.

La imaginación puede ser definida irónicamente como el suplente¹ de la realidad: «Ese niño tiene una imaginación hiperactiva» o «¡Te lo estás imaginando!» Sin embargo, sólo la imaginación nos conecta con la realidad. Sin nuestra habilidad para construir imágenes, no tendríamos medios de acceder al mundo exterior. Los sentidos sobrecargan el cerebro con sensaciones, la imaginación condensa ambos para organizar estas sensaciones como imágenes, y también para percibir el significado de dichas imágenes. Forjamos el mundo en nuestras cabezas, pero lo que percibimos nunca puede ser el mundo real; es siempre una recreación imaginativa.

La imaginación no es una frágil pieza de porcelana, sino un músculo que se desarrolla sólo cuando se usa de forma apropiada. En el siglo XVIII se pensaba que la imaginación era un abismo que podría tragarse a los incautos, y esta desconfianza persiste; pero clausurar la imaginación, incluso aunque fuera posible, sería como renunciar a respirar por miedo a coger una neumonía.

LA OSCURIDAD

Todo lo que vemos en el exterior se fabrica en nuestras cabezas. No desarrollamos la imaginación forzándola a prodigiosas y vanidosas hazañas de creatividad; desarrollamos nuestras imaginaciones a través de la observación y la atención. Desarrollamos la imaginación cuando la usamos y le prestamos atención; la imaginación mejora cuando, simplemente, vemos las cosas tal cual son. Pero a veces ver las cosas no es fácil; particularmente cuando está oscuro. ¿Cómo podemos entonces iluminar la oscuridad? En realidad, no existe esa cosa llamada la oscuridad; lo que vemos es, simplemente, la ausencia de luz. Pero, ¿qué puede ser eso que inunda de sombras todo lo que vemos? Hay una pista... Si examino la oscuridad comprobaré que sigue un trazado familiar. Tiene exactamente la misma forma que... yo. Nosotros hacemos la oscuridad colocándonos delante de la luz. En otras palabras, podemos nutrir nuestras imaginaciones no poniéndonos en medio; cuanto menos oscurezcamos el mundo más claro lo veremos.

UN MAPA

Este libro es como un mapa. Como todos los mapas, es una mentira; o, mejor dicho, una mentira que trata de contar una historia útil. Un mapa del metro carece de parecido con el sistema callejero de la ciudad y puede confundir al peatón, pero te ayudará si lo que quieres es hacer trasbordo. Y como sucede con muchos mapas, se toma algunas familiaridades para ayudarte a encontrar tu camino. En otras palabras, lo que sigue no es necesariamente verdad, pero podría resultarte útil.

En términos generales, podemos dividir el trabajo del actor en dos partes, ensayo y representación. De forma más controvertida, podemos también dividir la mente de un ser humano en consciente e inconsciente. El ensayo y el inconsciente tienen ciertas cosas en común. Ambos permanecen normalmente invisibles, pero ambos son esenciales. Son, cada uno a su manera, las cuatro quintas partes del iceberg que están escondidas. Por otra parte, como la cumbre del iceberg, la representación y el consciente están a la vista. Podemos ver con facilidad la cumbre del iceberg, pero necesitamos sabiduría para inferir los otros cuatro quintos. La representación más el ensayo suman el trabajo del actor, el consciente más el inconsciente suman la psique humana, exactamente igual que los cuatro quintos bajo el agua más la cumbre suman el iceberg completo.

LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

Sin embargo, este libro establece una división ligeramente diferente; aquí, el trabajo del actor será dividido entre lo visible y lo invisible. De hecho, los actores normalmente trabajan con una división similar; en cualquier caso esto es sólo un mapa nuevo para clarificar un antiguo paisaje. Según vayamos avanzando, archivarémos aspectos diferentes bajo cada uno de estos encabezamientos. Podemos empezar aclarando algunos perfiles:

1. Toda la búsqueda de un actor es parte del trabajo invisible, mientras que la representación es parte del trabajo visible.
2. El público jamás debe ver el trabajo invisible.
3. El ensayo comprende todo el trabajo invisible y partes del visible.
4. La representación consiste sólo en trabajo visible.

Todos los problemas serios de la actuación están interconectados; dependen tanto unos de otros que aparentan ser una única y enorme roca cortada en facetas cegadoras por un joyero diabólico. Definir la piedra describiendo sus facetas induce a error porque cada faceta sólo cobra sentido en el contexto de todas las demás. Por tanto, mucho de lo que se ha dicho al principio de este libro sólo cobrará sentido al final.

