

y sentido grupal; a ello remiten las situaciones de fiesta, desorden vital y gratuidad de los finales con los que se cierra la mayor parte de sus trabajos, como un gesto de disolución de lo escénico hacia ámbitos menos institucionales. En 2007 impulsa la fundación de la Asociación de Artistas Escénicos, de la que es Presidenta, con el fin de apoyar nuevos planteamientos y objetivos dentro de las artes escénicas.



Núria Lloansi. *Estamos un poco perplejos*, de La Vuelta.
Fot. David Ruano.

CONVERSACIONES

¿Qué crees que puede aportar el pensar en términos de teatro una realidad como la de hoy, tan saturada de representaciones, actuaciones mediáticas y «teatros» de todo tipo?

Te contesto con un comentario de Derrida que siempre cito: «el teatro no es la representación de la vida, sino lo que la vida tiene de irrepresentable». Este comentario,

de algún modo, invalida cualquier intento de concebir el teatro como «representación» o, como mínimo, pone en tela de juicio el concepto «representación». Lo irrepresentable estaría en la línea de lo que para el arte contemporáneo es la sombra, la huella, la sobra. Lo que queda después de haber llegado a la conclusión de que «ya no hay nada que ver». Negar la representación, el espectáculo concebido exclusivamente para el disfrute del ojo. Esto es lo que determinadas manifestaciones de la creación escénica contemporánea tratan de incorporar en el espacio del teatro.

Pero el «teatro oficial», la *main stream* teatral, preserva con recelo unas determinadas características decimonónicas. No ha sabido (o no ha querido) incorporar y asimilar la evolución de las ideas estéticas y/o artísticas. Corre un tupido velo sobre las manifestaciones teatrales y artísticas que, a lo largo del siglo XX, han tratado de desmoronar/deconstruir el concepto de representación.

¿Cómo fueron tus comienzos en el teatro?

Yo decidí meterme con el teatro de una forma bastante casual. Estaba estudiando Filología y Literatura Comparada. Venía de la literatura, de la crítica literaria, del trabajo con el texto y la teoría. Al teatro llego entonces a través del estudio teórico de la teatralidad y de la representación, de la historia del teatro (incluso), pero también desde la práctica escénica, porque siempre estuve vinculada a la creación escénica, desde la adolescencia, trabajando con una compañía de teatro de Figueras (Tramunteatre) y participando en seminarios teóricos sobre teatro, cursos de actuación, de dramaturgia... primero en España y después en Buenos Aires, durante el 97. Desde muy joven he trabajado en el teatro. Al inicio, como actriz. Digamos que llego al teatro desde dos lugares muy distintos, pero complementarios: la actuación y la teoría.

¿Y qué crees que te atrajo de todo este mundo para seguir todavía en ello?

Creo que decidí apostar por el teatro porque me pareció que era el formato artístico perfecto para incidir en lo social mediante una disección radical de lo humano. En el teatro podía estar la palabra, el texto, el sentido, la reflexión a través del lenguaje, pero también estaba la posibilidad de trabajar con imágenes, como también estaba el factor humano, el hecho de que en el teatro no trabajas solo, trabajas con personas. Esa dimensión relacional, social, me interesaba mucho. Me interesaba la dialéctica posible entre los integrantes del equipo. Esta premisa condicionaba el tipo de teatro que quería proponer. Un teatro que fuera permeable al bagaje biográfico y estético de las personas que integraban el equipo, un teatro de «creación» capaz de referir a la actualidad socio-política a partir de un material muy personal, íntimo, cotidiano. También me interesaba el tema del directo. Que lo que ocurriera, ocurriera en un aquí y ahora, en un tú a tú con el público. En el teatro, las coordenadas espacio-temporales son las mismas para el público que para los intérpretes. No hay dilación. Eso convierte el teatro en un modo de expresión capaz de movilizar el imaginario social de una manera muy directa, muy inmediata. Personas hablando a personas. Personas que se muestran ante otras personas. ¿Algo ritual? Quizá sí, algo que se parece a un concierto de rock o a un partido de fútbol. Algo vinculado con la fiesta, también. Quizá por eso en mis obras aparece a menudo el elemento «comida». Al final de la obra, o durante la obra, se invita al público a comer y a beber.

Otra cosa que me seducía del teatro era la posibilidad de trabajar con elementos muy simples, muy precarios. No hacía falta un despliegue exagerado de técnica, ni demasiados medios de producción. No hacían falta equipos numerosos. Digamos que podías juntarte con dos o

tres personas, no tener ni un duro para la producción y hacer un buen trabajo (a costa del trabajo desinteresado y gratuito de los integrantes del equipo, claro). Así es como empezamos. Lo imprescindible es el equipo humano con el que estás trabajando y tener algo que contar. No mucho más.

Todo eso suena bien, pero supongo que luego viene la parte difícil. ¿Cuál ha sido tu relación con las instituciones?

El teatro en este país rechaza cualquier propuesta que mantenga una cierta radicalidad (formal o de contenidos). Acepta, eventualmente, una especie de estética contracultural (y a veces la incorpora) siempre y cuando no esté dinamitando las bases socio-políticas. Digamos que lo contracultural puede ser aceptado siempre y cuando tenga que ver con una determinada «moda» estética, una cierta «tendencia», siempre y cuando sea *cool*, blanco, fresco, visible, audible, pero a la que entras en el terreno de lo «contraestablecido» (por ponerle un nombre), a la que tratas de cuestionar las estructuras sociales, lo normativo, lo políticamente correcto, y lo haces mediante formas no ortodoxas, feístas, poco «culturales» (incluso excesivamente «populares») no tienes cabida.

Antes has hablado de «teatro» y «teoría», que parecen dos medios distantes. ¿Qué piensas sobre la relación entre uno y otro campo?

Tienen mucho que ver. En mi caso, es evidente. Nunca empiezo una nueva creación si no tengo clara una especie de «tesis». Es decir, inicio un nuevo trabajo de creación a partir de una intuición, pero inmediatamente me pongo a buscar materiales teóricos y críticos que puedan dar consistencia a esa intuición. Busco contenidos, ideas, imágenes, reflexiones sobre el tema y lo hago a partir de estudios críticos o ensayos. Para mí la conexión entre el

arte y las ideas es fundamental. Del mismo modo que es fundamental la implicación del arte en lo social. La manera en la que el arte puede referir a lo social, hacerlo reversible. Proponer nuevas formas artísticas significa tener en cuenta la evolución de las ideas estéticas, el discurso contemporáneo del arte, así como la evolución de las ideas políticas, sociales, económicas, los textos de filósofos y sociólogos como Baudrillard, Bauman, Žižek, Chomsky, Negri, Derrida y tantos otros. Pensar como forma de indisciplina. Yo siempre digo: mirar las cosas por abajo, por detrás, ponerlo todo patas arriba. El arte debería acercarse a lo que Baudrillard denomina «utopías operativas», debería ser capaz de ofrecer alternativas imaginarias, imposibles, molestas, pero practicables y reveladoras.

¿Cuál es tu relación con la actuación? ¿Cómo ves al actor desde la dirección?

El paso a la dirección es casual. Se produjo de forma natural. Al inicio, cuando monto *La Vuelta*, después de pasar un año en Buenos Aires, trabajo junto a los actores en la creación de materiales escénicos. Participo en las improvisaciones e incluso como actriz en los montajes. En las dos primeras obras, actúo. Durante la creación del tercer montaje, *K.O.S. (hacerse el muerto)*, en el 2001, empiezo a necesitar estar fuera, tener una mirada más periférica del trabajo que se está planteando. Se me empezó a hacer muy complicado trabajar desde dentro, desde la improvisación, la actuación y, al mismo tiempo, tratar de tener un control, un registro, del material que se estaba generando.

Además, yo nunca me había sentido segura actuando. Me parecía complicado estar ahí, de esa manera tan obscena, mostrándome tanto. Hay una dimensión narcisista del actor que no puede obviarse. Y me parece que es

fundamental y necesaria. El actor tiene que estar seguro de su imagen, de la imagen que proyecta, de su atractivo (en absoluto vinculado a la belleza canónica), de su capacidad de seducción. Debe sentirse cómodo en el acto de «ser mirado». Sin esa dimensión los actores sufren. El actor tiene que disfrutar en escena. Estar tranquilo, seguro de sí mismo y de lo que ofrece. Hay un montón de actores que lo pasan mal, demasiado mal. Es cierto que siempre tiene que haber una cierta alerta en el actor, una cierta sensación de abismo antes de salir a escena, pero eso no debe ser traumático, debe formar parte del proceso. Debe ser movilizador, positivo, y no angustiante. Creo que en un determinado momento me doy cuenta de que yo no cumplo esas condiciones para trabajar desde la escena, y decido quedarme afuera. De todos modos, a menudo, para generar materiales escénicos, para proponerles acciones o imágenes a los actores, necesito transitarlas desde la actuación.

*Por el tipo de obras parece que *La Vuelta* marca un momento específico. ¿Cuál era el modo de trabajo? ¿Cuál fue el papel de cada uno dentro de este grupo?*

El trabajo con *La Vuelta* estaba impregnado de un vitalismo caótico alucinante. Creo que eso es lo que le daba un carácter espontáneo y vivo muy particular. Las cosas pasaban de manera muy libre, muy natural. Se unía gente de forma espontánea. Nadie preguntó nunca cuánto se cobraba ahí. No se cobraba nada. Ni siquiera al final (después de *K.O.S.*). El siguiente espectáculo *Estamos un poco perplejos* (2002) se ensayó de la misma manera. Seis meses de creación sin que nadie cobrara nada. Lo que teníamos para la producción (6.000€ a partir de *K.O.S.*) se gastaba en la gestión de la compañía y en materiales para la investigación y el proceso de creación. Creo que fueron cuatro años donde había una energía

común muy potente, una entrega común, un deseo común de proponer un lenguaje escénico que remitiera a la actualidad, que la pusiera en cuestión. Nada de aquello hubiera sido posible sin las personas que estaban ahí (Núria Lloansi, Xavi Bobés, Mireia Serra, Joan Ribas, Oscar Albaladejo, Afra Rigamonti) y tampoco sin las personas que, en algún momento, pasaron por la compañía (la lista es larga...)

¿Y cómo trabajábamos? Pues de una manera muy caótica pero muy efectiva. Lo primero que hacíamos eran sesiones de mesa, discutíamos sobre el tema que yo había propuesto como disparador, como punto de partida. Después se iniciaba el trabajo de improvisación sobre determinadas imágenes o ideas que habían surgido durante el trabajo de mesa. A veces yo escribía algún texto previo que se ponía en juego y a prueba, pero en otros casos el texto se iba armando al mismo tiempo que avanzaban los ensayos. Eran textos que yo escribía retomándolos de las improvisaciones o a partir de alguna imagen o situación que había aparecido durante la improvisación. A veces improvisábamos durante 3 ó 4 horas, sin parar. Ensayábamos en horas intempestivas. Por la noche, a partir de las siete o las ocho. La mayoría trabajábamos en otra cosa, para vivir. Después de estos meses de trabajo más caótico, empezábamos a estructurar el material, a fijar los textos. Entonces venía un trabajo bastante más arduo, pero necesario: armar la partitura. Componer la pieza. Los espectáculos de La Vuelta eran pura partitura, estaban perfectamente medidos, orquestados. Lo que pasaba era que procedían de materiales muy vivos, muy personales y orgánicos, por eso en escena se respiraba una cierta sensación de espontaneidad, de que aquello pasaba en directo, por primera vez.

El actor producía gran parte de sus materiales, tenía un control sobre ellos, era capaz de generar sus propios

textos, sus propias imágenes. El entrenamiento estaba enfocado a la producción de materiales efectivos desde la actuación, desde la escena. Lo que pasaba era que hacía falta que alguien ordenara todo eso, que lo orquestara, que le diera cierta coherencia, cierto ritmo, que lo formateara. Ésa pasó a ser mi función.

Después, estaba la gente que se fue sumando (también naturalmente) para colaborar con la escenografía, o con el video, o con la música. Me refiero a Joan Ribas y a la gente de Alella (para la construcción de los objetos que aparecían en escena), o a Afra Rigamonti (que entró para hacer el diseño de luces de *K.O.S.*, porque antes de *K.O.S.*, trabajábamos con bombillas, lámparas, cuarzos de 300, máximo algún PC que había en los espacios donde actuábamos, todo muy precario pero muy efectivo) u Oscar Albaladejo que desde el inicio, desde *Lu blanc de lu groc*, estaba ahí con sus máquinas, su música, su presencia, o Marc Anglès, que participaba en la parte de imagen, en el trabajo con el video.



Mireia Serra y Óscar Albaladejo. *Estamos un poco perplejos*, de La Vuelta. Fot. David Ruano.

¿Hubo una evolución desde los primeros trabajos?

Cuando empezamos, en 1998, yo tenía 25 años. Ellos, entre 19 y 24. Éramos muy jóvenes. De esto me doy cuenta ahora, después de casi 10 años, pero en el momento no teníamos en absoluto esa sensación. Sabíamos muy bien lo que queríamos hacer, sabíamos por qué hacíamos teatro de esa manera, y confiábamos en nuestro trabajo, en nuestra intuición. No sé, me doy cuenta de que todo el tiempo hablo en plural, estaría bien preguntarle a ellos.

Hubo una primera etapa, desde 1998 a 2000, en la que el grupo estaba aún poco definido. Recuerdo que, cuando llegué de Buenos Aires, convoqué a varia gente a unas primeras sesiones de trabajo. Corrió la voz y en ese primer *stage* se juntó un grupo de 25 o 30 personas. Algunos pensaban que venían a un *casting*, o a un grupo de creación que tenía un objetivo concreto, pero todo era mucho más precario, mucho más voluntarioso, mucho más a largo plazo. Y resistieron los que resistieron. Casi por selección natural. Para *Lu blanc de lu groc* (que se estrenó en marzo o abril de 1999, no lo recuerdo bien...) quedaron 9 o 10 personas. Después, para la creación de *Desvínculos*, algunos de los que estaban en *Lu blanc de lu groc* decidieron abandonar y quedamos solamente Xavi, Núria, Joan y yo, al inicio. Después, se sumaron Mireia y otro grupo de actores/creadores (Joan Palau, Ferran Carvajal y Txiqui Berraondo). Para la creación de *K.O.S.*, el equipo queda definitivamente fijado. En ese momento se inicia una segunda etapa. Las personas que iniciaron la creación de *K.O.S.* habían estado en el grupo desde el inicio. Había unos mecanismos aprehendidos, una manera de trabajar que ya se había interiorizado, una estética compartida; el grupo era más compacto.

Creo que hay una gran transformación desde las primeras propuestas a *K.O.S.* Los dos primeros trabajos tenían

una estética aún poco concreta, más difusa. Eran mucho más teatrales. Me refiero a un tipo de «teatralidad» más convencional, aunque con ciertos quiebros en la narrativa, en la forma de presentar las escenas. Había aún un cierto trabajo con el «personaje», la utilización de ciertos mecanismos formales que distanciaban a la persona del material textual o físico que exponía. Creo que yo tenía aún muy presente un tipo de teatralidad que había aprendido en Buenos Aires. Sin embargo, a partir de *K.O.S.* y, sobre todo, con *Estamos un poco perplejos*, se van instalando unos mecanismos cada vez más *performativos*, más conectados con el directo y con el presente de la presentación escénica, menos diegéticos, aunque aún bastante teatrales. Y, sobre todo, creo que va apareciendo cada vez más una mayor radicalidad en los contenidos. Los primeros trabajos eran mucho más metafóricos, más poéticos, más íntimos, a partir de *K.O.S.* (y especialmente con *Estamos un poco perplejos*) empezamos a no tener miedo de referirnos a la actualidad política y social, de llamar a las cosas por su nombre, de ser más literales. Y, por consiguiente, más molestos, menos para todos los públicos.

¿Y la recepción de estas obras?

K.O.S. consiguió ser «aceptado» en los circuitos ortodoxos. Supongo que era más «visible», más blanco, y sobre todo muy emotivo. Enganchaba por ahí, por la parte emotiva. Hacía concesiones. Pero en *Estamos un poco perplejos* estábamos todos bastante más cabreados. Agotados. Éramos conscientes de la presión a la que estábamos sometidos. Teníamos que hacer una nueva obra que convenciera, que diera la talla, pero nuestras condiciones de trabajo eran exactamente las mismas que las de los inicios, con el agravante de que habían pasado 4 años. *Estamos un poco perplejos* acabó siendo una propuesta preñada de

rabia, molesta, políticamente incorrecta y, creo, muy influenciada por nuestra participación en el documental *De Niños*, de Joaquim Jordà, donde habíamos colaborado meses antes al estreno de *Estamos un poco perplejos*. Creo que fue el mejor trabajo de La Vuelta, la guinda, el resultado de una evolución artística de cuatro años, la confirmación de que existía una apuesta personal que cada vez optaba por una mayor radicalidad, pero la prensa y el medio teatral lo destruyeron impunemente. Sin preguntar nada. Acabaron con la compañía (que, por otro lado, ya llegaba a STI [Sitges Teatre Internacional] 2002 bastante agotada). El golpe fue demasiado duro y, pese a que para La Vuelta hubiera empezado una nueva etapa importante vinculada a circuitos más específicos de creación escénica contemporánea, nacional e internacional (Andreu Morte, del Mercat de les Flors, Denis Van Laeken, de la red belga Junge Hunde, el festival Les Translatines, de Bayone, etc...) no conseguimos sobreponernos y decidimos poner fin a la compañía y dejar paso a una nueva etapa individual de profesionalización.

Del estreno en STI 2002 todos tenemos un recuerdo muy triste, pero paradójico: la sensación, por un lado, de que la reacción por parte del medio teatral había sido desproporcionada, pero, por otro lado, la certeza de que éramos nosotros los que habíamos querido asumir ese riesgo. Nuestro camino estético empezaba a cargarse de ciertos elementos y contenidos que sabíamos que no iban a ser tolerados. No fue inconsciente, tampoco premeditado. No había una voluntad de provocación, pero sí sabíamos que, inevitablemente, estábamos poniendo sobre la mesa temas controvertidos (como la pederastia, la legitimidad de la justicia, el tratamiento de la información, la educación, el mercado del arte, etc...) y lo estábamos haciendo de forma muy literal, muy directa, muy cruda, sin eufemismos. Y, seguramente, había rabia, también, cierta

prepotencia, quizá. La necesidad de decir: *no me jodas, no me engañes, yo lo veo así y punto*. Y seguramente también, éramos demasiado jóvenes e inexpertos para defendernos, para evitar que nos afectaran las reacciones externas al equipo ¡Todos nos opinaban encima! Fue increíble, esa noche en Sitges todos nos querían cambiar el espectáculo, decirnos cómo había que hacer las cosas. Y lo jodido es que les prestábamos atención, les escuchábamos, perplejos y derruidos, pero receptivos a todo y a todos. De Sitges 2002 aprendí dos cosas que han sido determinantes durante los años que siguieron: no dejar que te afecten demasiado las opiniones externas (incluso evitarlas) y, sobre todo, defender a tu equipo, protegerlo.

Luego vino Santiago Maravilla...

El encuentro con Santiago Maravilla fue providencial. Yo le había visto trabajando en un dúo (Santiago Maravilla + Maestro Ramos) en el que interpretaba canciones de amor de los años 70 (sin micrófono y junto a un pianista, Rubén Ramos) de forma muy desgarrada pero al mismo tiempo muy desfasada, muy gamberra. Me interesó mucho su manera de interpretar, su presencia contundente, su actitud indisciplinada y desafiante. Al mismo tiempo me parecía un acto muy político, porque el bar se llenaba de *fans* que cantaban las canciones de memoria. Un montón de gente cantando canciones de amor a gritos. Eso a mí me parecía muy político. Fue él quien me propuso colaborar en una nueva creación. Para él, su primera experiencia «teatral»; para mí, la ocasión para continuar investigando una cierta línea estética iconoclasta y heterodoxa que había quedado apuntada durante el último año con La Vuelta. La combinación fue explosiva. Santiago era mucho más gamborro de lo que había imaginado. El *trash*, el *punk*, el *pop art*, incluso la canción romántica setentera y popular, eran caminos estéticos

que yo no me había planteado incorporar al lenguaje teatral. No pertenecen a la tradición teatral. No forman parte del discurso teórico o crítico sobre la teatralidad y las artes escénicas. Son lenguajes que tienen que ver con estéticas más populares: la televisión, el tipo de directo que practican las bandas de rock, que es mucho menos pautado, más desfasado, más presente, en absoluto representación.

Todos esos elementos a mí me interesaban mucho, porque incorporarlos a una propuesta teatral significaba asumir una cierta irreverencia hacia la historia del teatro por partida doble (me refiero: tanto hacia el teatro más oficial, más clásico, como incluso hacia determinadas propuestas contemporáneas excesivamente intelectualizadas), significaba desmontar, de una manera muy efectiva, ciertos paradigmas escénicos de representación, proponer otro tipo de teatralidad más viva, más directa, más presente, más popular, más gamberra.

¿Cómo fue el modo de trabajo con Santiago?

Con Santiago, las sesiones de improvisación prácticamente se terminaron. Eso significó tener que reelaborar mis mecanismos a la hora de inventar materiales escénicos. Los materiales (textos, imágenes o acciones) se imaginaban en casa y después se comprobaba su eficacia escénica. Si no funcionaban, se pensaban otros y vuelta a empezar. Pero él necesita saber en todo momento (y tener controlado) qué se quiere decir o hacer, cómo se quiere decir o hacer, y por qué lo decimos o lo hacemos así. Aunque, por otra parte, es un intérprete muy espontáneo, que necesita mucha libertad. En este sentido, creo que su modo de trabajar tiene que ver con el modo en el que, desde siempre, ha planteado los directos de su carrera musical. Se trata de una manera de estar en escena más *performativa*: puro presente, puro directo.

En tu trabajo hay, junto a todo ese lado performativo, un uso frecuente de imágenes en video.

Las propuestas audiovisuales que incluyo en mis obras son, en algún punto, documentales, muy simples, nada experimentales. No me interesa la experimentación audiovisual. No me interesa el signo por el signo, el bombardeo de imágenes-signo. El video siempre viene a traer la vida, la calle, la gente, al escenario. No puedo tener un parto en escena, por ejemplo, así que recurro al formato video para incluirlo en la propuesta (*Machos/2005*). No puedo tener en escena la acción «tirar comida», repetida en todas las cocinas de todos los restaurantes del mundo rico, así que me voy con la cámara a recorrer varios restaurantes de Barcelona y filmo esta acción en las cocinas (*Machos/2005*). A veces, los videos que utilizo tienen un carácter más poético, aunque siempre están conectados a cierto impulso «documental».

El recurso a lo real como cita directa se ha convertido en una especie de marca en la creación escénica contemporánea. ¿Cómo piensas la relación de la escena con lo no ficcional?

Creo que mi trabajo está atravesado, desde el inicio, por una necesidad muy clara de que se establezca una conexión entre la escena y la realidad o lo real. Me gusta distinguir la realidad de «lo real», porque «lo real», para mí, remite a lo real en términos lacanianos. Aunque quizá una cosa tenga que ver con la otra... quiero decir: buscar una mayor conexión del arte (la creación escénica, en este caso) con la realidad significa, al mismo tiempo, preguntarse, en una primera instancia, qué es lo real. Y ahí aparece inevitablemente lo real laciano, entendido como una dimensión que ocurre antes de la escisión fundamental del sujeto en el lenguaje, un estadio fuera-de-la cultura, fuera-del-lenguaje, fuera-de-lo-social y, por lo tanto, una tentativa de abolir las reglas sociales y culturales

establecidas. De alguna manera, se establecen ciertas relaciones entre un término y otro.

Pero la paradoja aparece cuando descubres que es imposible acceder a lo real a través de la representación. Como también es imposible acceder a la realidad. Creo que lo único de lo que el arte puede dar constancia, como propone Van Gogh en las *Cartas a Theo*, es del «esfuerzo por captar la realidad». Para Van Gogh, la realidad no existe, es sólo eso: el esfuerzo por captarla. Yo trabajo siempre desde la conciencia de que existe un abismo entre la realidad y sus representaciones. Puedo querer dar cuenta de la realidad en mis montajes pero al ponerme a trabajar, al buscar los mecanismos para la construcción de las escenas, de los textos, de las imágenes, me doy de bruces con la representación. Entonces, trato de esquivar la representación. Trato de encontrar otros mecanismos. A veces descubro formas efectivas para dar cuenta de lo que quiero mostrar o expresar, pero a veces fracaso. No encuentro la forma. Francis Bacon tiene una reflexión muy bonita para esto. Él dice: «sé lo que quiero hacer pero no sé cómo hacerlo. No sé cómo se hace la forma». Creo que el trabajo con la forma es el procedimiento artístico fundacional. Porque «hacer la forma» significa encontrar el modo efectivo de dar cuenta de ese abismo, de esa imposibilidad de acceder (mediante la representación) tanto a lo real como a la realidad. Hacer visible el «esfuerzo por captar la realidad» es la forma más honesta de decir: *mira, no puedo mostrarte la realidad, no puedo mostrarte lo real, pero «hago la forma» de tal modo que no te engañe. Esto no es la realidad, no es lo real, pero tampoco es su representación, es una manera de hacerte partícipe del esfuerzo, de traspasarte la problemática, lo irresoluble.*

Por otro lado, tirar la toalla definitivamente respecto a lo real y a la realidad, representaría dar crédito a un tipo de lenguaje artístico y escénico mucho más críptico, más

abstracto, más preocupado por los discursos sobre el arte que por los discursos sobre lo social, lo humano, lo político, y yo no sé prescindir de estos últimos. Me parece fundamental que desde el arte (lo escénico, en este caso) se puedan poner en cuestión las estructuras sociales y políticas; que el arte sea un modo efectivo de ofrecer soluciones imaginarias, de desestabilizar, movilizar, conmocionar... aunque constates que, formalmente, lo que propones tiene fisuras. Quizá mi trabajo no tiene la radicalidad formal que tienen otras propuestas contemporáneas, pero prefiero ser menos radical en la forma y más «política» en los contenidos ¿Más política y menos estética? No lo sé, creo que tiene que ver con hallar un equilibrio entre ambas opciones. O con testificar que no existe una cosa sin la otra. Que, inevitablemente, cualquier apuesta estética implica una toma de partido ideológica, política.

¿Qué entiendes por «lo político»?

Cuando hablo de «lo político», no me refiero a una idea partidista de lo político, sino a una dimensión humana de lo político. Adriane Rich tiene una frase muy bonita que explica esto. Ella dice: «El momento en que un sentimiento penetra el cuerpo es político, esa caricia es política». Lo personal es político. Lo corporal es político. Lo íntimo es político. Lo cotidiano es político. Lo subjetivo es político.

Quizá sea éste otro modo de pensar ese tono específico de tu obra en torno al yo. ¿Cómo llegas a ese tipo de escritura?

Creo que la lectura de algunos trabajos teóricos como el de Cixoux, o de autores como Blanchot, Lispector, Kane, Bataille, me resultaron reveladores en este sentido. Hay mucha libertad en esos textos, mucho estómago, una apuesta muy personal, por encima de géneros, de estéticas, de tendencias, de disciplinas. Una forma de escritura que, desde una gran libertad, se opone a lo disciplinario,

al canon. Y lo hace, en muchas ocasiones, desde una escritura íntima, subjetiva, pero por esto mismo extremadamente política. Creo que, desde esta perspectiva de lo íntimo, lo personal, lo cotidiano, pueden escribirse textos y proponerse obras escénicas que, una vez hechas públicas, trascienden lo subjetivo para convertirse (en el proceso de la recepción) en experiencias que acaban refiriendo a lo social, a lo político, a lo humano al fin. Yo no puedo hablar de lo que no sé, de lo que no he experimentado, porque no sería verdad. Y, para mí, la verdad, en los textos y en escena, es fundamental.

¿No te resulta problemático trasladar materiales tan en primera persona, tan físicos de alguna manera, al cuerpo de otro?

Aquí se da una situación muy paradójica que ocurre en los ensayos, porque el actor lleva un texto ya en el cuerpo, gravado en su memoria física y vital, en su forma de construir el discurso, en su gramática, en sus referencias estéticas, biográficas... entonces, a veces, es muy complejo hacerle decir tu texto. En ocasiones, el intérprete lleva inscripto un texto que conecta muy fácilmente con el tuyo. Entonces, la transferencia de una cabeza a la otra y, después, de la cabeza a la voz y al cuerpo, es más fácil. Es lo que ocurría, por ejemplo, con Mireia y Núria, en *La Vuelta*, o lo que ocurre ahora con Santiago.

En otras ocasiones, es imposible que los actores con los que estoy trabajando digan mis textos. Sobre todo cuando decido trabajar con adolescentes, con ancianos, con niños, con gente ajena al mundo del arte o la creación escénica, incluso es también muy complejo cuando trabajo con un determinado tipo de actor, que utiliza otros registros, que está disciplinado para usar en escena otra gramática. Entonces, la mayoría de las veces, precisamente porque necesito que lo que se diga o se haga en escena sea verdad, prescindo de mis textos y permito que apa-

rezca su forma de usar el discurso, su gramática, aunque siempre trabajo con la misma insistencia sobre el texto. Sean sus textos o los míos, hay que darles un tempo, una intención, una estructura.

En algunas propuestas contemporáneas que utilizan este tipo de textualidad marcadamente subjetiva, veo que algunos creadores han optado por proyectar el texto. De este modo, el mecanismo es, por un lado, más honesto (en lo que refiere a evitar que el actor diga un texto que no le pertenece) pero, por otro lado, se transmiten las ideas del autor, lo que el autor piensa, de un modo quizá demasiado unidireccional. Es como si el sentido del texto quedara, de ese modo, clausurado en el propio mensaje. Para mí, la situación ideal es encontrar en el equipo los portavoces válidos. Porque de esa manera la emisión y la recepción del texto es más compleja, más híbrida, está más contaminada. Dispara nuevos sentidos.

Pero también, junto a todo ese plano subjetivo, contado en primera persona, de un modo literal, como decías antes, hay un trabajo intenso con niveles de teatralidad muy distintos, casi opuestos, me refiero a lo patético, lo romántico, lo kitsch...

Lo *kitsch*, lo patético, lo hiperbólico, incluso una cierta atención a las formas feístas, a lo mal hecho, lo no-disciplinado, son sólo mecanismos, casi diría «formales», que permiten un cierto posicionamiento crítico ante la profusión de formas realistas, por un lado, y esteticistas, por otro lado. Creo que forzar la actuación, evidenciar la artificiosidad de la actuación, desfazar los estereotipos de lo que supuestamente es una «buena actuación», para después ofrecer un momento de cierta verdad, un momento casi confesional, es una manera de mostrar ese abismo del que hablaba anteriormente: el hueco que existe entre la realidad y sus representaciones. La falla. El lapso. No deja de ser otro modo de construir ficciones,

pero señalando y mostrando los mecanismos que se están utilizando. No es la realidad, tampoco su espectáculo, es el hueco que queda entre una cosa y la otra. Un entre-dos que queda vacío. Sólo hay esfuerzo, nada más. Eso es lo único que se puede mostrar: el esfuerzo por acceder a la realidad, por mostrarla, por representarla, y su fracaso. En este sentido, lenguajes como el *kitsch*, el *trash*, incluso lo esperpéntico (para recurrir a un término más teatral), lo deformado, lo monstruoso, lo hiperbólico, lo excesivo, me permiten de algún modo mostrar sólo ese esfuerzo y evitar (y cuestionar) la pretensión realista (sea la de un cierto hiperrealismo posmoderno o la del «realismo» típicamente decimonónico), así como poner en jaque ciertas tendencias esteticistas (también marcadamente acriticas). La belleza también es irrepresentable (aunque muchos no lo crean así y trabajen sobre una idea de belleza profiláctica, aséptica, visuátil...). Porque lo bello a mí me parece que tiene que ser, en algún punto, terrorífico, algo que nos conecta con la muerte, que nos remite a ella.

Creo que el arte contemporáneo actual tiende a seguir dos líneas opuestas pero que remiten, en el fondo, a lo mismo: a ese irrepresentable del que hablaba antes como oposición/contestación a lo «espectacular». Por un lado, las tendencias que rasuran el objeto artístico hasta dejarlo en nada, en la nada, nada para ver, y, por otro lado, las tendencias que recurren a lo excesivo, a saturar el ojo, a empacharlo. Los artistas que a mí me movilizan, son precisamente los de la segunda tendencia (Cindy Sherman, Paul McCarthy, Tony Oursler y tantos otros...) Quizá por eso mi manera de trabajar la escena y la actuación tiene algo de excesivo, aunque los escasos medios económicos y de producción de los que dispongo conviertan a veces lo excesivo en un «excesivo austero», que es raro, ¿no?, pero creo que es lo que a mí me sale. Apostar por lo excesivo pero desde cierta austeridad.

¿Cómo ha funcionado la producción de tus obras?

Al inicio, como ya he explicado, mis proyectos eran totalmente autogestionados. Se pagaban con el trabajo no remunerado de los intérpretes y el equipo técnico y con algo de dinero que yo invertía. A partir de *K.O.S.* (y a través de STI) empieza la relación con las instituciones y la compañía empieza a recibir algo de dinero público (6000€ para *K.O.S.* y 12.000€ para *Estamos un poco perplejos*). La Vuelta nunca consiguió coproducción, aunque tampoco era de esperar, porque frecuentábamos circuitos alternativos, muy *off*, a veces ni siquiera actuábamos en teatros, sino en espacios que habilitábamos para la ocasión. Después llegó *Lola/2003*, que fue también un proyecto totalmente autogestionado, que pagamos a medias entre Santiago y yo. La primera coproducción llegó de El Mercat de les Flors y fue para *Transilvania 187, in memoriam/2004*. Era la primera vez que podíamos trabajar en condiciones, contratar a los actores durante los meses de ensayo y pagarles un sueldo, la primera vez que yo cobraba por la dirección de un proyecto. Después llegó *Machos/2005* que, una vez más, tuvo que ser un proyecto casi autofinanciado, pagado con los estrenos que teníamos en Escena Contemporánea y Escena Abierta. *El perro/2005* y la presentación de la Trilogía Cínica completa en El Mercat de les Flors fue, de nuevo, coproducción de este teatro. Para *Melodrama* (2006-2007) teníamos subvenciones del Ministerio y de la Generalitat pero no teníamos coproducción ni sala donde estrenar. De nuevo fue un proceso difícil (en lo que se refiere a lo económico y al diseño de producción), porque era raro trabajar sin saber si podrías conseguir darle visibilidad al trabajo. Lo único que sabíamos con seguridad era que había una sala de Buenos Aires (El Camarín de las Musas) que nos programaba en enero de 2007. Mi nuevo proyecto, *Sobre los acojonados*, he tenido que plantearlo para la temporada

2008-2009 porque el diseño de producción para este año tampoco estaba claro...

Digamos que en ocho o nueve años de trayectoria no he conseguido poder trabajar con cierta tranquilidad, con la sensación de que las cosas podían funcionar. De hecho, creo que hay un gran desajuste, en este sentido, entre las instituciones públicas y el circuito, porque en muchas ocasiones se financian proyectos, desde las instituciones, que luego no van a tener ninguna visibilidad y apenas repercusión pública, y eso es raro, ¿no? Deberían diseñarse planes complejos e intensivos para incentivar políticas de programación a nivel local, autonómico y nacional. Apostar, de una vez, por incorporar propuestas no convencionales (de riesgo, de creación, híbridas, radicales, heterodoxas, etc...) en las programaciones de los teatros públicos y, por qué no, privados.

Y para terminar: ¿cómo te planteas la continuidad en un medio que parece tan reactivo a este tipo de creación escénica?

Creo que lo único que nos queda, a los que trabajamos desde posiciones heterodoxas, es tratar de no desistir. Continuar honestamente. No dejar de trabajar en lo que creemos. Como podamos. Inventando alianzas, generando redes. Tratando de hacer público nuestro ideario estético. Resistir desde la intimidad que representa el acto creativo. No queda demasiado margen, pero es un margen suficiente. Es el mismo margen desde el que hemos trabajado siempre. Sabemos cómo movernos ahí. Sabemos resistir e insistir desde ahí.

En Catalunya, acabamos de constituir la Asociación de Artistas Escénicos que, de momento, cuenta con más de 50 socios (sólo en Catalunya). La idea es abrir la asociación a cualquier creador/artista del estado español que se sienta identificado con nuestros planteamientos y objetivos. Queda muchísimo trabajo por hacer...



Víctor Israël y Víctor P. Raluy.

TRANSILVANIA 187,
IN MEMORIAN / 2004