

Creación de los clásicos para el siglo XXI: conversación con GRUMELOT*

Creating Classical Spanish Theatre for the 21st Century: A Conversation with Grumelot

Erin Alice Cowling

<https://orcid.org/0000-0002-1579-9228>

MacEwan University

CANADÁ

cowlinge@macewan.ca

Glenda Y. Nieto-Cuebas

Ohio Wesleyan University

ESTADOS UNIDOS

gynietoc@owu.edu

Esther Fernández

Rice University

ESTADOS UNIDOS

ef14@rice.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 791-802]

Recibido: 12-04-2022 / Aceptado: 29-04-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.48>

INTRODUCCIÓN. UNA COMPAÑÍA CON FUERZA EMOCIONAL

Grumelot/Nave 73 es una compañía de producción y de formación de actores que combina el teatro clásico —mayormente peninsular— con una visión actual, que va más allá de la mera adaptación a la época contemporánea. Entre sus muchas peculiaridades que vuelven única a esta compañía está su determinación de

* Preguntas preparadas por Erin Alice Cowling y Glenda Y. Nieto-Cuebas, con una introducción de Esther Fernández.

llevar obras poco conocidas del Siglo de Oro a nuestros escenarios. Otro de sus objetivos artísticos es su genuino acercamiento al público a través de sus producciones. La intimidad conceptual, espacial y sonora que incorporan en sus puestas en escena envuelven al público de manera orgánica, rompiendo así toda barrera museística. A manos de esta compañía se aprecian los clásicos desde su esencia y desnudez más profunda que viene a ser la palabra, acompañada de la voz. La fuerza emocional con la que *Grumelot* transmite la dramaturgia áurea, insufla una nueva vida a estas obras en donde el temido «deadly theatre», que teoriza Peter Brook, queda enterrado y superado por un teatro vivo, que atrapa al espectador y no lo suelta. Es imposible salir de una función de *Grumelot* de la misma manera que se ha entrado y así esperamos que se evidencie en esta entrevista. Dada la situación pandémica en la que nos encontramos cuando hablamos con los directores de la escuela y cofundadores de la compañía, Carlota Gaviño e Íñigo Rodríguez-Claro, nos enfocamos en la mezcla de digital/presencial que ya existía en sus puestas en escena. Además, discutimos la labor pedagógica, la adaptación de los clásicos para el siglo XXI, el minimalismo y maximalismo de sus producciones, la recepción y la mirada cómplice del espectador. Por cuestiones de espacio y claridad, esta entrevista ha sido editada por las entrevistadoras.

Gaviño es licenciada en arte dramático por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) y cuenta con un amplio entrenamiento en la escuela/teatro de la Abadía, donde también ha trabajado. Su formación se complementa con su experiencia en otros centros como la Michael Chejov Association o la Royal Academy of Dramatic Art (RADA) y con profesionales de la talla de Cicely Berry, aclamada maestra de voz británica, o el director John Wright. Rodríguez-Claro es un hombre de teatro polifacético que, al igual que Gaviño, se mueve constantemente entre la actuación, la dirección y la educación. Es licenciado en arte dramático por la RESAD. Además de pedagogo ha complementado su formación en talleres liderados por Berry y por otros destacados artistas nacionales, como la creadora Marta Carrasco o el especialista de verso y voz Vicente Fuentes.

Esther Fernández

TRAYECTORIA Y LABOR PEDAGÓGICA DE GRUMELOT

Glenda Y. Nieto-Cuebas (GYNC) — Su labor de adaptar y poner en escena los clásicos españoles está estrechamente vinculada con su labor pedagógica en la *Escuela de Artes Escénicas Nave 73*: ¿Cómo compaginan su labor docente con la artística? ¿Qué papel juegan los clásicos en sus proyectos formativos?

Íñigo Rodríguez-Claro (IRC) — Los miembros de esta compañía venimos de la RESAD, que es un núcleo importante en la formación a través del teatro clásico y del verso clásico español. Es la escuela que más horas lectivas dedica a la teoría y práctica de nuestro repertorio español. Los últimos espectáculos que hemos hecho han sido espectáculos de teatro inmersivo, pero nuestra génesis está en la palabra y en el amor a los clásicos.

Carlota Gaviño (CG) — Fundamos la compañía en el 2005. Nuestro primer espectáculo fue un texto original de un autor contemporáneo que había escrito una pieza para nosotros. Desde entonces producimos espectáculos y coordinamos un programa de formación en la *Escuela Nave 73* aquí en Madrid. Este programa de dos años de formación es para creadores y creadoras y hay un interés especial por el Siglo de Oro español. En el segundo año de la formación se hacen dos espectáculos, dos puestas en escena, y una de ellas siempre gira en torno a un autor o un texto áureo. Entonces, la formación pedagógica es también nuestro campo de pruebas y el lugar en el que realmente reflexionamos sobre la escena y sobre lo que queremos hacer como compañía. Como decía Iñigo, cada año tenemos la fortuna de poder enfrentarnos a un texto clásico. Así que los autores del Siglo de Oro español están en la base de lo que hacemos como compañía, aunque luego podamos elegir también otros autores u otros textos.

IRC — También hemos pasado por la *Compañía Nacional de Teatro Clásico Español* (CNTC) como actores, por casi cinco años. Javier Lara y yo estuvimos en la primera compañía de actores jóvenes (*La Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico* o *La Joven*). Allí encontramos una especie de formación común en el estudio del habla y la práctica del verso con nuestro maestro Vicente Fuentes al que tanto queremos. Básicamente, esta es la génesis de la escuela, el paso por *La Compañía Nacional* y luego por nuestro propio interés por los clásicos españoles.

CG — Tiene más que ver con la vida de la producción. Formamos la compañía porque no queríamos esperar a que nadie nos dijera qué era lo que teníamos que hacer o que nadie nos tuviera que seleccionar en una audición para hacer el trabajo. Teníamos claro que lo que nos apetecía era poner en marcha ideas. Desde entonces estamos tratando de hacer eso y a la vez trabajar con jóvenes intérpretes y animar a jóvenes creadores a hacer lo mismo, a poner en marcha sus propios proyectos.

ADAPTACIÓN DE LOS CLÁSICOS PARA EL SIGLO XXI

GYNC — ¿Cómo compaginan la dramaturgia contemporánea con el verso clásico? Pueden describir brevemente y más a fondo cómo trabajan un texto clásico e incorporan elementos experimentales, digitales e inmersivos. Por ejemplo, ¿podrían hablar sobre la adaptación y la puesta en escena de *La vida es sueño*?

CG — El trabajo sobre la dramaturgia de los clásicos lo hacemos a través de las mismas herramientas que usamos para generar el trabajo original. Son herramientas de *devising* o creación colectiva que aprendimos a través de la tradición británica; que para nosotros abrió todo un campo de posibilidades para trabajar con los textos, pero desde la escena, desde el trabajo de los intérpretes. El trabajo dramático que hacemos normalmente tiene que ver con poner en marcha un programa de investigación con los intérpretes en el espacio. De esta manera probamos tanto las ideas que a nosotros nos surgen con el texto como las ideas que surgen del elenco que está trabajando. En nuestros espectáculos no solo incorporamos nuestras ideas, sino también las ideas de todos los actores y actrices que están trabajando. Trabajamos con intérpretes muy jóvenes y eso nos ayuda a estar

conectados con estéticas e ideas muy actuales. Tenemos que actualizar todo el rato porque estamos trabajando con gente muy joven que está muy conectada con lo que pasa en el mundo.

En el caso de *La vida es sueño* teníamos claro que queríamos trabajar sobre la idea del mundo virtual y el mundo físico. Es verdad que hay algo que se adelanta a esto que ahora es tan evidente a todos nosotros después de la pandemia. En aquel momento, hace dos años, vimos claramente que el universo calderoniano propone otra dimensión de las ideas. Esto nos llevó a reflexionar que el presente es el espacio virtual donde estamos, pero no estamos, somos, pero no somos. Teníamos muy claro que queríamos investigar esa idea y por eso aparecieron esos dispositivos móviles. Se nos ocurrió la idea de estar en un espacio fuera del teatro, al que el público no podía acceder. Solo se podía acceder a lo que pasaba en ese otro lugar que además estaba físicamente dentro del edificio del teatro. Es decir, el público pudo escuchar algo de lo que pasaba en ese otro espacio, pero solo podía verlo a través de esa especie de ojo que todo lo ve que era la cámara. Fue a través de esas ideas que llegamos a la dramaturgia al final de la pieza. Otro condicionante importante para las dramaturgias son los repartos. Muchas veces tomamos decisiones en función de los repartos y eso se adapta exactamente a las personas con las que estamos trabajando. En ese sentido, Lope y Calderón escribían obras sabiendo para quién estaban escribiendo esa escena o ese monólogo. Al menos tenían una idea de quiénes podían ser los actores o actrices, como Shakespeare que trabajaba con su propia compañía. Para nosotros también es muy importante y determina la dramaturgia de todas las piezas.

IRC — Al igual que el elenco, los medios de producción a veces son un acicate para la creatividad. Por ejemplo, pensando mucho en el público joven, la estética que solemos trabajar se refiere a un estudio sobre qué sería hoy el espejo barroco, qué significa esa diatriba entre realidad y ficción, cómo generamos ficción hoy y qué significa la imagen.

CG — En la escuela hacemos dos montajes al año. Un montaje de teatro contemporáneo y uno de teatro clásico y tratamos de que ambos estén aislados por una idea y una línea de pensamiento. Cuando trabajamos en *La vida es sueño* reflexionamos sobre lo que a nosotros en aquel momento nos parecía que tenía que ver con la desintegración de lo teatral. Es decir, destruirlo, destruir las paredes del teatro y mirar hacia afuera. Buscamos los límites de lo teatral. Nosotros sentíamos que en Calderón también había algo de estirar los límites de lo teatral al máximo, de explorar todas las posibilidades de lo teatral. Esa fue una de las ideas con las que queríamos trabajar alrededor de *La vida es sueño*. Quisimos preguntar: ¿Cuándo podemos deshacer el teatro mientras hacemos la función? ¿Cuándo podemos desarmar las convenciones habituales de lo teatral mientras hacemos la función, mientras contamos además esta historia, de este hijo, este padre, este rey, esta chica etc.?

IRC — Al mismo tiempo que hacemos toda esta reflexión contemporánea somos muy puristas con el verso porque es nuestra formación y nuestra manera de verlo, respetamos la música del verso, la métrica, la medida, las ciencias métricas, las estrofas, no cortamos donde no se debe. No somos nada...

CG — ... iconoclastas...

IRC — ... respetamos muchísimo lo que hacemos, tal vez hay ciertas cosas que sí se pueden peinar o algunas palabras que se pueden cambiar para facilitar ese sentido. En ese sentido podemos darle la vuelta a la puesta escena, pero con el texto somos bastantes rigurosos con lo que trabajamos con los actores.

CG — De hecho, creo que en esta versión de *La vida es sueño* —igual me equivoco porque hay otros espectáculos que sí hay textos de otras cosas— solo hay texto de Calderón.

Erin Alice Cowling (EAC) - Clarín no quiere morirse...

CG — Sí, hay ese pequeño inserto que tenía que ver con el juego con la meta-realidad.

MONTAJES MINIMALISTAS, IMPACTO MAXIMALISTA

EAC — Sus montajes son minimalistas en muchos aspectos (decorado, vestuario, etc.), pero maximalistas en otros (elencos grandes, el uso completo del espacio, movimientos del cuerpo, etc.) ¿A qué se debe esta mezcla minimalista-maximalista y qué aporta a vuestras obras? También se me hace interesante que vuestras producciones digitales del último año, o año y medio, son al revés, es decir de pocos personajes (*Martin Arnold/Eco* y *Narciso*; *El mayor dolor* tiene más gente/menos edición, pero casi nunca interactúan los actores en persona), pero maximalistas en el uso de tecnología, la edición, etc. Supongo que en parte tiene que ver con la necesidad de distancia social y las normas de COVID, pero ¿creéis que hay algo en lo digital que tiende más a la minimización del elenco, por ejemplo?

IRC — Respecto a los montajes de elencos muy grandes ahí hay una cosa muy contundente que es el número de alumnos que hay. Cuando producimos no podemos permitir eso. Normalmente las producciones de Grumelot suelen ser más reducidas. Si tuviéramos que hacer todas esas obras del Siglo de Oro probablemente tendríamos que hacer dramaturgias para poder asumir esos *dramatis* con cinco, seis actores —máximo— para poder girar. Lo maravilloso de estar en la escuela es que te permite hacer espectáculos de gran formato. Eso es un placer porque eso solo se lo pueden permitir en compañías nacionales o en producciones muy grandes.

CG — La primera respuesta es muy práctica y tiene que ver con las condiciones de producción de espectáculos con grandes elencos, que son los espectáculos de la escuela que también tienen un presupuesto muy bajo. Así que tenemos que

buscar la manera de que, con un presupuesto casi nulo, podamos generar un espacio estético, una estética y una experiencia visual para el espectador que tenga sentido. Que sea todo lo exuberante que podamos con el mínimo presupuesto. A la vez, contamos con elencos de doce, quince actores que es algo inviable en nuestra vida como productores.

Volviendo a tu pregunta con respecto a qué aporta, estamos hablando todo el rato de las limitaciones, de cómo usamos las limitaciones a favor de la creación. Si nos ponemos a pensar un poco en qué nos aporta, podríamos poner nuestra atención en presupuestos más grandes y hacer espectáculos con más vestidos, pero verdaderamente no nos interesa, nos interesa que el espectador pueda componer parte del trabajo. Sí, creo mucho en permitir al espectador que lo que haya en esa escena esté lo suficientemente abierto y permeable. Para que el espectador pueda completarlo y generar sus propias imágenes. Aunque tuviéramos muchísimo presupuesto, las estéticas tendrían que ser minimalistas. Minimalistas en el sentido que mencionas, minimalistas en la práctica para conseguir un resultado maximalista. Porque luego son siempre puestas en escenas exuberantes y muy barrocas, pero solo a nivel de materiales. Lo que es minimalista es la palabra y elementos muy sencillos que se repiten normalmente: trabajamos con doce sillas, dos mesas, elementos muy sencillos y reconocibles que de pronto se transforman gracias al pacto con la convención que establecemos con el espectador. Eso también lo hemos aprendido del Siglo de Oro y de las puestas en escena en las que el espacio siempre es poético; un espacio que está en constante transformación porque el espectador lo transforma con su imaginación y con el pacto que establece con el autor y con la compañía, con el autor y con el poeta.

IRC — Creo que hay algo asumido en nuestros genes de creadores del Siglo de Oro. Por ejemplo, decir que estamos en Italia y que no haya ningún asomo de duda. Eso es una cosa eminentemente muy importante de la compañía. Tiene mucho que ver con nuestra formación, pues lo que se hacía en el Siglo de Oro —como mucho— era poner una tela y decir que eso era Sicilia y que si pasaba la tela estábamos en Alemania. En ese sentido sí somos muy esencialistas.

CG — Ahora estamos trabajando sobre *El mayor encanto, amor* de Calderón. Es una pieza cortesana escrita para el parque del Buen Retiro, para el estanque. Es una pieza construida como una naumaquia en la que lo primero que sucede es que hay una tormenta y llegan los griegos, llega Ulises a la isla donde vive Circe, realmente en un barco. Hemos podido ver en estos días maquetas de lo que pudo haber sido la representación en 1635, cuando se estrenó la obra, y es una locura de tramoya. Estamos buscando la manera de hacer todo eso, de hacer toda esa magia en el espacio en el que trabajamos en Nave 73. Estamos intentando llegar a la exuberancia de algunos montajes de Calderón. Es cierto que nuestro trabajo normalmente tiene más que ver con el trabajo de las comedias de corral, con las comedias más esencialistas y el espacio del corral.

Con respecto a las producciones digitales, son elencos muy pequeños porque estábamos todos encerrados y éramos nosotros dos y Javier Lara, con quien hicimos *Eco y Narciso*. Por otro lado, *Martin Arnold* retrata los primeros días en los que se podía salir a pasear. Solo se podía salir en ciertas franjas del día, dependiendo de tu edad. Durante esos primeros paseos Íñigo salió a grabar y esas son las imágenes originales que se usaron en *Martin Arnold*. Todo lo demás es trabajo de archivo. En el caso de *Eco y Narciso*, teníamos a una amiga que vivía en esa casa maravillosa con un estanque maravilloso. Le pedimos que nos grabara esas imágenes bucólicas como si estuviera en mitad de los bosques de la Arcadia. Luego, yo estaba en mi casa, encerrada en un balcón, con un espejo y mi bañera. Javi estaba en su casa con un balcón, su televisión y su bañera.

IRC – También la CNTC nos planteó que podíamos colaborar con otros dos creadores. Era una limitación muy clara, pues en realidad eran equipos de tres. Algunas personas decidieron trabajar solo con actores. En el caso de *Martin Arnold*, sin embargo, participaron músicos y gente para editar también. Pero en el caso de *Eco y Narciso* eran los tres actores y entre los tres se gestó la pieza.

CG – Es verdad, esas dos piezas son una comisión de la CNTC que durante los meses más duros de confinamiento trató de poner en marcha varios proyectos digitales. Nos ofrecieron colaborar con la condición de que solo podíamos ser tres creadores por pieza. De hecho, tuvimos que aprender a editar video y sonido. Adquirimos esas herramientas para poder hacer las piezas, porque no podíamos contratar a gente que editara. Si queríamos estar los tres intérpretes, no podíamos contratar un equipo de edición, así que aprendimos a editar en esas horas largas de confinamiento.

RECEPCIÓN

GYNC – En general, ¿cuál ha sido la recepción del público al ver una versión –por ejemplo, de *La vida es sueño* o *Y es mayor dolor*– que incorpora la mezcla de tecnología/video y *performance* en vivo?

IRC - Recibimos todo tipo de historias preciosas de gente de varias partes del mundo¹. Gente que estaba sola y a quien realmente le tocó mucho ese tipo de contacto a pesar de esta limitación de la pantalla. Se convirtieron realmente en espectáculos que buscaron un cierto contacto humano más allá de la cuestión de la distancia. En *Y es mayor dolor* partíamos del encierro de sor Juana, de su búsqueda a través del conocimiento y del contacto con otros. En esa reflexión buscamos maneras de conectar con la gente de la forma más íntima posible, a través de la tecnología. Esto nos llevó a investigar cómo podíamos generar una relación de

1. Se puso a los espectadores de *Y es mayor dolor* en un grupo de WhatsApp que estuvo activo antes, durante y unos días después del espectáculo y desde allí recibieron mensajes de los actores, mapas con su ubicación actual y hasta llamadas del elenco durante la representación.

intimidad, incluso a veces casi... no violenta, pero sí sorprendente, de cómo podían entrar los intérpretes en la intimidad de la casa de los espectadores. Esa fue una de las grandes batallas en el periodo de ensayo.

CG — Es verdad que quizás también es una especie de constante en nuestro trabajo, tanto digital físico y presencial, que tratamos de involucrar al espectador en el espectáculo. Tratamos de hacerle sentir al espectador que no es efectivamente un espectador, que no está mirando, que no es un testigo solamente, sino que es parte de la historia y de la ficción. En *La vida es sueño* eso se ve muy claramente. Calderón convierte al espectador en la corte de Polonia para que sea testigo de todo lo que sucede. Por lo tanto, también posibilita que el espectador permita que sucedan cosas horribles porque no interviene, como sucede en tantos casos en la política. *La vida es sueño* es una pieza con una carga política gigantesca y yo creo que hace un comentario sobre el hecho de que los ciudadanos que no intervienen en el horror pasan a formar parte de las decisiones de los tiranos también. Entonces en *La vida es sueño* de pronto somos testigos privilegiados de la tiranía de Basilio, del sufrimiento de Segismundo y no hacemos nada para evitarlo. Tratamos de invitar al espectador a reflexionar durante toda la pieza, sobre qué lugar está tomando, qué opinión está generando de lo que sucede y qué podría o no podría hacer. Muy pocas veces les pedimos a los espectadores que se levanten de la butaca. Tampoco sacamos a un espectador para que actúe o haga nada específico. Siempre tratamos de ser muy respetuosos con la convención, con los espacios y los límites. Pero sí tratamos que el espectador reflexione sobre cuál es su lugar y qué le pasa a cada uno durante la pieza.

Quizás tenga que ver con lo que hablábamos antes del minimalismo en la escena. Ponemos la atención en otro sitio. Tratamos de dar menos información para que el espectador tenga más trabajo que hacer. Que esté más obligado u obligada a estar más involucrado. También en ese sentido tendemos a hacer espectáculos que empiezan de forma muy confusa, en los que el espectador tiene que tomar decisiones; o sea, hay un momento de «guao»: o me pongo aquí o me lo voy a perder. Creo que la mayor parte de nuestros espectáculos tienen algo de eso. En los diez, quince primeros minutos el espectador piensa: «me voy a perder, no sé dónde estamos». En los espectáculos digitales es todavía más difícil. Por ejemplo, en *Y es mayor dolor* tratábamos de que no solo estuviera sucediendo algo en la pantalla del ordenador, sino que también hubiera muchos estímulos a la vez. Incluso en tu casa podrías poner la pantalla y bueno, tomarte un té, atendiendo a otras cosas. De pronto si estabas enganchado en el espectáculo había muchos estímulos sucediendo a la vez y eso formaba parte de nuestra investigación [sobre cómo involucrar al espectador] también.

EAC — Continuando con la conversación sobre la recepción del público y centrándonos específicamente en *La vida es sueño*, ¿cómo fue la reacción de la audiencia ante la referencia a *La manada*? Incluso el mirarla en el video es chocan-

2. *La manada* hace referencia a un caso de violación que sucedió en Pamplona durante las fiestas de San Fermín en el 2016. Los violadores, un grupo de amigos, usaban WhatsApp para compartir fotos y videos de la violación de una menor de edad bajo el apodo *La manada*.

te y las reacciones de los personajes —como si fuera real y tuvieran que cortar y volver a la acción— realmente me afectaron. Es un mensaje fuerte sobre cómo el mundo digital y el mundo real ya son uno. ¿Cómo es eso en el escenario?

CG - El caso de *La manada* fue algo muy sobrecogedor. Ha sido algo que ha transformado nuestra manera de ver muchas cosas porque además sucedió en un entorno festivo de España, que son los Sanfermines en Pamplona. Es un entorno en el que una mujer debería sentirse muy segura, en medio de una fiesta tradicional, pero fue una transformación del paradigma que abrió un debate sobre la libertad sexual, sobre los crímenes sexuales y sobre la violencia sexual. También sobre el patriarcado y las relaciones entre los hombres y las mujeres.

IRC — Esta semana se acaba de aprobar una ley nueva sobre acoso y ese tipo de agresiones que no existían en el código penal. Todo parte de ahí. Cuando ensayamos este caso estaba muy reciente. De hecho, no habían ni resuelto el juicio y estaba muy palpitante para las alumnas y en el grupo.

CG — Había algo que nos interesaba mucho con respecto a la violencia, que es la historia entre Segismundo y Rosaura. Tiende a ser interpretada de una forma bastante romántica porque ellos tienen un encuentro transformador y trascendental en la primera jornada. Pero eso no quiere decir que Segismundo no tenga también impulsos violentos. Para nosotros era muy importante que esa violencia fuera real para el espectador y que el espectador pudiera entender el viaje de Rosaura. Al igual que el profundo contacto con Segismundo que roza en la agresión sexual. Luego, la inclusión de los actores rompiendo con sus personajes tenía que ver con una reflexión sobre lo metateatral que intentamos que permaneciera en toda la función.

IRC — Esto surgió en un ensayo con ellos y se desarrolló durante más rato de lo que duraba la escena. Llegó un momento en que parecía que había pasado algo y se convirtieron en momentos muy incómodos. Nos preguntamos cómo resolverlo de muchas maneras, sin alterar la atención del espectador, manteniéndonos en la fábula pero también distanciándonos a menudo. El distanciamiento genera confusión, pero también puede crear muchos efectos cercanos a lo que podría haber pensado el dramaturgo. Es algo que nos preguntamos en todas las piezas... Cuando hay algo violento realmente nos planteamos cómo dirigir esa violencia al espectador, de tal modo que en algunos espectáculos el espectador intervenga porque piensa que es real. Incluso, en ciertos casos, la gente se ha ido de los espectáculos y se les ha tenido que decir que era ficción. Buscamos ese nivel de realidad porque, de no ser así, sentimos que no hacemos justicia a las apuestas que los personajes viven. No queremos que el público pase por el espectáculo a salvo. Necesitamos que se posicione para que entienda y si no se posiciona podemos ser más extremos. Nos gusta que el público dude dónde empieza y dónde acaba la realidad, si el actor o el personaje de pronto se hace sentir cómodo. A veces lo buscamos para la violencia, para el sexo. A veces lo buscamos para la cuestión del machismo. Nosotros siempre jugamos con esos límites...

CG — Estamos muy acostumbrados a asumir que el teatro es un lugar seguro. Como todo es falso, todo es ficción, esas personas que están ahí no están atravesando esa experiencia. Sin embargo, nosotros sentimos que en el origen del teatro está que el intérprete está canalizando, atravesando esa experiencia de una forma muy potente para que el público pueda también experimentar, a través de la empatía con los intérpretes. De pronto violar a Rosaura es igual que violar a una de las actrices. Por eso intentamos hablar con nuestros intérpretes de lo que nos interesa: que el público no tenga muy claro si lo que está pasando lo están haciendo los intérpretes o lo están haciendo los personajes en la ficción. Conocemos la historia, sabemos que Segismundo agrede a Rosaura y pasamos por encima y vamos a la siguiente escena. Sin embargo, [nos planteamos] cómo podemos establecer las experiencias de los personajes a través de los cuerpos de los intérpretes y de sus identidades.

IRC — Es curioso y es gracioso que el público en general quiera pensar que es mentira. A nosotros nos gusta insistir en que es verdad y la experiencia puede ser más profunda, que puede permear mucho más, porque cuando el público ve lo que realmente es verdad se pregunta mucho más las cosas.

CG — Esto es a lo que me refería cuando hablaba de la catarsis y a lo que leemos sobre las audiencias del barroco español, sobre la implicación de los espectadores en los corrales. Los espectadores estaban imprecando a los malvados y a los intérpretes, no teniendo muy claro si querían hacer personajes malos porque luego en las calles los insultaban. Buscamos este tipo de reacción visceral con respecto a la ficción. Además, creo que nos pasa cuando vemos ficción audiovisual en Netflix. Estamos mucho más preparados para saber que eso es lo que está sucediendo en algún lugar y, sin embargo, vamos al teatro y estamos preparados para que todo eso esté sofocado por la convención. Buscamos la manera de pellizcar mejor al espectador, siempre por la confianza de nuestros intérpretes. Tenemos una suerte alucinante de poder contar con gente súper comprometida y entregada que se divierte haciendo estas cosas. En ningún momento hay que forzar a nadie a hacer algo que no quiera hacer. Todo lo contrario, estamos intentando hacer algo que sea muy potente y excitante.

EAC — Otro momento en esa obra que me pareció fuera de lugar fue al final cuando Clarín muere en la batalla —es verdad lo que dice el actor, el criado no suele morir en una comedia normalmente. Sin embargo, los otros actores le fuerzan a completar la escena y la audiencia se ríe un poquito, aunque tal vez de modo nerviosillo. Esta comicidad, después de una obra bastante seria, te rompe la tensión, pero también (para mí) rompe el ritmo. Además, para mí también fue una escena casi tan violenta como la de la violación. De todos modos, no creo que lo quisieran hacer cómico, o ¿me equivoco? Si no (o si sí), ¿cuál era la intención de esa escena y por qué querían romper la tensión justo antes del desenlace?

CG — Sí, lo era. Nos pasó un poco lo mismo con esa escena que con la escena de la agresión a Rosaura. Pasamos por alto normalmente que sucede una cosa muy excepcional en *La vida es sueño* donde el gracioso se muere. Es poco habitual, yo no conozco otro caso... Hay algo también de estirar el contraste tragicómico de

una manera tan audaz que nos parecía que había que hacer algo con eso, que había que poner de relieve esa anomalía de la obra. También porque en el personaje de Clarín hay una resonancia. Clarín es todo el rato un doble cómico de Segismundo. Nos apetecía darle también un poco de dignidad a esa muerte porque damos por hecho que cuando la gente se muere hay un disparo y afuera murió. Pero es este ser humano que está ahí, el actor no quiere abandonar la escena porque no se quiere morir, porque Clarín no se quiere morir, seguramente.

EAC — Es verdad que Clarín está escondiéndose en un árbol, que obviamente no quiere participar en la batalla.

CG — No, claro, exacto y además eso define a Clarín que está todo el tiempo tratando de escaparse y con razón. Es el gracioso que está en contacto constante con el público, con el espectador, rompiendo la cuarta pared, rompiendo la convención de forma más directa. Así sucedía también con el camarógrafo que documentaba la acción.

IRC — Esto también salió de una conversación con el actor. Eso lo hacemos mucho, a veces metemos comentarios a media página en los montajes. ¿Y yo decía, pero por qué? Por qué se muere, no hay motivo, me parece gratuito. De alguna forma hay un castigo, pero no ha hecho nada lo suficientemente malo como para que le maten. De alguna forma yo recuerdo esa conversación, que nos hizo mucha gracia, porque lo defendimos mucho y en estos montajes tratamos de rescatar las propuestas de los alumnos.

CG — Claro, también pasaba que ese actor es un actor muy gracioso, muy divertido. Tan gracioso que quizás con otro actor no hubiéramos hecho ese momento, pero él estaba tan comprometido con el personaje que le daba pena no hacer el final.

IRC — En uno de los ensayos le metimos el tiro por primera vez. Se asustó, no entendía nada, pero decía «ahora me muero». Fue ahí cuando el actor tuvo que hacer la muerte del personaje, entonces hubo como una serie de anécdotas alrededor de la muerte del criado que finalmente quedaron en la obra. Pensamos que dentro de la excesiva vuelta de tuerca podía sostenerse y también le daba al actor un nivel de dignidad y de fe en lo que estaba haciendo. También tuvimos este tipo de conversaciones con el público.

LA MIRADA CÓMPLICE DEL ESPECTADOR

Al final de la sesión hubo oportunidad para que los participantes de la conferencia les preguntaran a Carlota y a Íñigo sobre su obra, su experiencia y su perspectiva sobre el teatro. Barbara Fuchs (profesora de literatura Peninsular e Inglesa y directora del centro de estudios de los siglos XVII y XVIII en la Universidad de California, Los Angeles-UCLA) les preguntó sobre su uso de la intimidad, tanto en su proceso creativo como en sus encuentros con los espectadores. Así respondieron:

IRC — Sí, yo creo que una de las cosas importantes que hay que considerar cuando uno hace teatro es que es un pacto. Es un pacto de todos. Es un pacto en el que tú aceptas que estás haciendo una ficción, pero que el espectador no lo acepta, aunque sigue siéndolo. No entendemos otra forma de trabajar que no sea desde ahí.

El teatro es otra cosa, el origen del teatro viene del ritual y el ritual es un pacto. No hace falta proteger al público. Creo que hemos hecho todo tipo de cosas en el escenario y siempre hemos tenido una recepción muy calurosa y amorosa. Nos han alabado los niveles de intimidad en el trabajo como algo que es un potencial, no como una provocación, nosotros no pretendemos provocar.

CG — Siguiendo con esta idea del componente ideológico, creo que más allá de que el público no tiene por qué ser protegido, no tiene por qué ser infantilizado, puede recibir impactos de potencia porque la realidad es mucho más potente que cualquier ficción. Para que la ficción pueda generar ese nivel de intimidad del que habla Bárbara [Fuchs], para nosotros lo fundamental es que se esté trabajando desde la confianza absoluta y generar un espacio que sea un espacio de seguridad y entender que el mundo podría ser un espacio seguro. Siento que hay algo político en toda esta cosa de la necesidad de un coordinador de intimidad porque lo necesitamos, porque entendemos que el espacio es potencialmente peligroso, que es un espacio de potencial agresión. Cualquier espacio en el que haya dos personas que puedan estar teniendo un contacto íntimo es un espacio de potencia de agresión y a mí me parece que yo quiero un mundo que sea distinto. El miedo nos comprime, nos contrae, nos encierra y nos impide la exploración del mundo y, por supuesto, nos llena de atenciones. Para mí, la creación de intimidad tiene que ver con la capacidad de generar espacios de confianza con el equipo que tiene que estar absolutamente seguro de que lo que estamos haciendo está amparado por el amor y por el pacto en el que todos participamos y que también incluye al espectador. El espectador ha venido para que esta experiencia le pueda transformar, aunque sea mínimamente.

IRC — Claro, ahí se abrió un melón, porque ¿cómo mantienes ese lugar de intimidad, de confianza, de realmente poder probar las cosas en un ensayo... pero teniendo la mirada cómplice de un espectador que pretender que está viendo un ensayo? Estuvimos experimentando con esto durante la primera semana de residencia y realmente sacamos unas conclusiones muy interesantes, por ejemplo, hasta qué punto la confianza es esencial en la creación. Hay cosas que se pueden hacer en un local de ensayo con la confianza absoluta del elenco y en el momento en que metes a potenciales espectadores en una experiencia íntima todo cambia. Nos preguntamos al final del proceso, ¿es posible mantener un espacio de confianza absoluta tentado a treinta personas? ¿Podría mediatizarse el espectáculo que hacemos? La conclusión que sacamos fue que no podemos hacer teatro sin confianza. Conseguir mantener la mirada... Captar la mirada del espectador es una forma inconsciente de esperar un resultado.