

UN ESCENARIO, UNOS ACTORES, UN TEXTO... Y TIEMPO

Conversación con Anne de Amézaga, codirectora de la *Compagnie Louis Brouillard*.

Helena Tornero

París, otoño de 2017. Me encuentro con Anne de Amézaga, a quien conocí en Barcelona unos meses antes. Estuvimos visitando el TNC, la Sala Beckett y hablando y hablando de teatro, no solo desde el punto de vista artístico, sino también sobre la promoción, los públicos, la producción... unos aspectos del oficio teatral que a menudo quedan en la invisibilidad. Un arte en sí mismo que requiere precisión, sangre fría, tener los pies muy en el suelo pero a la vez ser creativo y sensible. De todo eso Anne, que ha dedicado apasionadamente gran parte de su vida al teatro y casi veinte años al teatro de Joël Pommerat, puede hablar largo y tendido. Por eso pensé que sería muy interesante escuchar su punto de vista personal acerca del teatro francés a partir de su recorrido profesional y del teatro de Joël Pommerat en base a su experiencia como «acompañadora» de la *Compagnie Louis Brouillard*. Este es el resultado de nuestra conversación.

HT- Hace ya mucho tiempo que trabajas con Joël Pommerat pero tu recorrido en el mundo del teatro empezó mucho antes. ¿Puedes hablar un poco de tu recorrido antes de conocerle? ¿Cuándo decidiste trabajar en el mundo del teatro y por qué escogiste este camino concreto?

AA- Empecé a trabajar para Joël Pommerat hacia el año 2001. Pronto hará dieciocho años que trabajo con él. Pero mi trayectoria empezó cuando estudiaba en el instituto, creo. Me di cuenta de que tenía muchas ganas de trabajar en el teatro y en el cine. Y en aquella época —eran los años 77, 78— había muchos grupos y gente de teatro y de danza que llegaban de Latinoamérica y de Europa y creaban lugares un poco «alternativos». Fue un período de ebullición, de búsqueda de lo colectivo. Y con dos compañeros que conocí, uno de ellos concretamente por amor —porque a

menudo el teatro tiene relación con el amor— montamos, junto con más gente, un teatro en París. Yo me añadí a ellos —era algo más joven— y abrimos juntos un teatro en París, en el distrito 18. Inicialmente se llamó el Théâtre 18, luego fue el Dix-huit Théâtre, y finalmente en 1998 fue rebautizado con el nombre de L'étoile du nord. Aún existe, está en la calle Georgette Agutte, en el distrito 18, en el norte, como su nombre indica. Aquello fue un aprendizaje enorme en mi vida profesional. Yo no hice estudios de teatro, ni de gestión, ni de economía del teatro, ni nada parecido, y lo aprendí todo en la práctica, por mi propia voluntad y el interés que tenía por el teatro y por las artes en vivo. En aquella época iba a ver mucha danza y mucho teatro. Sobre todo compañías fuera de los teatros institucionales, aquellas que llamamos independientes o «underground». Y descubrí un mundo. Y me dije que tal vez en aquel mundo se podía ser más libre que en la sociedad normal haciendo un trabajo «normal». Tuvimos que hacerlo todo nosotros mismos, desde el suelo hasta el techo, desde las tomas de corriente hasta el programa, el trabajo con los públicos, el trabajo técnico, la programación. ¡No teníamos ni idea!

HT- ¿Era un teatro, pero también una compañía, no?

AA- Al principio éramos una compañía de teatro. Montábamos espectáculos nosotros mismos y también invitábamos a compañías de teatro y de danza contemporánea. Todo eso ocupó veinte años de mi vida. Pero al cabo de los primeros diez años fuimos a presentar un espectáculo en el Festival de Aviñón, en el off: *Jouvet, Diderot, le paradoxe*. Un espectáculo sobre Louis Jouvet y Denis Diderot, sobre la postura del actor y la paradoja del actor, un montaje con textos de Jouvet y Diderot. Era un encuentro imaginario entre Louis Jouvet y Diderot, donde hablaban del actor. Fuimos a Aviñón a presentar este espectáculo y me enamoré de Aviñón. El festival se convirtió en mi lugar preferido y quise volver al año siguiente sin mis compañeros. Me di cuenta de que en aquel lugar todo era posible. Así como había tenido anteriormente la ilusión, o en todo caso la utopía, de que era posible cambiar las cosas, me dije que en Aviñón era posible ser libre y hacer cosas increíbles con no necesariamente mucho dinero, pero con mucha voluntad y compromiso. Y

volví al año siguiente. Por aquel entonces Alain Léonard me propuso abrir la Maison du Off. Trabajé con él durante dos años en el mes de julio mientras paralelamente continuaba trabajando en París. Después de esos dos años, Jean-Baptiste Herry, un director que trabajaba en Poitiers, quiso abrir una sala en Aviñón. Un teatro diferente, un teatro donde los artistas pudieran sentirse bien, donde se haría una programación de verdad, aunque fuera dentro del off. Nos dijimos que era posible soñar un lugar diferente donde pudiera haber una acogida de verdad: donde escogeríamos los espectáculos y los acogeríamos de la mejor forma posible. Queríamos que incluso en el caso de que no tuviesen un gran éxito, la gente pudiera marcharse pensando: «Aunque no me ha ido tan bien como hubiese querido, tengo ganas de volver a Aviñón». Evidentemente, nuestro objetivo era que todo fuese lo mejor posible. Que el público, la prensa, los programadores vinieran... pero sobre todo que la gente tuviese, como teníamos nosotros, aquella especie de enamoramiento y volvieran.

Estuve trabajando allí diez años. Los primeros cinco años lo hice en paralelo con el 18-Théâtre en París. El teatro de Aviñón se llamaba Le Colibri y funcionó desde 1993 hasta 2003, es decir, diez años. Allí puedo decir que aprendí no solamente mi trabajo sino también cómo quería hacerlo, cómo quería no hacerlo y por qué. Después de cinco años dejé mi teatro en París y decidí trabajar de forma independiente con las compañías de teatro y de danza que yo escogiese. Porque me di cuenta de que trabajando en aquel teatro y en la Maison du Off me había acercado mucho a la parte artística. Tal vez más aún que en el 18-Théâtre. Y pensé que lo que faltaba en París eran relaciones públicas, pero independientes. No me refiero a las relaciones públicas que trabajan en los teatros, que ya había, sino a relaciones públicas que pudieran comprometerse con un artista o un proyecto. Y me lancé. Empecé a hacer este trabajo con diversos artistas: Anne-Laure Liégeois, Jean-Pierre Bodin, Dan Jemmet, Didier Ruiz (con quien trabajé casi trece años), Sylvain Maurice, Daniel Jeanneteau... Y un día Joël Pommerat supo de mi existencia, que era una relaciones públicas independiente, algo que no existía. En aquel momento yo me definía como una «acompañadora de artistas». Fue entonces cuando Joël me contactó y me dijo: «Hago una obra en el Théâtre Paris-

Vilette. Es un espacio que aprecio mucho y que me ha dado la oportunidad, los medios económicos, una sala a disposición para ensayar, para trabajar. Y siento que hay como un estremecimiento pero me gustaría que hubiera un poco más de público. El equipo de relaciones públicas no es muy grande y querría poder llegar a más gente. Necesito alguien como usted. ¿Querría hacerlo?» Y yo le respondí que no, que no quería porque no conocía su trabajo. Que siendo yo alguien que trabajaba de forma independiente y sola, quería comprometerme de forma absoluta, y no quería equivocarme de artista. No quería tener un catálogo de personas para defender simplemente, quería personas que yo hubiera escogido porque me gustaba de verdad lo que hacían: estéticamente, políticamente, artísticamente. Y quería poder defender yo misma lo que ellos defendían con mis propias palabras, con mis armas, que repensaría en función de cada proyecto. Y dije que no porque me había contactado en septiembre para unas fechas de enero del año siguiente, y entre septiembre y enero no había ninguna actuación. Así que le dije: «No podré ver el espectáculo en vivo. No puedo defender algo que no conozco.» Y volví a mi casa. Él me telefoneó y me dijo: «Puedo enseñarle los vídeos de mis obras anteriores y comentárselos. No son muy buenos, son de mala calidad». Pero Joël aún hoy dice eso. No le gusta mostrar imágenes de sus obras (y lo entiendo perfectamente). Le cuesta aceptar que muestren las filmaciones, porque, efectivamente, estoy de acuerdo con él: el teatro es teatro y las imágenes son imágenes. Y me invitó a su casa y me enseñó los vídeos y me los comentó para explicarme qué intentaba hacer. Volví a mi casa, muy pensativa. Él me había pedido que leyera una obra que se llamaba *Pôles*. Yo le dije que no me gustaba leer teatro porque necesitaba ver la carne, la presencia de los cuerpos, la luz, el escenario. Leer una novela, de acuerdo, pero... ¡leer teatro! De eso hace ya casi veinte años. Finalmente leí la obra. Me senté en mi cama y la leí. Al principio pensé: «Su forma de escribir es muy extraña, hay palabras que retornan, repeticiones... y además coloca la frase al revés, no es la construcción de frases habitual en lengua francesa.» Pero muy pronto, a pesar de mis reparos, a mitad de la obra quedé atrapada por un mundo, una escritura, un universo... había alguna cosa que me superó, no sabría cómo explicártelo. Estaba atrapada por el *turn-page*, como dicen cuando lees

una novela. Entonces me dije: «Realmente está pasando alguna cosa que es como física.» Así que leí y leí y leí y al final le llamé y le dije: «De acuerdo, lo haré. Lo haré, pero tengo miedo. Tengo miedo porque usted no es alguien conocido, los actores no son conocidos, no podemos apoyarnos en una obra que ya sea conocida, no es una adaptación de una obra conocida. Me lanzo, pero tengo miedo.» Y lo hice. Y el día del estreno, creo que era en enero, fui al teatro, algo temerosa. Y al final del espectáculo lloré. Y pensé: «He estado a punto de decir que no a esta persona. Y ahora veo que esto va a ser una gran aventura en mi vida.» Tuve como una especie de premonición.

HT- Aun así, creo que tu primera respuesta fue muy honesta.

AA- Creo que él vio eso en mí, probablemente. Y yo mientras miraba el espectáculo, pensaba: «Es increíble, es realmente increíble. El escenario, los actores, el ambiente inquietante...» Y estoy hablando de un espectáculo del año 2000. Es bastante diferente de los de hoy. Aún se puede reconocer un camino, una familia artística y un universo, pero entonces era algo mucho más misterioso, diría yo. Con lugares ocultos, espacios, interrogantes, resonancias, vacíos. Y pensé: «Tengo que agarrarme a alguna cosa que se parezca para poder hablar de esto a la gente. Porque ¿cómo hablar a la gente de algo que no se conoce?» Así que en aquel tiempo decía: «Es un poco (con muchas precauciones), es un poco como Claude Régy, es un poco como David Lynch...» Y creo que sinceramente era así. Y conseguí ir captando a gente. También había ya un equipo que hacía su trabajo, que llevaba trabajando con él más de cinco años como mínimo y que traían a sus amigos, etc. Así que al principio trabajé con un sistema de cadenas de amistades. Y desde entonces ya no dejamos de trabajar juntos: cada año me pedía hacer este trabajo de relaciones públicas. En la temporada siguiente actuamos en un teatro llamado Lavoisier Moderne Parisien. Hicimos una temporada larga, actuando tres días por semana, dos espectáculos cada noche. De esta forma empezamos a hacer una especie de «labranza» del terreno. Nos pusimos «manos a la obra», como se dice, y conseguimos que volvieran a ver la el espectáculo personas que a su vez hicieron venir a otras y así sucesivamente. Y empezamos a sentir que la cosa empezaba a echar

raíces. Como si hubiésemos estado plantando semillas y estuvieran empezando a crecer. Luego volvimos al Théâtre Paris-Villette, y cada vez Joël me pedía acompañarlo con el tema del público, pero también me pidió que hiciera otro trabajo. Lo llamamos «agente», como si yo fuera su agente como autor, para dar a conocer su escritura más allá de sus montajes. A partir de 2002 finalmente aceptó ser editado por Actes-Sud, lo que inicialmente se negaba a hacer. Empecé a enviar el libro y desarrollé todo un trabajo para dar a conocer su obra publicada. Y es cierto que a partir del momento en que fue editado, todo se volvió más serio. Porque era un libro de verdad. Y no se puede negar el valor de eso. Luego me pidió hacer una «misión de consejo de desarrollo». Es decir, pensar en cómo desarrollar la compañía. Éramos bastante menos numerosos que hoy, evidentemente. Después me nombró «secretaria general» de la compañía. Aquí fue cuando dije: «Pero si eso no existe en las compañías teatrales, solamente existe en los teatros.» Y él respondió: «No pasa nada, en mi compañía existirá.» Muy bien. Para coordinar un poco todos los servicios, para ser una observadora de relevo, para ver qué cosas faltan, para mejorar otras, etc. Y en 2008, un día me dijo, así, como si nada, en la respuesta de un e-mail (a mí no me pareció que iba muy en serio, pero para él se ve que sí que lo era): «A partir de ahora tú eres la codirectora de la compañía.» Yo le dije: «Creo que yo no sé de eso, no tengo el nivel. Tengo miedo. Tú tienes un gran futuro y yo no sé si seré capaz. No tengo los estudios suficientes, no me siento a la altura.» Y él respondió: «Yo siento que estás a la altura: tienes que ser tú. Quiero a alguien que no me haga sufrir y que entienda mi proyecto. Creo que tu entiendes mi proyecto.» Es una cuestión de confianza, creo. Joël no es alguien a quien yo vea muy a menudo. No es alguien con quien yo trabaje todos los días, es alguien a quien tal vez no veo durante tres meses, cuatro meses, pero —esto te parecerá algo extraño— hay como un vínculo. Hemos superado muchas pruebas y un montón de dificultades financieras para sacar adelante los proyectos, para encontrar lugares donde poder trabajar, ensayar. Accidentes, espectáculos que han sido cancelados y muchas cosas por el estilo. Pero siento que este hombre tiene como una especie de visión de su recorrido, de su futuro, y yo tengo una confianza absoluta en él. Tengo la impresión —aunque no puedo hablar por él— que

vio en mí a alguien que realmente entendía lo que él quería hacer y que deseaba hacer carrera. Yo misma hubiera podido solicitar un trabajo en más de un teatro, hoy en día podría estar dirigiendo un festival o algo así. Pero me siento útil a su lado, siento que estoy en mi lugar. Y pienso que es muy importante en la vida «saber dónde estás, quién eres y qué haces». Este hombre me ha dado confianza en mí misma, como hizo Jean-Baptiste Herry cuando trabajé en Le Colibri. Gracias a ello he podido desplegar habilidades, ideas y reflexión para no decepcionarles. Es un poco así. He desarrollado una fuerza increíble. *Ça ira (1)* me pidió una energía, una invención para conseguir financiación... una locura. Y pienso, ya que hoy estamos hablando de mí y no es frecuente hacerlo, no soy yo quien hablo normalmente, que es necesario creer realmente en lo que haces. Es necesario creer en ello de verdad. Yo he tenido la suerte de conocer a personas que han creído en mí, pero yo también he creído en ellas. Es una cosa que funciona en ambos sentidos, es algo recíproco.

HT- Precisamente quería preguntarte qué crees que has aportado tú a Joël Pommerat y qué crees que él te ha aportado a ti. Pero de hecho tú misma acabas de responderla.

AA- Luego podría entrar en detalles. Que si hago esto, que si hago aquello... Precisar más mi oficio... pero no es muy interesante. Una vez, un año, me dijo algo. Era muy al principio, y yo le había dicho: «¿Pero cómo definirías el trabajo que quieres que haga?» Y él dijo: «Quiero que seas la centinela. Que observes todo lo que pasa, que me avises, que veas las cosas.» Y pienso que tengo una visión global de lo que pasa. Me entero de las cosas sin ir a buscarlas: los acontecimientos, las informaciones vienen hacia mí. Dicho así parece todo un poco místico, pero en realidad no lo es en absoluto.

HT- ¿Es la intuición?

AA- Sí. Y es, tal vez, la confianza que la gente deposita en mí. Los actores, los técnicos, la gente de la oficina. Pienso que de alguna manera consigo tener una visión de conjunto. No es siempre fácil porque ahora somos muchos. Somos más de sesenta, setenta según la temporada. Pero hay algo de eso, de observadora. Me dijo que fuera la vigilante, que le alertara

cuando pasara alguna cosa. Y de hecho no se trata solamente de avisar cuando las cosas van mal, también hay que hacerlo cuando las cosas van bien. Y trabajar en tres temporalidades. Eso es una verdadera preocupación, es necesario el don de la ubicuidad, porque hay que hacer todo el trabajo de hoy para poder avanzar. Hay que hacer todo el trabajo de archivo, de memoria, de recogida, de guardar bien todo lo necesario. Últimamente me he obsesionado con esto. Lo estoy catalogando todo: hemos creado una base de datos para los archivos. Guardo los carteles, las grabaciones, los programas de sala, incluso las entradas de los teatros. Es un poco una locura, pero pienso que es importante. Porque creo que Joël —y lo digo con mucha modestia, pero sinceramente— pasará a la posteridad y que todos estos elementos tienen un valor. Por lo tanto, está lo que ya ha sucedido, lo que sucede ahora, la gira de hoy, esta semana, la próxima semana, dentro de un mes, el presente inmediato, y luego está el futuro. Y el futuro quiere decir anticiparse a los problemas sin dramatizar pero a la vez sabiendo ver de forma lo bastante lúcida qué está pasando. Y creo que esto no se puede hacer cuando se tienen veinte años, creo que esto se aprende con el otro, con los otros. Exige mucha madurez, sí, y también confianza y capacidad para arriesgarse. Pienso que Joël y yo tenemos además una cosa en común: la capacidad de asumir riesgos cuando creemos realmente en algo. Él en el campo artístico y yo en el campo de la producción y la comunicación. Soy capaz de asumir riesgos alocados porque creo en los proyectos. Arriesgarse es lo que nos ha llevado hasta aquí. Asumir riesgos artísticos, pero también riesgos financieros. Creo que en la vida hay que correr riesgos. Si intentamos entrar en el marco que se nos impone, no va a funcionar. Los creadores que hoy nos rodean —Angélica Liddel, Castellucci, Jan Fabre...— son personas que están dentro del territorio del riesgo. Y a mucha gente eso les aterroriza. Hay gente que no puede trabajar con ellos porque eso da miedo. Joël no está siempre presente cuando trabajamos. Nosotros estamos calculando presupuestos, proyectando, y de repente él vuelve y dice: «Ah no, esto no funciona, tengo que cambiarlo. No tiene nada que ver con lo que quería.» Pero nosotros somos suficientemente flexibles. Porque hoy ya no estoy yo sola, hay todo un equipo: hay un administrador, un director técnico, una persona que se encarga de la

producción y la comunicación en Francia, unas encargadas de la comunicación en la oficina. Y todos nosotros trabajamos en la oficina sin Joël, pero cuando él viene tiene que poder cambiar las cosas, y no podemos tomárnoslo a mal. Creo que eso es algo que también hemos aprendido con él, aunque yo no tenía esa predisposición... no quiero obstinarme, no quiero oponerme, no quiero obligarle a entrar dentro de un marco. Nunca. Creo que eso es también lo que él vio en mí. A partir del momento en que creo en el proyecto y en su importancia, soy capaz de subir una montaña. Y no le diré: «De acuerdo, tenemos que pararnos aquí porque esto no es posible.» Antes lo intentaré todo. Y luego tal vez sí que, finalmente, acabe diciendo: «No, lo he intentado todo, pero no es posible.» Pienso que un artista necesita a un loco o a una loca como yo, pero que tampoco sea alguien que haga cualquier tontería.

HT- Alguien que no haga cualquier tontería, pero que intente encontrar una solución antes de decir «no».

A- Exactamente.

HT- Y por lo que he leído has llegado incluso a pedir, en el tema de las subvenciones, una nueva definición para las compañías. ¿Puedes hablarme un poco de ello?

AA- Sí, puedo hablarte de ello, claro.

HT- Porque hoy tenemos un poco incorporada esta imagen de que somos nosotros los que debemos «adaptarnos» al sistema, pero en cambio vuestra filosofía como compañía es todo lo contrario.

AA- Sí. Y esto enlaza con lo que he dicho al principio de la conversación, cuando explicaba como yo pensaba que vivir en este mundo (en el teatro) era un poco como vivir al margen de la sociedad y de sus códigos. Yo no he querido nunca dirigir un teatro «institucional» porque pienso que nosotros, en el exterior, podemos hacer mover las cosas. Cuando en la *Compagnie Louis Brouillard* las cosas empezaron a ir bien, paralelamente empezamos a tener bastantes problemas de dinero. Cuanto más bien nos iba, más necesitábamos contratar a personal fijo y menos aumentaban nuestras subvenciones en proporción. Hasta el día en que nuestras

subvenciones del Estado y del Ministerio llegaron a un techo. Creo que eran unos 245.000 euros. Una compañía no podía recibir más de esa cifra. Nuestro presupuesto en aquella época era de 2.800.000 euros. Y no podíamos recibir más de 245.000 euros de la DRAC¹ y del Ministerio de Cultura. A partir de 2007 recibimos una ayuda de la región de Île-de-France de unos 97.000 euros. Todo eso son presupuestos culturales. Con esto no llegábamos ni al 15% de nuestro presupuesto. Fui varias veces al Ministerio a decir: «Por favor, es necesario un estatus diferente para las compañías como nosotros —la nuestra y las de otros—, necesitamos más dinero.» Y cada vez nos contestaban: «No, para tener más dinero hace falta que Joël Pommerat dirija una gran institución, un teatro.» Y yo respondía cada vez: «Sí, pero el proyecto de Joël Pommerat no es dirigir un teatro, es crear espectáculos.» Y ellos me decían: «Tiene que dirigir un teatro, así tendréis más dinero. Porque nosotros, según la ley, no podemos daros más que esto. Entendemos que necesitáis más dinero, pero nosotros no os podemos dar más. Tiene que dirigir un teatro.» Yo intenté explicárselo: «Eso no es posible, él no va a dirigir un teatro. Dirigir un teatro es un oficio, es mucho tiempo. De esta manera perderemos al autor-director y ese no es su proyecto.» Les mostré cifras. Les dije: «Mirad. Como sé que queréis dar dinero a los que lo merezcan, os explico: tal vez lo merecemos, tal vez no, lo digo sin pretensión alguna, pero aquí tenéis las cifras. Hemos contratado a cinco personas más esta temporada. Hemos tenido 80.000 espectadores. Hemos realizado 700 horas de talleres en institutos y universidades. Hemos creado un archivo. Tenemos un servicio de prensa. Tenemos un director técnico. Trabajamos como un teatro, pero no tenemos las paredes.» Y de este modo empecé a desarrollar esta idea: en realidad, nosotros somos como un Centro Dramático Nacional «extramuros». Sería muy largo explicarlo todo. Pero finalmente, en la temporada 2015-2016, obtuvimos el estatus de «Compañía de proyección nacional e internacional». Era una especie de nueva etiqueta para cuarenta y cuatro compañías en Francia (teatro, danza, circo, música). Yo no había sido la única persona en hablar de este tema al Ministerio de Cultura. Lo inicié, pero hubo muchos responsables de otras compañías que también lo habían hecho, que tenían los mismos

¹ DRAC: Direction Régionale des Affaires Culturelles (Dirección Regional de Asuntos Culturales).

problemas y también recibían la misma respuesta: «Tenéis que presentaros a la dirección de un teatro.» Me siento orgullosa cuando pienso que esto también ha sido de utilidad para otras disciplinas. Aunque esto no quiere decir que ahora recibamos mucho más dinero. Son diferentes dotaciones presupuestarias según el nivel de actividad de las compañías. Las compañías han sido escogidas según su visibilidad en Francia y en el extranjero. Sí, es una pequeña victoria. Aunque no sea suficiente. Pero lo más importante es que se trata de una victoria concreta. Yo soy una mujer soñadora, a quien le gusta arriesgarse, pero también pragmática. Cuando quiero defender un proyecto no es solamente a nivel teórico, está también muy basado en lo concreto, lo real.

HT- En el teatro se dice a menudo que somos como una familia de duración limitada. Una familia que existe durante el proceso de creación y que, cuando este acaba, desaparece. Visto el recorrido de la *Compagnie Louis Brouillard*, da la impresión de una voluntad de crear también una «familia teatral» con una duración que se alarga en el tiempo. Esto contrasta un poco con los tiempos «líquidos» de hoy. ¿En qué aspectos podría decirse que la *Compagnie Louis Brouillard* es una familia y cuál es su evolución?

AA- Yo creo que Joël necesita tiempo. La cuestión del tiempo está en el centro de su proceso de trabajo. Es importante su trabajo, en su vida y en su investigación. Al principio de trabajar juntos, decía muy a menudo que él necesitaba tiempo. Y es alguien que realmente ha conseguido imponer las cosas a largo plazo. Que ha pensado: «Si no dejo de cambiar de actores no voy a conseguirlo, porque quiero que los actores también trabajen a partir de una presencia y de una dirección de actores concreta.» Te habrás dado cuenta de que todos sus actores tienen una presencia realmente particular. No es solamente la cuestión de cómo se expresan: no declaman, el teatro de Joël Pommerat no es declamación, es presencia. Están ahora, aquí, como estamos hablando nosotras, por eso llevan micrófonos. Pero es todo un trabajo también, cuando llegan a la compañía, la mayoría de los actores empiezan a hablar alto y Joël les dice: «La realidad. Estamos aquí, ahora. Estás hablando aquí, a tu vecino.» Todo

ese trabajo solamente puede hacerse a largo plazo. No puedes simplemente ensayar un espectáculo, representarlo y marcharte después. Por eso él dijo enseguida que quería tener muy en cuenta la noción del tiempo. Que él se comprometía con las personas. Ellos, si querían, podían marcharse. Pero que él se comprometía a largo plazo. Y lo ha hecho con los actores, pero también con nosotros. Aunque él dice a menudo que nosotros también lo hemos escogido. Hay una interdependencia a largo plazo. Y nos hemos dado cuenta de que se está trazando un camino precisamente porque quienes reproducen su obra son siempre los mismos. Eso también nos permite tener fechas siempre disponibles. Ahora empezamos a tener algunos problemas: hay actores que actúan en otras compañías y el calendario es muy, muy complejo. Al principio de una nueva creación, Joël les dice: «Os tenéis que comprometer durante dos años. No haréis nada más. Y yo os garantizo una gira de dos años como mínimo.» Y eso ha sido una forma de imponerse en el paisaje teatral francés. Porque cuando los teatros nos pedían fechas siempre decíamos «sí». En cambio, cuando tienes un actor que actúa aquí y allí no puedes encontrar fechas comunes, es un auténtico quebradero de cabeza. Pero también pienso que sí es, como tú has dicho, una familia, aunque no lo sea del todo: es una familia sin familiaridad. En esta compañía no hay ninguna pareja, por ejemplo.

HT- ¿Es una familia profesional, entonces?

AA- Sí. Con mucho afecto, pero es una familia profesional. Pero, de hecho, es una familia, porque en el sentido amplio... yo misma, pronto hará dieciocho años, hay gente que trabaja con Joël desde hace más de veinte años: Ruth Olaizola, Marie Piemontese, Agnès Berthon. Isabelle Muraour, que lleva las relaciones con la prensa en Francia. Son personas que han dado más de dos décadas de su vida. ¡Hay que creer realmente en el proyecto! Y es eso precisamente lo que ha permitido consolidar todo un trabajo. Es la regularidad y la tenacidad hacia la noción de «duración». Y eso también me ha dado fuerzas para defender, por ejemplo, aquello que hablábamos antes de los estatus de las compañías. Porque me siento protegida por un equipo que no es como los demás. Y con el reconocimiento. Hoy todo es más fácil, pero hace quince años no

habíamos llegado hasta aquí. Y aun así, había que luchar de todas maneras.

HT- Esa noción de duración es justamente lo que hace que seáis una compañía diferente. Pero no es la única diferencia. Por ejemplo, en lo que se refiere al tiempo de ensayos.

AA- Ah, sí, no hemos hablado de eso. Aún no hemos acabado de hablar del tema del tiempo, efectivamente. Hay el tiempo presente, hay que estar verdaderamente situado en el presente, pero también hay el tiempo que debe dedicarse a los ensayos, a la creación. De hecho, encuentro muy poco apropiada la palabra «ensayo»². Con esta palabra parece que estemos hablando de loros. Y no se trata de eso. El ensayo en el trabajo de Joël Pommerat es la construcción, es el nacimiento de cosas, pruebas, intentos, tentativas. Y de hecho ya hace bastante tiempo que él habla de hacer un centro de investigación, y creo que es mucho más apropiado. Esto es diferente si se compara con otras compañías. Pienso que un día haremos como Peter Brook: acabaremos siendo un centro de creación. Eso es lo que somos, más que una compañía tradicional. Y la creación pide tiempo. Es como la diferencia entre el «prêt-à-porter» y la alta costura. Nosotros no ensayamos durante un mes para hacer un espectáculo. En estos momentos Joël está además trabajando en una prisión. Hace ya más de un año que va allí cada mes. Con pequeñas interrupciones, porque ha hecho una ópera, ha retomado *Ça ira*, ha hecho otras cosas, pero cuando está disponible trabaja dos días al mes en la prisión. Es un hombre capaz de comprometerse de una forma casi excesiva, diría yo. Habría podido ir a ver a los presos, escribir una obra, dársela y ya está. Algo que es también muy diferente también es que él es un escritor a pie de escenario. Joël no se define como un autor que también es director escénico, tampoco no se define como un director escénico, se define como un «escritor de espectáculos». Lo escribe todo al mismo tiempo. Eso no lo hace nadie más.

HT- No lo hace nadie más en Francia, querrás decir.

² Ensayo en francés es *répétition* (repetición).

AA- Sí. Trabajamos en una sala equipada con luces, vestuario. Un almacén de vestuario. Es decir: probamos cosas. Es como un laboratorio de investigación.

HT- Sí, en efecto: imagino que en Francia los directores de escena y los autores son dos mundos más separados.

AA- A ver, hay algunos que sí lo hacen. Cada vez más, de hecho.

HT- En Argentina y en otros países hace mucho tiempo que es algo bastante habitual.

AA- Exactamente. Durante los años 80 y 90, hubo el «culto» al director de escena. Había los grandes directores de escena, y eran formidables, cogían un texto completamente acabado y lo ponían en escena con gran habilidad. Desde hace unos quince años hay una nueva generación de autores-directores de escena... Estuve hablando de este tema en un programa sobre Didier Gabilly, que fue uno de los primeros en escribir y dirigir a pie de escenario. Jean-Luc Lagarce, Olivier Py (que a veces dirige obras que no son suyas, aunque la mayoría lo son) y Joël Pommerat, evidentemente. También hay colectivos que montan y trabajan los textos en escena. Eso se hace cada vez más: el autor a pie de escenario también en colectivos. Pero en todo caso la diferencia con todos los demás es el largo espacio de tiempo de investigación. Podrían reprocharnos eso, en todo caso. Sí, seis meses de ensayos es muchísimo: pero eso es lo que produce espectáculos como estos. Y es como una universidad... trabajar en todas las disciplinas del teatro: la dramaturgia, la escritura, el sonido, la luz, el vestuario. Hemos tenido asistentes y becarios en los últimos espectáculos. Creo que aprenden al mismo tiempo que nosotros y que Joël. Porque hay un tema que también se trata un poco en el libro de Marion Boudier³, pero del que se podría hablar: no hay un «método de trabajo Joël Pommerat». No hay un método. Hay cosas que se repiten, pero tal vez en el próximo espectáculo trabaja de forma diferente, nos sorprende, hay que estar preparado para dejarse sorprender. Al fin y al

³ Marion Boudier, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2015.

cabo, ¿no es eso lo que buscamos, que nos sorprendan? Tú misma lo has dicho hace un rato: mantener una especie de vivacidad. Volver a hacer un espectáculo, siempre el mismo, por muy mágico que sea... Hay gente que está decepcionada porque Joël ha dicho que no hará un *Ça ira* (2). Pero lo entiendo muy bien. Ha hecho un espectáculo excepcional, un espectáculo importante, no hará una segunda parte igual que la anterior. Si hace una continuación, tendrá que ser diferente. Por él mismo, pero también por nosotros, de hecho.

HT- Es como cuando escribes una obra de teatro. Si ya conoces el final, ¿por qué escribirla?

AA- Exactamente.

HT- Hay otra diferencia. No disponéis de una sede permanente. ¿Es por voluntad de nomadismo o más bien porque es difícil encontrar un lugar?

AA- Creo que son las dos cosas.

HT- Por ejemplo, la compañía del Théâtre du Soleil buscó un lugar donde instalarse para desarrollar su trabajo.

AA- Uno de los «modelos» de Joël (y mío también) es Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil. Pero creo que en el fondo el proyecto de Joël es tal y como me dijo al principio, crear un espectáculo por año. Por lo tanto, hacer este período de investigación y guardar los otros espectáculos en el repertorio. Honestamente, todo eso es muy difícil de hacer sin un espacio. Sí, facilitaría mucho la vida de algunos de nosotros, la mía en primer lugar, la del director técnico... pero eso no nos ahorraría tener que ir de gira. Si tuviésemos una sede, creo que ya nos habríamos peleado todos y que la «familia», como tú dices, ya habría explotado. El hecho de ser nómadas nos da algo diferente. Solamente nos apropiamos de lo esencial. No nos perdemos en historias de oficina y cosas así. Eso te da recursos. Es agotador, pero te da recursos. Un lugar para ensayar, sería genial, ya hemos pensado en ello. Tendría que ser un lugar excepcional, con unas posibilidades de flexibilidad de los espacios increíble. Joël lo definió hace más o menos unos ocho años, cuando estábamos en el Théâtre des Bouffes du Nord. Decía: «Quiero crear espectáculos en salas que se

adecuen a los proyectos artísticos.» ¿Por qué creamos *La Réunification des deux Corées* en los Ateliers Berthier, en el Théâtre de l'Odéon? Pues porque era un espacio vacío donde pudimos montar gradas laterales. ¿Por qué creamos *Cercles/fictions* en el Théâtre des Bouffes du Nord? Porque Joël habló con Peter Brook sobre el concepto circular, que no había considerado previamente, creo. Y dijo: «Aquí puedo hacerlo. En Les Bouffes du Nord hay la posibilidad de hacer alguna cosa en círculo.» ¿Por qué se creó *Ça ira* en Nanterre? Porque resulta que no podíamos ensayar en el Théâtre de l'Odéon durante las fechas previstas porque estaban haciendo obras. Y fuimos a visitar Nanterre y dijimos: «Pero si es un hemiciclo.» Y Joël dijo: «Creo que tenemos que hacerlo aquí, porque es el hemiciclo de una asamblea.» No sabemos cuál será su próximo proyecto. Si tuviésemos una sala, estaríamos encerrados en un solo espacio. Puedo entender muy bien por qué él no quiere.

HT- Sí, es cierto que eso genera inseguridad, pero es una inseguridad beneficiosa. De esa que nos hace estar alerta.

AA- Exactamente. Y yo creo que la inseguridad es estar alerta. Y la seguridad es la muerte.

HT- Hay otra cosa que me ha gustado. Que tampoco tenéis página web. ¿Es una especie de declaración de intenciones?

AA- Ah, sí, es una lucha personal, y estoy muy convencida de ello. Y eso me viene de mi locura en el trabajo con el público. Ya te lo he dicho al principio: es esto lo que me gusta. Cuando me gusta un espectáculo soy capaz de hacer venir entre veinte y cien personas a verlo. Y continuó haciéndolo, es algo que me da fuerza, energía. Me gusta compartir con la gente que quiero los espectáculos que he descubierto, que me parecen interesantes. Y pienso que el papel forma parte de eso. Una página web es un tema totalmente de información. Haría falta contratar a alguien a tiempo completo para no ir retrasados, para estar realmente en la inmediatez. Podríamos hacerlo, pero a mí me gusta que la gente pueda tener documentos en papel que guardarán en sus agendas, en sus bolsos, donde sea. No es algo nuevo. Desde que trabajo con Joël hablo así. Hemos llenado salas, las llenamos, es un milagro, sí. Es la base del trabajo, pero

también hemos tenido mucha suerte: defendemos un teatro que está siendo valorado, y está muy bien. Pero yo continúo empeñada en enviar estos documentos en papel y pienso hacerlo hasta el final. Porque pienso que el teatro es así, carnal, no es algo virtual. Y quiero que la gente los guarde en sus agendas —bueno, ahora ya no tienen agendas, pero en fin— o en sus bolsos. Y pienso que a la gente que ama la escritura le gusta el papel. Por otro lado, no estoy en contra de internet, yo misma soy una loca de internet, lo consulto todo el rato y es muy práctico. Nosotros colgamos la información en www.théâtrecontemporain.net. Todas las fechas se pueden ver ahí. Pero continúo empeñada con el tema del papel.

HT- Esta pregunta es más general. ¿Piensas que en tu trabajo, durante tu carrera, has tenido alguna vez las cosas más difíciles por el solo hecho de ser mujer o no? Es para comparar un poco la situación con nuestro país.

AA- A ver. Sinceramente, sí me ha pasado, pero no continuamente. Y ha sido en momentos en que me he puesto frente a compañeros de trabajo hombres, cuando he visto que tenían miedo, cuando he sentido que querían —por miedo— rebajarme. Y también una vez tuve una muy mala experiencia en una reunión. Había ido a ver a alguien del Ministerio y me hicieron comprender que no era conmigo con quien querían hablar, sino con Joël Pommerat. Y ahí me sentí... sentí que la persona lo hacía porque yo era una mujer. Y él era un hombre, evidentemente. Me sentí muy mal, mucho. Ahí sentí eso que dices. Pero en mi trabajo de cada día o con mis relaciones profesionales exteriores a la compañía, aparte de ese momento, no. Aunque siento que, de forma general, cuando hay hombres que tienen miedo, que están un poco desestabilizados, intentan aplastarte, porque es su propio miedo. Y eso es insoportable. Eso es todo. No tengo problemas con mis colegas mujeres, pero hay esta historia de poder con algunos hombres. Pero eso ha sido siempre así. Cuando les viene el miedo... no a que les robe su sitio, porque yo no quiero robarles su sitio, pero cuando quieren, tal vez de forma perentoria o categórica, imponer algo... no están abiertos al diálogo. Yo pienso que las mujeres estamos abiertas al diálogo.

HT- Además de conocer bien el contexto teatral francés, viajas a menudo a otros países con la compañía. ¿Crees que hay diferencias entre el

contexto teatral en Francia en relación con otros países que hayas podido observar?

AA- He observado que, a pesar de todo, tenemos mucha suerte de trabajar en Francia. Tenemos el régimen de intermitencia: es fabuloso. Tenemos el Ministerio de Cultura, las ayudas a la creación, hay realmente una excepción cultural. Y esto no existe en todos los países, es importante recordarlo. Hay que estar agradecido por ello. Aunque quisiéramos que hubiera más cosas, hay que recordar que no pasa en todas partes, que en la mayoría de los países que he visitado la cultura está financiada por fundaciones privadas. Pero también pienso que... en fin, no sé cómo decirlo... que es precisamente en los países donde no hay mucho dinero para la cultura donde la creación es más potente. Es terrible lo que estoy diciendo, pero lo pienso sinceramente. Los países donde he visto las creaciones más comprometidas son Argentina, España y tal vez también Grecia. Es decir, el teatro «underground», pero yo vengo de ahí, y por lo tanto es algo que me interesa. Pienso que la creación es más potente —la creación contemporánea: gente que busca cosas nuevas y que habla del mundo— en aquellos países donde realmente hay dificultades porque es una necesidad.

HT- Para acabar, ¿cuáles son los próximos proyectos de la compañía? Si puedes hablar de ellos.

AA- Joël no hay anunciado ningún proyecto para la compañía en estos momentos. Continuaremos con la gira de *Ça ira (1)*, *Fin de Louis*, *Le Petit Chaperon Rouge* y *Pinocchio*. A lo mejor volveremos a retomar en el sí de la compañía el espectáculo *Cendrillon*, que no fue creado en la compañía pero nos ocuparemos de él durante la temporada 2019-2020. Alrededor de *Le Petit Chaperon Rouge* he desarrollado un programa que llamo «Paseemos por el bosque». No es nada artístico, es más bien pedagógico y cultural. Para que los niños de las escuelas en las localidades donde iremos a actuar próximamente, que son del medio rural, en el campo, antes de ver la obra puedan ir al bosque, hacer excursiones, trabajar sobre los temas del miedo, los animales, y todo eso. Es un proyecto que desarrollaré en las próximas temporadas. Continuamente tenemos proyectos para hacer libros y editarlos. Y para traducir sus obras,

evidentemente, pero eso ya es un trabajo en sí mismo. También está esta historia de la prisión. Desde 2014 Joël se comprometió a trabajar con presos de condenas de larga duración. Son personas que han sido condenadas a penas largas, que saldrán después de mucho tiempo, incluso nunca. Creo que esto ocupará un lugar importante dentro de la compañía a largo plazo, como por ejemplo hacer entrar gente al interior de la prisión: personas del equipo, formadores. Él querría hacer un taller entre los vigilantes y los presos, lo que sería un gran reto. Y no lo sé, puede sorprendernos a todos y hacer algo nuevo. Luego hay otra cosa que no ha surgido de la compañía pero que también te puedo comentar: Arnaud Desplechin, el director de cine, rodará en tres episodios una adaptación de *Ça ira* para la cadena de televisión Arte. Con los actores de la compañía. Son bastantes cosas. Y espero que podamos ir a actuar al Festival de Otoño de Madrid y al Festival Grec de Barcelona.

HT- ¿Crees que las cosas han cambiado mucho desde que empezaste en el teatro? ¿Cómo ves el futuro? ¿Cuáles son los retos de los artistas de hoy?

AA- Diría que estamos atravesando tiempos extraños. La crisis, la crisis, solo oímos esto. Pero a pesar de todo, pienso que se puede hacer teatro sin gran cosa. Sé que estoy en mal lugar para decir esto hoy, porque estoy trabajando con Joël Pommerat y tenemos todos los medios y no podemos quejarnos. Pero pienso que siempre se puede crear en los lugares más inesperados. Tengo amigos que han creado espectáculos en lugares como porterías, pisos, teatros... por lo tanto, uno tiene que seguir sus sueños y continuar creando cosas. Los medios son muy importantes, evidentemente, pero no podemos esperar que lleguen para hacer las cosas. Porque los medios llegan después, eso no va a cambiar nunca.

Luego, sobre la pregunta del teatro en sí mismo, de la representación del teatro: yo pienso que el teatro es un actor, una actriz, un texto, un cuerpo, un escenario. Después, si le ponemos la luz, el sonido, el vídeo o todo lo que queramos, está muy bien. Pero no me sacarán nunca de la cabeza que el teatro es una presencia, una voz, un texto, a veces ni siquiera texto. Y que sí, la tecnología cada vez está más presente en escena: el vídeo, las cámaras que te filman en lugares que normalmente no se ven... Pero —no

sé si es porque me hago mayor— el teatro no es tecnología. Hay muchas cosas bonitas para aprender, sí, pero yo encuentro magnífico el teatro griego a la antigua, donde no hay nada, y a pesar de todo es mágico. Cuando hay grandes actores, cuando hay grandes textos. Mi primer espectáculo en el extranjero fue en el Teatre Lliure, en Barcelona. Una puesta en escena de Lluís Pascual: *Leonce y Lena*, de Georg Büchner. Yo tenía diecisiete años y la función no estaba subtitulada, pero me acordaré toda la vida. Y este verano estábamos en Taiwán y fui a ver una ópera en chino. Sin subtítulos, porque no era un espectáculo hecho para público extranjero. Y sentí cosas muy profundas. Por lo tanto es el escenario, la presencia, las intenciones, la dirección de actores, son las intenciones que se transmiten más allá de las palabras. Y podrás tener toda la tecnología del mundo, pero la tecnología nunca podrá hacer todo eso.

París, octubre de 2017.