

CUATRO MESES EN QUÉBEC: RELATO DE UNA EXPERIENCIA EN PEDAGOGÍA DEL TEATRO

Carmina Salvatierra

El 6 de enero de 2001 volé hacia la ciudad de Québec, que en esta época del año la nieve le da el encanto de una permanente Navidad, de algo exótico y romántico para quien está acostumbrada a ver la nieve en los Pirineos. Las temperaturas, que llegan hasta los -35°C , rompen este encanto haciéndote volver a poner los pies en el suelo y... las camisetas, los guantes, las orejeras, el gorro, los calcetines... Este largo invierno se funde al llegar el mes de mayo dando paso a una exuberante primavera donde todo, incluida su gente, vuelve a florecer. Momento en que volveré a Barcelona. Las maletas a rebosar de pasión por el teatro y la creación, mucho talento, imaginación, profesionalidad y el placer y la generosidad de hacérmelo compartir.

Québec, con una población de cerca de seiscientos mil almas, es una ciudad tranquila y acogedora. A sus habitantes les gusta decir que es la más antigua y europea de América del Norte. Su parte vieja, Le Vieux Québec, se asienta sobre una roca caliza, abrazada por el gran río Saint-Laurent —que podemos distinguir de tierra firme por el lento y silencioso deslizamiento de los témpanos de hielo—, donde el Château Frontenac destaca como mascarón de proa. La panorámica es majestuosa, la fuerza de la naturaleza imponente. A pocos metros del Château, en el 31 de la Rue Mont Carmel, se encuentra el Conservatoire d'Art Dramatique du Québec, un viejo edificio de piedra donde se imparten las clases y está la Dirección y la Administración. El teatro y los talleres de escenografía ocupan otros dos espacios diferentes en el mismo casco antiguo. La sede principal comunica con unas antiguas caballerizas reformadas como espacio para las clases. Allí he asistido durante estos meses a las lecciones del profesor Marc Doré de improvisación, tácticas de juego, bufones y escritura dramática con los alumnos del primero y segundo año. Experiencia de la que trata este artículo.

Marc Doré, maestro de creadores

Marc Doré está considerado en su país como el gran impulsor del teatro de creación a partir de los años setenta entre los que se cuentan Le Grand Cirque Ordinaire, el Théâtre Parminou y más recientemente Robert Lepage. Su trayectoria profesional se inicia a finales de los años cincuenta cuando se marcha a Europa. Llega a París pasando por Italia el año 1959 para hacer sus estudios en la escuela Charles Dullin. Allí se entera de que un tal Jacques Lecoq

da clases de teatro con una pedagogía basada en el movimiento —la escuela de Jacques Lecoq se había abierto en 1956—. Esto atrae su curiosidad y el resultado son tres años de nuevas experiencias y descubrimientos que definirán su orientación vital y profesional en el teatro, además de una amistad con Lecoq que durará toda su vida.

De regreso a Québec funda su propia compañía, el Théâtre Euh!, con la que recorre el país y crea a su vez una escuela, siempre pensando en un nuevo teatro basado en la improvisación, el cuerpo y ese Movimiento, con eme mayúscula, que habrá aprendido en París.

La década de los años sesenta es particularmente importante en la vida de Québec. A partir de estos años se inicia lo que se ha llamado «la revolución silenciosa», que continuará en la siguiente década. Un proceso de cambio social, político y cultural profundo en la vida del país que se traduce en una pérdida progresiva de la influencia de la Iglesia y una abertura a nuevas ideas. El teatro dejará el moralismo y el anquilosamiento creativo para reflejar nuevas tendencias y compromisos. Hoy sorprende ver muchas iglesias en Québec en venta o reconvertidas en apartamentos.

En este contexto se concreta el deseo de Doré de crear un nuevo teatro. Fue uno de los primeros en dar importancia a la improvisación teatral. Su influencia se hace sentir en el Conservatorio cuando entra como profesor y le imprime una orientación propia en su etapa como director de 1977 a 1988. Actualmente sigue compaginando su labor pedagógica con la escritura y la dirección. Mi estancia ha coincidido con el montaje de la obra *Mammoth et Maggie*, que ha dirigido. Como escritor tiene publicadas varias novelas y obras dramáticas. La más significativa es *Autour de Blanche Pelletie*,¹ de 1983, estrenada ese mismo año en el Théâtre du Trident de Québec. La obra, inspirada en el cuadro de Jean-Paul Lemieux *Remembered 1910*, es un retrato de la sociedad quebequesa de principios del siglo xx.

En su larga trayectoria Doré se ha dedicado fundamentalmente a investigar una pedagogía que se abre a la creación dramática, y un teatro que aspira a que la poesía esté presente. No es un profesor de interpretación. En este sentido es un continuador de los presupuestos de las enseñanzas de Lecoq. Mi asistencia a sus clases me ha permitido conocer su trabajo, profundizando mi propia experiencia y conocimientos, pues aunque con una diferencia de veinte años, también yo misma soy una ex-alumna de la escuela Jacques Lecoq, quien influyó en mi andadura teatral. Fue allí donde le conocí en 1991. La invitación de Doré ha sido un verdadero regalo² que da impulso a mi tesis doctoral, que actualmente estoy escribiendo precisamente sobre la pedagogía de esta conocida escuela por la que han pasado tantos profesionales de nuestro país.

El Conservatoire d'Art Dramatique de Québec

El Conservatoire d'Art Dramatique de Québec fue creado por Jean Valcourt en 1958. Este comediante y *sociétaire* de la Comédie Française supo crear escuela y darle una continuidad a través de sus alumnos. Jean Guy y después Marc Doré serán quienes le darán la fuerza y específica personalidad que hoy tiene. Actualmente está dirigido por Michel Nadeau desde 1996, también antiguo alumno de Lecoq.

El programa de estudios está dividido en dos ramas: el juego y la escenografía. Esta última dirigida por Paul Bussi res, alma fundamental en el auge de la escenografía en Québec desde 1969. Ambas secciones trabajan en colaboración. El tiempo de formación para los dos es de tres años. Las pruebas de acceso al juego se realizan en tres días durante los cuales los candidatos presentan dos escenas ya preparadas, una escogida entre el repertorio clásico y otra de una obra contemporánea. En este tiempo se trabajan con los profesores del centro presentando al final una de las dos escenas de la primera audición. El primer año, tanto en juego como en escenografía, se considera de prueba, ya que si el alumno no cumple la expectativas previstas puede ser no admitido al segundo año. La plantilla total la componen unas 70 personas: 40 alumnos, 16 profesores y 15 empleados de administración y mantenimiento.

Cada uno de los tres años de que consta el programa pedagógico est  visto como tres momentos diferenciados en el recorrido del alumno. *S'imprimer, s'exprimer, se produire* (impregnarse, expresarse, producirse). Así se explica en el programa que publica el conservatorio:

Impregnarse.

Durante el primer año, el alumno hace el aprendizaje de sí mismo como actor confrontándose, midiéndose al mundo que lo rodea. Receptivo, abierto, sensible, tomar  contacto con las exigencias de la palabra, el cuerpo, el texto, el personaje, de la situación, en una palabra: del juego teatral. Todas las clases están orientadas en este sentido. Es durante este año que tomar  conciencia del actor que puede ser; como de sus fuerzas y sus debilidades.

Expresarse.

El segundo año: «Más consciente del actor que es, el alumno deberá trabajar enriqueciendo su personalidad teatral enfrentándose a los grandes niveles de juego y a textos más exigentes. Esta exploración de sí mismo le llevará a imponer su propia visión de las cosas y su originalidad a través de sus creaciones e interpretaciones.»

Producirse.

Uno en el mundo. En el tercer año los alumnos de juego y escenografía se encuentran en el teatro del 13 de la Rue Saint-Stanislas. Disponen de cuatro periodos de siete semanas cada uno consagrados a la producción de un espectáculo. Cada una de estas producciones se representa siete veces. Una de estas cuatro producciones es asumida por los alumnos. Normalmente, tres profesores de la escuela participan en la puesta en escena o supervisión de los tres ejercicios, un artista exterior al conservatorio se encarga del cuarto.

El conjunto de materias no difiere a simple vista del de otros centros. Por otro lado tampoco tiene que ver con la macrooferta de otras escuelas e instituciones, como es el caso del Conservatorio de Montreal, mucho más especializado. Éstas son las siguientes: interpretación; escritura; historia del teatro; voz; dicción (lectura, poesía); teatro trágico; improvisación (improvisación muda y hablada, juego de máscara, investigación fuera del conservatorio); teatro gestual (mimo fundamental, pantomima, movimiento); los grandes niveles de juego: el bufón, el clown de circo y el de teatro, la Commedia dell'Arte y el coro.

Los profesores de interpretación y directores de los talleres tienen trayectorias y formaciones diversas. He aquí una muestra de los que he conocido mejor: Paule Savard es ex-alumna de Tania Balachova y de Bernard Dort, con una larga experiencia en el teatro experimental de Québec en la línea de Grotowski. Es además actriz y directora con una sensibilidad fuera de lo común. Pude ver sus talleres de autores como Mamet, Miller, Shepard, Lou Johnson. El



A la foto, els alumnes del Conservatoire d'Art Dramatique del Quebec, a les classes del qual va assistir Carmina Salvatierra.

año 2002 lo dedica a los autores rusos, por los que siente predilección y que conoce muy bien, después de haber pasado una temporada en la Rusia de la Perestroika. Lorraine Côté se ha recorrido el mundo trabajando siete años con Robert Lepage (la pudimos ver en *La Trilogie des Dragons*, en el Mercat de les Flors). Ha recibido varios premios en su país. Miembro del Théâtre du Sous-marin Jaune, que dirige Antoine Laprise, y del Théâtre Niveau Parking, es una actriz, autora y directora infatigable. Profesora de tragedia, asistí a su interesante taller de obras de Esquilo y Eurípides. Matieu Gaumond tiene un largo recorrido como actor y director. Apasionado por la dirección de actores, ha trabajado obras de Schnitzler, Mamet, Molière. Marie Josée Bastienne, profesora de teatro gestual, ha presentado *Galerie des petites tortures -musée vivant*. Un trabajo de creación impactante inspirado en diferentes pinturas utilizando espacios insospechados del conservatorio. Y Denise Gagnon en la dicción, y profesora desde 1961. Ha recibido el premio Paul-Hébert y tiene una larga carrera como actriz. En el marco de sus clases, los alumnos de primer y segundo curso presentan un recital poético cada año en colaboración con la sección de escenografía. Al que asistí, *Le chant vient du dedans*, era de un alto nivel.

El conservatorio tiene la virtud de combinar una rigurosa exigencia pedagógica en un ambiente casi familiar; no exento de las reglas imprescindibles para su buen funcionamiento.

Algo a lo que contribuyen cada día todo el resto del personal. Como Danielle Soulard, la secretaria de dirección, con la que conjuntamente nos debatíamos con la informática; o Guy Beauséjour, el bedel, cuya ayuda en la parte técnica para la realización de los talleres resulta providencial.

El juego

Lo que hace de este conservatorio una experiencia pedagógica singular —y que quiero resaltar especialmente aquí—, es que conjuga a través del juego la enseñanza conjunta, además de la interpretación, de la escritura y la dirección, en fin, la creación dramática. Esto permite a los alumnos conocer un espacio más amplio para encontrar su lugar en el mundo del teatro. El juego como eje central reúne simultáneamente la interpretación de los textos clásicos y contemporáneos con la exploración de territorios dramáticos de la tradición como el *clown* y el bufón. En el caso de los textos, el alumno va al encuentro del juego que el autor propone (tragedia, melodrama, comedia...); en el *clown*, las tácticas de juego y el bufón el alumno se convierte en autor y aprende que el texto surge del juego mismo. Esta última es la parte que Marc Doré toma a su cargo.

El *clown*, el bufón... ofrecen, como territorios dramáticos que son, la posibilidad de descubrir y descubrirse a sí mismo, sus aptitudes y sus limitaciones. Le permiten ampliar al alumno su propia percepción del teatro y sus posibilidades. Conocer y conocerse.

No se trata de dar unos conocimientos acabados. Estos territorios son explorados y experimentados desde lo vivido del alumno. Están dirigidos no tanto a ser *clown* o bufón, sino que tienen el propósito pedagógico claro de nutrir el juego dramático de su imaginario. Es una base de confrontación en unos niveles de juego ya teatrales, dramáticos, muy útiles para un futuro actor pero también para la escritura teatral.

Tácticas de juego-clown

Las tácticas de juego inician el segundo trimestre, después de haber trabajado, los alumnos del segundo año, el *clown* y presentado al público en una *classe ouverte* (lo que nosotros llamamos talleres), las diferentes *entrées* o números que terminan el primer trimestre antes de la Navidad. Así pues el *clown* prepara al alumno para las tácticas de juego.

El *clown* o la búsqueda del propio *clown* es una pedagogía muy útil para el actor. Con esta pequeña máscara —la más pequeña que existe—, que es la nariz roja, uno puede ser idiota, estúpido, tonto. Libera al actor de la presión de tener que «estar bien», de tener que «ser inteligente». Deja al alumno la libertad de «equivocarse», aceptar su «error» para jugarlo ante un público convirtiéndolo en una ocasión creativa. Permite que exprese su imaginación y sus

fantasías en un juego que renuncia a ser realista y que permite cambios de espacio y tiempo. Pueden viajar, ser cualquier cosa... El imaginario de cada uno descubre y da forma a un espacio dramático que apunta a la poesía. A la vez, puede canalizar a través del *clown* sus emociones encontrando así una verdad en la que se apoya, se reconoce y le pertenece. Puede jugar la verdad (lo que en francés dicen *jouer vraie*) de sus emociones sin necesidad de «fabricarlas», y evita un juego falso o forzado. Distinguir esto es muy importante para el futuro comediante. De ello depende la calidad de su juego.

Doré muestra a los alumnos la diferencia que existe entre el juego del *clown* de circo y el *clown* de teatro. Más primario, más de trazo fuerte el de circo, más psicológico el de teatro. El principal propósito del *clown* es el de tomar el fracaso, *prendre le bide*. El *clown* despliega su juego en una dimensión horizontal, en una mirada directa al mundo. Pide del actor una gran atención a cada reacción, a cada acontecimiento para incorporarlo al juego. Es una oportunidad para encontrar las propias resistencias y aquellas intervenciones del intelecto que retienen, frenan el juego sustrayéndole la espontaneidad y la verdad que propone. «Le jeu est plus intelligent que l'acteur», dice Doré a sus alumnos. Estar disponible a sí mismo. Es el juego más difícil del teatro. Y el *clown* tiene esta pedagogía, por esto ayuda al actor. Es un trampolín para abordar las tácticas de juego que siguen, y que se encaminan a descubrir las reglas de la improvisación al servicio de su imaginario.

Las clases de Marc Doré en tácticas de juego empiezan con la pregunta «¿A qué jugamos?» Las improvisaciones son siempre a dos. Alguien sale a escena; al cabo de un tiempo, el justo, entra el segundo. Algo va a suceder. Se establece una situación, empieza un juego que se desarrolla a diferentes niveles. La única exigencia es entrar en escena aportando un estado dramático determinado. Las improvisaciones no se preparan de antemano. Se va al encuentro y al descubrimiento de un juego con unas reglas que no se pueden decidir previamente. El tema tampoco. Será después cuando podremos decir qué reglas son, pero no antes.

A veces, la primera improvisación ya aporta los elementos suficientes para una escritura casi definitiva, que sólo habrá que perfeccionar y pulir. Otras veces, es necesario varias improvisaciones para saber cuál es el juego a que jugamos y por tanto el territorio dramático en el que estamos. Los alumnos improvisarán a partir de su *clown* para irlo transformando en el curso de las seis semanas que durarán las clases, para presentar en público, al finalizar, las diferentes escenas de no más de quince minutos. Al principio, durante las primeras sesiones, los alumnos podrán utilizar la nariz roja si eso les ayuda a encontrar o permanecer en un estado de disponibilidad. Más tarde, desaparecerá. Cada pareja de alumnos recogerá, de estas primeras improvisaciones, el material que irá dando forma en las semanas siguientes. El resultado de estas breves piezas es variado: cómico, dramático, trágico, *clown*... Son espacios dramáticos que pertenecen al alumno, que aprende que el texto nace del juego y así le introducen en la escritura dramática.

Mencionaré la improvisación de dos alumnos: Silvio Arriola y Emmanuel Bédard. Partiendo de una situación entre dos personajes adolescentes, habitantes de un barrio marginal de Québec, uno de origen hispano y otro francófono, inician una disputa por unos chicles (los famosos Bazooka). En el delirio de la improvisación suceden cambios de espacio, tiempo, personajes, que pasan del realismo a lo fantástico, épico y cómic, representando la colonización

LES PRODUCTIONS PRÉHISTORIQUES
PRÉSENTENT

Mammouth et Maggie



Du 13 MARS au 7 AVRIL 2001 à 20 h
AU THÉÂTRE PÉRISCOPE
2, rue Crémazie Est

*Cartell de Mammouth et Maggie, dirigit per Marc Doré
i creat a partir d'un procés d'improvisacions.*

de América por los europeos para acabar de nuevo en el barrio de partida como colegas de bandas rivales. Magnífico.

El bufón

Después de las tácticas de juego se hace una semana de descanso lectivo tras la cual se reinician las clases. Para el segundo año empieza el bufón. Un cambio considerable. De la mirada horizontal entre el cielo y la tierra se pasa al vértigo de la sombra, a la luz de lo oscuro. Estamos a 12 de marzo.

La primera clase se dedica a introducir el bufón como territorio dramático. Pocas referencias concretas para que el alumno no se sienta obligado a imitar formas dadas de antemano. Como pedagogo Doré es de pocas palabras, prefiere que los alumnos hablen y se manifiesten sin darles demasiadas indicaciones que puedan impedir sus propias iniciativas. Se trata más bien de ir al encuentro del espíritu y el misterio que anima al bufón. Originario de un lugar desconocido, es un marginado, un loco también, pero de una locura organizada. Las referencias existen en la literatura (sobre todo en la poesía), en la pintura o en los mismos textos dramáticos.

Lo que sí sabemos es que el bufón encuentra un gran placer en la burla, en ridiculizar, en la parodia. El bufón es ante todo un placer mental, parte de la cabeza. Llega al placer de la burla por el pensamiento, por esto es muy inteligente y de gran ligereza mental. La burla del bufón pertenece al ámbito de la sociedad, de lo social. Los bufones son como niños que se divierten jugando a burlarse, desde las cosas más cotidianas y banales hasta las creencias más sólidamente enraizadas. Y ponen en evidencia el absurdo de la existencia y de la organización de la sociedad. No hay conflictos entre ellos, pueden vivir en bandas o familias y acatan la jerarquía que existe en su organización. El bufón se ríe de todo, pero el público no siempre se ríe con él. Por eso da miedo.

Al principio, para el trabajo del bufón, se parte de la imitación de los gestos y comportamientos que podemos observar en la vida cotidiana para encontrar un punto de inflexión en el que esta realidad se deforma. Es un ángulo de ataque. Por esto en el bufón, que no es un personaje en el sentido que no se interioriza, no existe una posible identificación con el actor y, a diferencia del *clown*, no tiene psicología. Juega de verdad, por la verdad del juego. Un juego en el que todo puede suceder y es este juego el que hay que encontrar. El bufón no trabaja con ideas; juega. El actor no se hace preguntas; actúa. «No se pueden actuar las ideas. La idea es un resultado, es la reflexión que el público hace», les dice Doré. «Primero encontramos, después buscamos.»

El misterio de su origen tiene una dimensión espiritual, puesto que es una burla espiritual si no quiere arriesgarse a permanecer plano. El bufón cumple su cometido cuando afecta a nuestras más profundas creencias y convicciones. Aquí el bufón limita con la tragedia. Si ésta pone al ser humano en contacto con los dioses en sus elevadas aspiraciones, el bufón representa el polo opuesto, nace del desencuentro con lo sagrado.

El territorio del bufón pertenece sobre todo a la poesía. Sólo a través de la poesía se pueden decir las verdades que de otro modo resultarían insoportables. Del bufón se puede aceptar todo lo que dice en la medida que es un ser deforme físicamente, no es como «nosotros», no nos identificamos con él. Así ocurría con el bufón del rey, por ejemplo, al que le era permitido decir aquello que de otra manera nadie osaría decir. El bufón necesita de otro cuerpo para existir. Con mallas y calzones anchos rellenos de espuma, trapos (los alumnos van deformando su cuerpo): enormes colas, falos, pechos, cabezas, extremidades, manos-muñones, culos, todo cambia para encontrar este otro cuerpo completamente asimétrico.

La manera de andar es el primer paso para encontrar y darle una forma definitiva antes de ponerlo en situación de improvisar. Una vez en movimiento, prueba las posibilidades de su nuevo cuerpo y su dinámica. Se constata el espacio que libera. Las improvisaciones evolucionan desde las situaciones y gestos más cotidianos hasta temas sociales (el ejército, la Iglesia, acontecimientos, enfermedades, la familia, la educación, el deporte, etc.) La visión de lo irrisorio del ser humano, de sus absurdas obsesiones y jerarquías, la arbitrariedad del poder, la vanidad de la gloria... Revela aquello que permanece escondido. Hace visible lo invisible.

En la última etapa el alumno incorpora al bufón la voz, que ha de integrarse en este nuevo cuerpo. Ésta es la mayor dificultad. Otra dificultad añadida es la autocensura que ha de superarse para alcanzar la exigencia y el nivel poético que reclama. Doré da una especial atención a lo que llama el bufón hablador (*le bouffon parleur*). Su arma es el discurso, la palabra. El bufón habla para no decir nada. Cuando en esta verborrea reconocemos el gesto social, el discurso se llena de sentido manifestando una realidad simbólica. Cada alumno hace su propio discurso personal sobre un aspecto tomado de la realidad. Algunos de ellos son apocalípticos, otros más íntimos, pero siempre son inquietantes. Esta mirada crítica personal hacia la realidad de los comportamientos humanos y sociales necesita de un actor-autor. A veces, algún alumno descubre, sorprendido, una vocación o una facilidad para la escritura que antes desconocía, otros la confirman.

El texto de la alumna Véronique Côté que sigue a continuación es un ejemplo de esta escritura del bufón:

Refuser la domestication des moustiques! La mastication intempestive des papillons et des trottoirs!
Les désertifications solitaires et les mauvaises excuses des temps nouveaux. . .

Marcher droit dans la mer mousse au chocolat, foncer dans le bitume, et quand on en a jusqu'à la taille, sauver les minutes. Il y a une boîte à ouvrir, pour trouver la tête d'épingle et éviter le désespoir; il y a la porte puis le tribunal tout petit, tout petit, avec dedans un ours avec un soleil sur le ventre. Sortir les cordes à linge de là pour leur faire prendre l'air. Pouf! Plus de cordes à linge! Il fait beau. Les marguerites poussent. Il n'y a qu'à avaler le paysage, il n'y a qu'à bousculer la maternelle et l'idée qu'on a des puces. Les enfants sautent encore à la corde, à la corde à linge, évidemment, évidemment, et les radiateurs, et les déménagements, et les flûtes à bec, et les trains, et les sauterelles chantent l'éphémère tout à coup. Accrocher la mer autour de son cou pour apprendre à jongler. Puis, plus rien.

Galets. Nuages.

Je mange des promesses et j'attends l'orangé, la menthe, la melle aux chats, la larme verte pendue au plafond. Le long fil qui coule sous moi tire l'absolu sous la cape de la planète, et je tombe. Gratter le bois, mâcher le papier, sourire aux pétales et aux garde-fous. Foudroyer l'avance qu'on a sur le mur de briques, de broc, de bulles, de balbutiements.

Et surtout, le rêve.

Quand on salive, il y a l'idiot du village qui danse, il y a l'auberge qui sanglote des triples croches et des dentelles, il y a le verre brisé sous les ongles des orteils du pays.

La soif navigue. Le temps pouffe.

Il est trop tôt pour la liberté...

La máquina del espacio

Mi asistencia a las clases en el conservatorio se han completado con las del primer año, integrado por doce alumnos. Máscara, movimiento, improvisación. Sólo mencionaré el ejercicio «La máquina del espacio» que Marc Doré propone a sus alumnos, y que se realiza en una tarima de seis metros cuadrados. Sin más explicaciones, Doré les da la consigna de que la tarima es la máquina del espacio cuyas instrucciones deben descubrir: «¿Cómo funciona?», les pregunta. La reducción del espacio obliga al alumno a modificar la dinámica de sus movimientos al encuentro de transposiciones rápidas, haciendo «explotar» el cuerpo y la palabra. Si en un principio la condensación del espacio es una condición que puede resultar incómoda, su objetivo es, por el contrario, el de dar una mayor libertad. Pero eso es algo que el alumno debe descubrir. Doré me contó cómo a raíz de este ejercicio un grupo de alumnos representó la vida de una comunidad de vecinos sobre estos seis metros cuadrados; cómo se distribuían el espacio y cómo a pesar de estar unos al lado de los otros se podía seguir la acción sin que se molestaran, dando la sensación de un espacio mucho mayor. Es un ejercicio que remite al género del cabaret o del café-teatro (o la Commedia dell'Arte) donde los actores actúan en espacios muy reducidos.

Las clases de Doré con los alumnos del primer año finalizan con un ejercicio que es la prolongación de éste. El último mes y medio, y en grupos de dos, los alumnos han de poner en escena una obra de un autor quebequés, en un resumen de no más de quince o veinte minutos de duración y, por supuesto, en este pequeño espacio de la tarima, la escena más pequeña del mundo. Las obras y autores escogidos para esta ocasión son: *Le vrai monde*, de Michel Tremblay, *Provincetown Playhouse*, de Norman Chaurette, *Les jumeaux*, de Canal-Marquis, *Le chien*, de Jean-Marc Dalpé, *Matroni et moi*, de Alexis Martin, e *Ines Pèré et Ina Tendu*, de Rejean Ducharme.

Este ejercicio pedagógico ha influido al joven director Frédéric Dubois, que desde hace siete años dirige la compañía Le théâtre des Fonds de Tiroir, formada por jóvenes actores que provienen del conservatorio de Québec y de otras escuelas, explorando a diversos autores como Eugène Ionesco, Slawomir Mrozek, Raymond Queneau, Xavier Durringer... Actualmente, en plena efervescencia tras haber ganado el premio revelación del año 2002 con la obra *Zazie dans le métro*, forma parte integrante del paisaje teatral de Québec. El motor de creación de esta compañía reside, precisamente, en la limitación del espacio.

Mammouth et Maggie, otros encuentros y actividades

Mi estancia en Québec se ha completado con la asistencia al montaje de *La Cité Immortelle* del joven poeta Serge Bonin, salido hace tres años del conservatorio, y que han estrenado los alumnos del último curso dirigidos por Doré. Es una fábula en clave de ciencia-ficción e inspirada en el universo borgiano, sobre la búsqueda de la inmortalidad. Dividida en tres actos, cada uno de los cuales discurre en un espacio diferente —una gruta, un laberinto y una biblioteca—, una serie de personajes descubren que están siendo utilizados en un experimento científico del que no pueden escapar, aunque lo intentan. La muerte aparece como una liberación para los personajes y, más allá de ello, como la circunstancia que da sentido a la vida. «Gracias a que la muerte existe, damos importancia a las cosas que hacemos», parece decirnos Bonin con su obra.

Una mención especial me merece la obra *Mammouth et Maggie*, de Les Productions Préhistoriques, dirigida por Doré, a la que he asistido en su proceso de montaje hasta su estreno en el emblemático Théâtre Périscope. Creada en un proceso de improvisaciones, está magníficamente interpretada por Jacques Laroche y Véronika Makdissi-Warren (le ha valido una nominación a la mejor actriz de la ciudad de Québec), y acompañada por la mágica música en directo de Pascal Robitaille. Es un teatro, el del actor-autor, bien apreciado por Doré.

La obra, de una gran simplicidad, muestra, en la paradójica relación que viven sus dos personajes, la complejidad de las relaciones humanas en un espacio poético en el que el público puede reconocerse. «Me voy», es la frase con la que Mammouth abre la obra, mientras Maggie esperará, inútilmente, que éste se decida a partir. Marc Doré comenta al respecto: «Cuando la persona con la que convives te dice "Me voy" en un cierto tono, siempre le puedes preguntar a dónde se va. Pero, en el fondo, sabes bien que ésta no es la cuestión. Es precisamente en este fondo que Mammouth y Maggie van a hurgar de una manera cómica y trágica. Alrededor de una maleta o alrededor de la tierra, es lo mismo. ¿Quién no está en tránsito? ¿Quién no está expuesto? Una ocasión para reflexionar.»

Mammouth et Maggie ha sido un éxito de público durante el mes que ha estado en cartel. La crítica la ha recibido con palabras de entusiasmo —«Uno de los espectáculos más estimulantes del último decenio en Québec»,³ entre otras—, relacionándola con el teatro de Pinter y Beckett, afirmación con la que Doré no se muestra muy de acuerdo. ¡En fin! Para mí resulta una pequeña joyita de un teatro que estimo y que se apoya en el juego del actor. Una obra, que ya he traducido, y que desearía montar aquí, en Barcelona.

Por mi parte, he concluido mi periplo con dos exposiciones sobre la historia reciente del teatro en nuestro país para los alumnos del conservatorio y el círculo Cervantes-Camoëns de la Universidad Laval de Québec, donde me preguntaron si se montaban las obras de Michel Tremblay en Barcelona, un autor muy representado en Québec. Esto me hizo recordar las lecturas dramatizadas que con el nombre «Teatre del Quebec» se organizaron por mediación del Québec, el CEAD (Centre des Auteurs Dramatiques) y el Copec en Barcelona el mes de febrero de 2000. Una de estas lecturas fue precisamente la obra *Albertine en cinq temps*, de Tremblay, junto con *Cul sec*, de François Archambault, y *Being at home with Claude*, de René-Daniel Dubois. Paralelamente se representaba en la Sala Beckett *Fragments d'une carta de*

comiat llegits per geòlegs, de Normand Chaurette.⁴ Esta feliz iniciativa de acercar las dramaturgias de ambos países no se ha vuelto a repetir por ahora. Sería una lastima que no tuviera una continuidad.

En otro orden de cosas, el azar me hizo coincidir en esta universidad Laval con el asturiano Javier Rubiera, profesor de teatro clásico y literatura española en el departamento de literaturas y lenguas modernas de la Universidad de Montreal, co-traductor del libro de Zeami,⁵ el maravilloso tratado para el actor de teatro Nô del siglo xv que hacía unos meses acababa de leer. Rubiera, cuya tesis doctoral trata de la relación existente entre el teatro occidental y el oriental, es un raro apasionado de este tema, poco estudiado en nuestras universidades y fuera de ellas. Actualmente sigue su investigación centrada en el espacio y simbolismo entre el teatro de Siglo de Oro español y el teatro japonés.

A modo de conclusión he constatado que existe un interés y una atención especiales desde Québec por el teatro español, y especialmente por el catalán. Pude ver una intensa *Yerma*, de García Lorca, dirigida por Reynald Robison en el Théâtre de la Bordée, que este año 2002 han estrenado un espacio nuevo. Su director artístico, Jack Robitaille, encuentra en Lorca «una inspiración para nuestro teatro que se ha dado igualmente [que el teatro de Lorca] como misión hablar a la gente a través de la creación y los textos del repertorio nacional y mundial». Para iniciar la temporada 2001-2002 el Théâtre Périscope ha estrenado un espectáculo basado en los cuentos de Pere Calders *Chroniques de la vérité occulte* con puesta en escena de Philippe Soldevila, de ascendencia catalana y colaborador de Robert Lepage. Concluye la temporada con *Après la pluie*, de Sergi Belbel, dirigida por Michel Nadeau, que ha prolongado sus representaciones en una gira a Montreal.

Últimas noticias

En el mes de octubre de 2001 Marc Doré ha dirigido, por primera vez en Québec, una obra del autor francés Valère Novarina, *La fuite de bouche*, con los alumnos del último curso. Este multifacético autor es representado y bien conocido en su país. En el nuestro, por lo que he podido averiguar, se ha estrenado su *Carta als actors*⁶ y todavía es un autor a descubrir.

El tema principal de *La fuite de bouche* trata de la dominación de los empleados por el patrón. Silvio Arriola, que ha participado como actor, me explica a su paso por Barcelona la singularidad de este autor y cómo su pluma refleja «las influencias de los diferentes oficios que ejerce: pintor, etimologista, filólogo y poeta... Ha inventado su propio lenguaje y le gusta jugar con los sonidos de las palabras. De hecho, la obra montada por los estudiantes consistía en un mosaico de personajes, de situaciones, de tonos, de género teatral, de tácticas de juego reunidos por esta relación de patrón y empleado.» Doré ha repetido autor en el 2002, y el 20 de octubre ha estrenado *L'Opérette imaginaire*,⁷ una obra difícil de montar con música y canciones compuestas para esta ocasión. Recomendando leer la reflexión que este autor hace sobre la palabra en *Avant la parole*, un breve e importante texto que está traducido al castellano.⁸

Quisiera mencionar el espectáculo estrenado en el mes de octubre de 2002 de la compañía Les Productions Préhistoriques⁹ *King Lear conte-attaque* a partir de textos de Shakespeare, dirigido por Jacques Laroche que junto a *Mammouth* et *Maggie* va a estar de gira esta temporada 2002-2003. Sería interesante poder verlos por aquí. ¿Quizá en el marco de algún festival, por ejemplo El Grec?

Por último, me acaba de llegar cuando termino este artículo, noviembre de 2002, el manuscrito de *Comme un chat dans un cèdre*, en el que Marc Doré novela la experiencia de sus años de aprendizaje en París. Este es un proyecto largamente perseguido y que, por fin, durante el pasado verano ha podido llevar a buen término en el aislamiento de su cabaña de *Cab aux corbeaux*,¹⁰ frente al gran Saint-Laurent, ante el inmenso paisaje y el horizonte infinito, desde ese silencio.

*Québec..., je me souviens!*¹¹

NOTAS

1. DORÉ, Marc. *Autour de Blanche Pelletier*. Ottawa: Éditions Leméac, 1984.
2. Un regalo que ha sido posible gracias a la beca que me concedió el Departament de Cultura.
3. ST-HILAIRE, Jean. «Un puissant jeu d'acteurs». *Le Soleil*, sección «Arts et Spectacles», 15-03-2001. P. 3.
4. Teatre al Quebec, febrero del 2000: Lecturas de *Albertine en cinc temps*, de Michel Tremblay, traducida y dirigida por Jaume Melendres en La Cuina del Institut del Teatre; *Cul sec*, de François Archambault, traducida por Joan Casas y dirigida por David Plana en el TNC; y *Being at home with Claude*, de René-Daniel Dubois, traducida por Joan Casas y dirigida por Pep Antón Gómez en el Teatre Lliure. La obra *Fragments d'une carta de comiat llegits per geòlegs*, de Normand Chaurette, traducida y dirigida por Sergi Belbel, se representó en la Sala Beckett del 2 de febrero al 12 de marzo del mismo año.
5. ZEAMI, Fushikaden. *Tratado sobre la práctica del teatro Nô y cuatro dramas Nô*. Edición y traducción de Javier Rubiera y Hidehito Higashitani. Editorial Trotta, 1999.
6. *Carta als actors* (*Lettre aux acteurs*, 1974), de Valère Novarina, se estrenó en el Teatre Municipal de Mataró el 13 de marzo de 1993 por el Teatre Invisible, en la versión al catalán de Vicenç Altaió y Patrick Gifreu, dirigida por Moisès Maicas e interpretada por Quim Lecina. Está publicada en la editorial Empúries.
7. *L'Opérette imaginaire* (1998) está editada en P.O.L.
8. *Ante la palabra*, de Valère Novarina (1999). Editada por Pre-Textos, 2001.
9. www.lespp.com
10. «El cabo de los cuervos».
11. Frase que llevan todas las matrículas de coches de Québec.