



ENTREVISTA A RODRIGO ARRIBAS, PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN SIGLO DE ORO



La Fundación Siglo de Oro (anteriormente compañía Rakatá) lleva por la senda del teatro áureo desde su fundación en 2006. Durante estos quince años de existencia, la compañía ha forjado una identidad no solamente asociada al teatro del Siglo de Oro, sino también teatro clásico isabelino, creando una larga colaboración con profesionales de la escena británica. Bien conocida es ya su invitación a Laurence Boswell en 2007, por entonces flamante director de la Royal Shakespeare Company [RSC] con el éxito de sus montajes en el Teatro Español en 2004, quien vino a colaborar con ellos en *El perro del hortelano* (2007, 2014) y *Fuenteovejuna* (2009), y codirigió junto a Rodrigo Arribas, fundador, productor y actor de la compañía, *Mujeres y criados* (2015). Sin embargo, no debemos olvidar que también han trabajado con otros directores como Tim Hoare en *Trabajos de amor perdidos* (2016) y *Don Juan en Alcalá* (2016) además de mi propio montaje de *Doctor Faustus* (2011). Ahora la compañía vuelve con *El perro del hortelano* (2021) de la mano de Dominic Dromgoole, el director que confió en ellos para representar a España en la olimpiada cultural de Londres 2012 con un montaje de *Enrique VIII*, convirtiéndose así en la primera compañía en representar a Lope en español en el emblemático teatro londinense con *El castigo sin venganza* (2014). Si a esto sumamos talleres con figuras de la talla de John Wright o Will Keen, veremos cómo ha habido un claro intercambio de ideas entre el teatro clásico español y la práctica escénica contemporánea británica. Aprovechamos la escenificación de *El perro del hortelano* en la Fiesta Corral Cervantes en julio, agosto y octubre 2021 para repasar esta dinámica en una charla con Rodrigo Arribas, presidente de la Fundación Siglo de Oro.

¿Por qué habéis colaborado con tantos directores británicos?

En realidad no es nada que esté ni mucho menos previsto ni precondicionado. Luego, en el pensamiento posterior, todo encaja por pura lógica. Encaja primero por compartir de alguna manera un momento dramaturgico de teatro patrimonial, que evidentemente en el caso de los británicos está relacionado con la época del teatro isabelino y en el caso del teatro español con el teatro del Siglo Oro, que sí que a lo mejor se podría haber desarrollado en el interés, por ejemplo, hacia la dramaturgia francesa, pero en nuestro caso no se dio en esa dirección. Que yo sepa, no existen en ese momento contemporáneo o coetáneo otras corrientes de tal potencia creativa y renovadora que no fueran las del teatro isabelino o la del teatro del Siglo de Oro, y luego de manera coincidente el póker de autores franceses, Racine, Corneille y Molière. Evidentemente, son dos culturas con un teatro patrimonial coincidente en el tiempo; éste es clarísimamente uno de los aspectos que concluye también, por otra parte, en el hecho de que la tradición del estudio de la puesta en escena del teatro isabelino llevó a la Royal Shakespeare Company, en un momento de identificación de la caída en la tendencia de consumo del teatro Shakespeariano por parte del público, a la necesidad de generar una apertura de nuevos repertorios. En ese momento concreto el repertorio áureo fue identificado como objeto de interés para solventar esta coyuntura, y ese proceso de investigación al cabo de los textos del Siglo de Oro para la posterior puesta en escena, y la ampliación de este repertorio por parte de la Royal Shakespeare Company, estuvo a cargo de Laurence Boswell, que desarrolló un proceso interesante de una preselección de obras a través de la lectura y de la intervención de muchos elementos necesarios en la puesta en escena: dramaturgos, otros directores y directoras, diseñadores y también traductores y adaptadores. Esa ultimísima selección deriva en esa puesta en escena y de que se generase la oportunidad de que viniese a España al Teatro Español. En ese momento, como actor estaba en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y como puro espectador, tuve la oportunidad de ver esos espectáculos y de identificar el uso de herramientas que estaban muy al servicio de unos aspectos de la puesta en escena del Siglo de Oro que aquí en España no se trabajaban, o por desconocimiento, o por falta de evolución, o por falta de procesos de investigación de manera similar a las que habían desarrollado. Primero, eso nos hizo identificar los

términos de relación con un teatro coetáneo al teatro del Siglo de Oro, sí con otras estructuras totalmente diferentes en la narrativa, pero básicamente con una esencia estructural muy parecida en relación con el verso. De ahí surgió la idea de ponernos en contacto con Laurence y la idea de contratarlo. Ese es el primer capítulo de la relación Rakatá con la dirección británica y del primer paso de las siguientes relaciones que estableció Rakatá, luego evolucionando a Fundación Siglo de Oro, con directores ingleses.

Me gustaría hablar un poco más sobre esas herramientas: ¿Qué han contribuido Laurence Boswell, Tim Hoare, o Dominic Dromgoole en cuestiones metodológicas para el desarrollo de la compañía?

Es curioso porque en la Compañía Nacional de Teatro Clásico había una figura, que afortunadamente todavía sigue presente, que se llama Vicente Fuentes, que había tenido la oportunidad en sus propios procesos formativos de trabajar con la Royal Shakespeare Company y en procesos algo anteriores a la presencia de Laurence y de estos procesos investigativos en esta fase anterior de la revitalización de la RSC, en las que se trabajó muy profunda y profusamente en el descubrimiento de la acción verbal, su relación con la estructura versal como pista impresa del autor y como vehículo fundamental para la utilización de la palabra como elemento transformador de dicha acción y de los personajes, y donde también estaban presentes figuras de tal relevancia como David Johnston en los 80. También se identificó esta forma de desconexión con el universo Shakespeariano y se favoreció un espacio de investigación que iba relacionado con la ruptura de las formas tradicionales de la declamación y de la interpretación de las narrativas. Entonces nosotros ya sabíamos por esas referencias que eso estaba ahí y Vicente traía mucho de esa impronta. Pero yo creo que se enfrentaba a la dificultad de la falta de formación específica por parte de los actores y directores en esas herramientas necesarias. ¿Cuáles son esas herramientas? Pues las herramientas, más allá de la capacidad intelectual y artística en el desentrañamiento de la historia y su narrativa, se traduce en hechos concretos que permiten formas técnicas de mecanización que permiten ser absolutamente fiel al planteamiento del autor y que son los principios sobre los que ahondó la RSC en sus formas investigativas para revitalizar, a través de la emisión de la palabra, una nueva conexión con el

teatro Shakespeariano. Esto tiene que ver con un primer grandísimo objetivo nuestro, que es la identificación de la acción verbal. El ‘para qué’ de la unidad menor de emisión y cómo este ‘para qué’ trasciende de la unidad menor a las unidades consecutivamente mayores y que terminan en la grandísima unidad que es la obra en sí. Y se mezclan al mismo tiempo diferentes herramientas y conceptos como el análisis más elemental del ritmo intrínseco en el verso y la consideración de las unidades menores como las propias letras: cuánto soporte consonántico tenía un verso; cuánto soporte vocálico tenía un verso; qué número de palabras componían un verso; qué número de sílabas componían las palabras que componían el verso; qué número de versos componían una unidad de pensamiento; cómo se integraba esa unidad de pensamiento en una forma estrófica, ya fuera redondilla, ya fuera romance, ya fuera terceto; cómo esa unidad de pensamiento se integraba perfectamente en una unidad en la estrofa u ocupaba una estrofa y media o dos estrofas. Todo ese estudio del soporte formal nos permite sacar conclusiones sobre los estados anímicos del personaje: el soporte consonántico identifica un pensamiento racional, el soporte vocálico identifica un pensamiento más emocional. Toda esta estructura formal te conectaba con el autor y con su voluntad de interponer, a través de estas pistas, una partitura. Una partitura no tanto entonativa sino de emisión, que te descubrían un montón de cosas al servicio de la puesta en escena. Es una parte increíblemente formal que te llevaba a conclusiones muy interesantes en la dramaturgia de Lope, por ejemplo—nosotros somos muy de Lope. En la mayor parte de sus obras se descubre esa forma de impronta común habilitada por este tipo de estudio formal, y más allá *Del arte nuevo de hacer comedias*, que es su propio manual de cómo deberían ser interpretadas sus obras, y en el que él mismo declara la utilidad de los diferentes elementos formales: eso en España no se trabajaba. Luego, de hecho, en el caso concreto de Laurence, muchas de las mismas cosas que él traía a través de la investigación y de la tradición de trabajo sobre el verso Shakespeariano, conectaban clarísimamente con lo que decía Lope en *Del arte nuevo de hacer comedias*. Por ejemplo, cómo componía Lope los dos arcos narrativos, cómo el autor construía un arco narrativo para el primer y segundo acto y luego lanzaba otro tercer acto en otro arco narrativo; cómo el número de versos del primer y segundo acto difería entre 150 y 200 versos con el tercer acto; cómo la aparición de determinado tipo de formas estróficas iba lanzando clarísimamente el tempo hacia la resolución necesaria de la

acción y hacia el final de la obra. Hay ejemplos excepcionales en los textos lopescos de esta forma estructural y cómo ésta funciona como un tiro y como un perfecto mecanismo de relojería, que favorece y abunda en su profundidad emocional y de retrato del ser humano de la obra. Tanto en sus textos, digamos, mayores, *El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza*, *La dama boba*, como en textos menores como pueden ser *Mujeres y criados*, o *Amor Secreto Hasta Celos*. Son maquinarias perfectas en las que, solo reproduciendo una forma de patrón, subiéndote en ese trineo ya sería más que suficiente. Boswell solía decir en los ensayos: si no te pones en medio del texto, ya lo estarías haciendo bien. Ésta es la primera parte de la influencia que nosotros recibimos del trabajo sobre el teatro isabelino y de los directores ingleses, y luego he de reconocer, en una fase posterior, otra parte más vinculada a la interpretación británica de sus clásicos liderada por Declan Donnellan y su compañía Cheek by Jowl, y por la transmisión de este conocimiento a través de la presencia, colaboración y formación recibida por parte de un profesional como Will Keen, en el que se desarrollan aspectos más vinculados a la utilización de todas esas herramientas que ya hemos descrito al servicio de cómo se cuentan las historias y cómo las vinculo con el espectador del siglo XXI. Se trata de trazar el puente entre el espectador del siglo XXI y esas historias, el famoso concepto paradigmático de Declan Donnellan de que no son los textos que han cambiado si no que es el espectador el que ha cambiado. De ahí tiene que salir la base, y el haber trabajado con Will, por ejemplo, facilita el trabajo con todas estas herramientas vinculadas al actor y la diana: la presencia del espectador como otro personaje más en la ruptura de la cuarta pared; el trabajo con los dos públicos al servicio de motivar la acción en el soliloquio, con un público en contra de un argumento y un público a favor. Son dos cosas que nosotros, por ejemplo, ni oíamos en España, que a lo mejor algunas compañías sí que habrían desarrollado de manera instintiva, pero no habrían llegado o no había calado, y a nosotros nos han sido de enorme utilidad.

En ese sentido, en referencia a las obras como maquinarias perfectas, recuerdo a Boswell dirigiendo *Fuenteovejuna* sin hablar español, lo entendía pero no lo hablaba, pero se podía subir a ese ritmo. Se notaba que tenía una fórmula, una especie de llave para abrirlo y para poder trabajarlo con el actor sin necesariamente ser parlante nativo.

Absolutamente. Eso no quita el enorme valor de: primero, conciencia; segundo, valor; y tercero talento en la identificación de todas esas pistas en un idioma que no era el suyo. Me ha costado mucho encontrar a gente con el instinto y con el talento y rigurosidad que tenía Laurence a ese respecto. Es una cuestión de inspiración, es una cuestión de lugar, o es una cuestión de texto y de relación de uno con el texto, absolutamente certero por ejemplo en el caso de *El perro del hortelano*, en el que hizo un trabajo absolutamente excepcional. Todos aquellos actores con los que puedo seguir hablando, entre ellos un grandísimo profesional que es ahora representativo del Teatro Nacional y del teatro del Siglo de Oro en España, como es Ernesto Arias, siempre se acordará de lo absolutamente descubridor y de configuración de basamenta que resultó para él este trabajo. También lo ha sido para la Fundación y para muchos de nosotros que esa impronta luego se haya extendido a través de numerosos profesionales que he podido ver con posterioridad, que en trabajos con otras compañías u otros proyectos volvían a repetir y utilizaban las mismas formas, las mismas técnicas: el caso de Ernesto, el caso de Bruno Ciordia, o el caso de nuestro querido y malogrado amigo Óscar Zafra, con el que tuvimos también la enorme fortuna de poder coincidir en ese proyecto.

¿Cómo ha sido volver al *Perro* ahora con Dominic Dromgoole? ¿Él también ha trabajado el texto de la misma forma?

No. Ni mucho menos. Resulta difícil establecer una evaluación del trabajo de Dominic sobre *El perro*, porque las condiciones de los ensayos han sido muy extremas. Sobre lo que iba a representar el Brexit había corrido un tupido velo lo que luego sería el COVID. Cuando el COVID empezó a levantar el velo y empezó a dejarse ver la posibilidad de los viajes internacionales, saltó lo del Brexit. Entonces entre unas cosas y otras, el tiempo de ensayo se redujo al 55 y 60% de lo previsto. Al final tuvimos veinte días de ensayos y cinco días de semana técnica. Hay algo en el montaje de Dominic que otra vez incide en la grandísima tradición y capacidad en la interpretación de las historias y en aquellos elementos que son comunes entre ambas historias, o sea, entre ambas formas de contar historias, entre el teatro isabelino y el teatro del Siglo de Oro, que a él le permitió primero, a través de su capacidad, que para mí fue lo más brillante —él venía evidentemente con un reconocimiento como

director y como figura de teatro—, de gestionar el capital humano, lo que le permitió convencer a diez actores y actrices inseguros por naturaleza de que iban a ser capaces de sacar adelante un proyecto como este *El perro del hortelano* en veinte días. He visto directores con mayor conocimiento de la narrativa perder a equipos por cuestiones de gestión de capital humano, de manera justa e injusta o de manera poco profesional por parte de los actores, pero al final son de los que dependes para sacar adelante una historia. Entonces de Dominic, yo me quedo primero con esta capacidad como director que creo que también tiene algo que ver con su encanto personal, pero que también tiene que ver seguramente con una tradición en las formas de dirección británicas, pero sobre todo en la aplicación de unos resortes elementales en el conocimiento de cómo funcionan estas historias y de cómo determinado tipo de elementos funcionan siempre con el público. Y entonces ahí es donde ha estado muy vivo, ahí es donde ha identificado dónde están esos puntos de conexión parecidos a los aspectos del teatro isabelino que, utilizados de una manera, sabía que cavando ahí, agua iba a dar. No se ha podido centrar ni mucho menos en la palabra, ahora lo estamos haciendo. No se ha podido centrar ni mucho menos en el verso, ahora lo estamos haciendo. Y todo aquello que él ya ha depositado, ahora con la aparición de estos elementos más formales y también en su aplicación, descubre acción que está ayudando muchísimo al montaje. La aparición de la música en directo, determinados elementos que forman parte también de la puesta en escena del Globe cuando él estaba como director artístico, sí que son aspectos que se ven y son aspectos que sin duda funcionan.

¿Surgen dificultades trabajando con directores británicos, alguna dificultad cultural o carencia que veáis en su preparación?

En el caso de este último *El Perro del hortelano*, al no tener la posibilidad de pasar la revisión o de la aportación de un elemento externo, se han quedado propuestas muy disparatadas de los actores que en este proceso de trabajo las han desvinculado de la narrativa y están exclusivamente al servicio del deleite del propio actor. Entonces estaban haciendo cosas que van total y absolutamente a contra texto: esto puede ser un elemento pernicioso. Pero no sabría decirte si en el término de lo comparativo de lo británico con lo español pudiera ser algo característico o diferencial de la forma de trabajar de los directores. Para mí lo importante es el

hecho concreto de haber vivido un momento profesional en el que buscábamos unas formas de herramientas y la aparición de este afortunado momento que representó Laurence en el teatro británico, él era una figura en ese momento. Luego directores buenas personas los hay en todas partes y directores cabrones los hay muchos en todas partes y directores malos y directores con un supuesto nombre que luego son un *bluff*. Dominic, de alguna manera, deposita mayores responsabilidades en el resto del equipo, salga bien o salga mal.

También has trabajado con Tim Hoare.

Claro, claro. Nosotros con Tim trabajamos un Shakespeare y luego trabajamos un *Don Juan*. Tim me pareció un talento absolutamente extraordinario en su capacidad de identificar el 'para qué' de una narrativa, de sacarle un montón de juego. Todo lo que planteaba, lo planteaba desde un ámbito de lo lúdico que yo nunca había visto. Su relación con las improvisaciones era tan absolutamente acertada para hacer que el actor entendiese y se pusiese en el punto de lo creativo. Esto lo combinaba con un análisis textual previo bastante riguroso, no tan riguroso como el de Laurence ni mucho menos, pero sí bastante riguroso. Él trabajaba más en marcar la continuidad de la narrativa y de la información que tiene el actor y qué debe transmitirse para la transmisión correcta de esta narrativa al espectador, a través de la identificación de los hechos, *the facts*: qué se puede dar por concreto y específico que el texto te dice. Trabajos como los de las listas: qué dicen el resto de los personajes de mi personaje; qué dice mi personaje del resto de los personajes; qué dice mi personaje de sí mismo. Pero creo que tiene que ver con ser un director más joven, porque Tim creo que no tiene ni 40. *Love's Labour's Lost* supuso un trabajo de codirección muy divertido e interesante en el que creo que se empezaban a aunar herramientas por una parte y por otra. Pero claro, en el caso de una traducción de *Love's Labour's Lost* al castellano, la impronta de la palabra era básicamente la que se le pudiera o se le quisiera aportar a través del compromiso de la compañía y luego la puesta en escena y la dirección. También fue de agradecer esa amplitud de miras en la identificación de la necesidad de ponerle un punto final a *Love's Labour's Lost*, que se dice que no lo tenía como tal, o siempre se dice que había un posterior *Trabajos de amor ganados*. Quizás él tenía aquí en este país la libertad de poder desarrollar una apuesta que a lo mejor

allí no hubiera podido, que era escribir un final, que hizo José Padilla de manera absolutamente brillante, sobre un trabajo *devised* entre los 3: entre él, Tim y yo y de la mano del trabajo anterior de los actores que terminó francamente bien. En el trabajo del *Don Juan* sí que creo que confluyeron mucho más ya las dos formas de entender la puesta en escena al servicio de la utilización del verso y de las herramientas del verso, cosa con la que él no estaba tan próximo ni había trabajado de una manera tan intensa como nosotros. La verdad es que fueron dos experiencias muy bonitas y satisfactorias con público y con elenco, y un proceso de aprendizaje muy interesante. Es un profesional muy riguroso, muy formal, muy trabajador, muy comprometido, con un profundísimo sentido del humor. Yo diría que es un *British* muy reconocible y característico. Creo que representa de alguna manera el punto medio entre Laurence y Dominic y creo que es la evolución perfecta de la dirección de estos dos. Sé que el mercado en Inglaterra es tremendamente competitivo, pero le auguro un muy potente futuro, es un grandísimo talento.

Me interesa mucho lo lúdico de Tim, no sé si me podrías poner un ejemplo de algo concreto que hiciera durante los ensayos.

Sí, eran juegos. Tim jugaba a una especie de tenis de suelo con una pelota. Entonces eran elementos que favorecen la cohesión, el divertimento, o el desprendimiento de la responsabilidad del ensayo. Se realizaban campeonatos por parejas para jugar este juego. Y luego pasábamos a la exportación de lo lúdico en cuanto a los primeros espacios de la improvisación, siempre favoreciendo en la improvisación elementos muy sencillos interpretativamente hablando, pero muy al servicio del juego y de la desinhibición del actor. La desinhibición por falta de responsabilidad por la sencillez planteada por los juegos, pero su larguísima conexión con la puesta en escena posterior. Por ejemplo me acuerdo de una improvisación muy graciosa, muy al servicio del encuentro de los dos Reyes en *Trabajos de amor perdidos*, y cómo él ya enamorado de ella, que había renunciado a los hombres, empleaba cada palabra para hacerle daño. Entonces algo tan sencillo que provenía del juego de la pelota se transportaba a la interpretación del texto: por ejemplo, ella decidía a través de la palabra cuando le apretaba físicamente el corazón, y hacía un gesto con el puño y él sentía físicamente ese dolor. Este tipo

de improvisaciones ayudaba muchísimo al actor a entender la utilidad del juego y eran muy divertidos.

Ahora eres Presidente de la Fundación, también has sido Productor. Pero en cierto modo siempre te he visto como director artístico también, porque una cosa que me parece muy interesante de la Fundación Siglo de Oro es cómo se mantiene esta consistencia del trabajo en la identidad de la compañía, trayendo directores de fuera, como has dicho, que a veces son tan distintos. Realmente es que la figura que hace esa labor de conjunción en la compañía eres tú, como ese director artístico, que guía el desarrollo de todos los proyectos.

Yo, la verdad, es que la figura de director artístico, como tal, realmente no sé qué es lo que es. Porque, por ejemplo, la dirección artística aquí, en un teatro de ópera, básicamente está muy enfocada a la programación. Hay algunas direcciones artísticas que se enfocan en la programación, hay otras direcciones artísticas que se enfocan exclusivamente en dirigir todo. Sí, hay un sentido de transversalidad en el proyecto, eso sí estoy seguro, y eso tiene que ver con el hecho de estar presente. Pero no estar presente solo yo, sino estar presente elementos que han formado parte del proyecto desde el principio. Sí que estoy de acuerdo en que es fundamental estar muy presente si quieres que se desarrolle un proyecto de una manera. Pero estoy seguro de que esa forma de rigor hay mucha gente que ya la podría representar de la misma manera que yo, orientada hacia nuevas formas o fórmulas. Yo creo que es un espacio que podría desarrollar Ernesto Arias o Julio Hidalgo. Éste último es un actor que viene de la compañía nacional y que se vinculó con nosotros en *Enrique VIII*, que tiene un profundo sentido del teatro patrimonial y un profundo amor por las herramientas del teatro del Siglo de Oro y que se está definiendo como un grandísimo actor. Tiene una conciencia del uso de la palabra en el verso o la narrativa, aunque a lo mejor no tiene este rigor que debe tener un director artístico en relación con la gerencia. Pero yo siempre he creído que la dirección artística es una cosa y que la gerencia tiene que apoyar esa dirección artística; que la dirección artística tiene que saber qué es la gerencia, y la gerencia qué es la dirección artística. Pero muchas veces sí, porque no ha quedado más remedio, puede ser que yo haya sido productor y director artístico al mismo tiempo, por pura necesidad. Y actor.

En realidad llevas razón en lo que dices, que ponerle a la labor una etiqueta como 'director artístico' es indiferente. Y es cierto que hay un equipo también de actores, técnicos, etc., que es el que mantiene esa identidad. Pero a mí me ha parecido que tu rol siempre ha sido muy importante en mantener la identidad de la compañía, sea quien fuera el que estaba dirigiendo. Y luego también estaba pensando en los talleres que hicisteis con Will Keen y John Wright entre otros. Evidentemente esto también es bastante importante a la hora de la formación constante del actor.

Sí, siempre hemos pensado que habiendo recibido la oportunidad de una transmisión de conocimientos, la mayor responsabilidad era conseguir que el flujo de esa transmisión de conocimientos profesionales se esparciera. Yo creo que eso ha ido generando, no sé si en mayor o menor grado, una forma de concebir y de entender y de llevar a escena los clásicos que yo puedo ver ya en algunas compañías y en algunos profesionales. Los talleres tienen una triple utilidad, porque nosotros siempre hemos concebido que son espacios de transmisión de conocimientos, un espacio de intercambio profesional y conocimiento e interrelación de profesionales en la configuración de nuevas plataformas y renovación de la plantilla de la Fundación, y luego en tercer lugar la propia investigación sobre las puestas en escena que con carácter posterior se iban a montar. Así se hizo con *El castigo sin venganza*, se hizo con *Doctor Faustus*, se hizo con *Trabajos de amor perdidos* y se hizo con *Mujeres y criados*. Sí, entendemos que es un bonito espacio de encuentro y es un buen momento para que confluyan estas tres necesidades al servicio de esos tres objetivos: formar, conocerse e investigar.

Estamos hablando de directores o ciertas tipologías de directores, en realidad da igual de dónde provengan. Pero, ¿ha habido algún momento concreto en un ensayo con Dominic o con Laurence o con Tim, que pensaras esto con un director español no lo estaríamos haciendo, para bien o para mal?

Sí, me ha pasado. Desgraciadamente, en el de Dominic no he podido estar tan presente ni mucho menos como hubiera querido y como fue el caso con otros directores. Me pasó con Tim lo que te comentaba. Me impactó el desarrollo de lo lúdico como herramienta previa, más allá de los

ejercicios de elenco tan habituales afortunadamente ya. Pero el desarrollo de la parte lúdica con la composición y configuración de diferentes juegos al servicio de la improvisación posterior es algo que yo nunca había visto en España. La capacidad tan detallada de análisis previo textual, con tanta capacidad en la identificación de estas pistas al servicio de las herramientas que aplicaba Laurence. Por ejemplo: marcabas debajo de la palabra el número de sílabas; después las dibujabas con palotes y entonces ibas descubriendo que sí, que realmente había pautas escondidas que si no las hubieras representado en términos de símbolos, no hubieras sido capaz de identificar. Juegos rítmicos utilizando esas marcas cuando aparecía una coma, cuando aparecía un punto. Cómo trabajando con pitos y con palmas identificabas el ritmo interno. Esto en su propia repetición te generaba estados emocionales propios que te descubrían dónde estaba el personaje. Luego, por ejemplo, en tu caso en *Doctor Faustus*, la conciencia de una forma de trabajo que luego se ha implantado en España para la creación de los textos que se ha puesto muy de moda a partir del 2000. Ya había algunas referencias, por ejemplo, con talleres como el de John Wright, que venía de una forma de construcción de los espectáculos puramente basada en el *devised* y en el trabajo en la colectividad, aportando esa responsabilidad al actor. Yo eso nunca lo había visto y también me sorprendió sobremanera. Estos tres aspectos concretos son cosas que yo nunca había visto trabajando con directores españoles, pero hay que reconocer que tampoco es que yo hubiera trabajado con muchos: había trabajado con varios y había conocido a varios en la escuela. De hecho, está claro que para trabajar algunas herramientas, no todos los actores estaban, o han estado, o estarán habilitados para enfrentarse a ellas.

Dr. Simon Breden,
Universidad de Deusto