

Per TERESA REQUENA

Teresa Requena: — Els teus començaments estan estretament lligats a l'Open Theatre, un dels grups de teatre experimental més rellevants dels anys seixanta als Estats Units. Podries explicar com va néixer aquest grup i per què es va anomenar *Open* (obert)? En oposició a què?

Susan Yankowitz: — L'Open Theatre, fundat per Joseph Chaikin l'any 1963, es va escindir del Living Theatre.¹ Joe Chaikin havia estat un membre del Living Theatre i va decidir de crear el seu propi teatre, un teatre que volia ser essencialment d'actor, en què els textos serien sobretot improvisats, a vegades amb un escriptor i a vegades sense. També tenia la voluntat de no ser naturalista, lineal o psicològic de manera que les idees sobre el teatre que en aquells moments dominaven l'escena americana, és a dir, el realisme psicològic, serien deixades de banda i es crearia un tipus de teatre diferent. D'aquí ve la paraula *open*, aquest teatre tenia la voluntat d'estar "obert" a tot tipus d'experimentació per tal de trobar allò que també pogués ser teatral a part del realisme de l'època. Era també un teatre en el qual cada moment no s'havia d'omplir necessàriament amb personatges o informació: els silencis, els gestos, serien tan eloqüents com una paraula o un monòleg.

T.R. — Una de les peculiaritats del grup va ser el procés de creació de les obres que es posaven en escena, procés que va marcar profundament el desenvolupament del teatre experimental als anys seixanta i que va suposar el trencament amb el que es feia aleshores. Podries descriure aquest procés de creació?

S.Y. — En aquest sentit, l'Open Theatre també estava obert i era radical. En lloc de començar a partir d'un text, de la manera que fan molts teatres, el text es creava simultàniament amb la producció. Per exemple, en el meu cas, amb la creació de *Terminal*, treballava amb els actors i els directors diàriament. Partíem d'un tema, que era idea de Joe Chaikin. A *Terminal*, va ser la idea de la mort i el fet que tots morirem algun dia. Joe volia explorar aquest tema i veure què podíem aprendre sobre nosaltres mateixos. Joe estava especialment interessat en aquesta qüestió, perquè ell va néixer amb febre reumàtica que va fer que l'hagueren d'operar diverses vegades quan tan sols tenia cinc anys. Joe també tenia un cor feble des que era petit i tot sovint pensava que es moriria. Sabia que morir era una possibilitat que el va perseguir tota la vida. *Terminal* va néixer d'aquesta idea. Cada un va aportar les seves idees sobre com hauria de ser l'obra i, al cap d'un any de treball diari, vam trobar l'obra. Vam descartar molt material, en vam refer d'altre de manera que, al final, l'obra tenia trossos de tothom i tothom sentia que, d'alguna manera, l'hi pertanyia. Era inusual.

T.R. — Des del punt de vista d'escriptora, com vas viure l'experiència de compartir el procés de creació amb tanta gent?

S.Y. — Em va encantar, però en tant que jo tenia control total del producte final. Era molt clar que les decisions sobre el text serien meves i de Joe, de fet Joe estava per sobre meu, però si no hi estàvem d'acord, no entrava al text. Les decisions principals eren d'ell, tothom li va donar l'autoritat de prendre les decisions finals. En general, però, les contribucions de l'altra gent van ser molt positives per a mi, perquè vaig poder utilitzar algunes de les seves suggerències o inspirar-me en les coses que deien. En última instància era la meua sensibilitat i la meua imaginació les que recollien tot el material i hi donaven forma, decidint quina devia ser l'estructura, el tipus de llenguatge, les paraules exactes, etc. Trobo que va ser fantàstic, i ho va ser especialment perquè tenia un grup fabulós amb el qual treballar, gent amb molt talent. He intentat treballar així amb altres grups i no ha funcionat de la mateixa manera.

T.R. — Molts grups de teatre d'aquella època tenien una agenda política molt definida i sovint relegaven les consideracions artístiques a un segon pla prioritant el missatge polític. Quina era l'actuació del grup, en aquest sentit?

S.Y. — Les consideracions artístiques eren prioritàries però, a la vegada, van néixer d'idees polítiques i socials. Per exemple: el principi que tothom tenia igual veu en la col·laboració. Això era així fins que les decisions finals es prenen. La idea de la col·lectivitat i la col·laboració és part de la ideologia dels seixanta. Per exemple, quant als diners, també s'aplicava el mateix principi. L'única excepció es feia amb algú que tingués família. Em sembla recordar que algú del grup tenia fills i cobrava una mica més. Igualment, el sexe no era una determinant, és a dir, els homes podien fer papers que havien estat escrits per a dones. Així, a *Terminal*, el paper del soldat el va fer primer un home i després una dona. No importava el sexe dels actors, vam descartar-ho com a factor diferenciador. Aleshores ens importava, com a individus i com a companyia, temes que feien referència a la guerra, a la resistència. Era el temps de la guerra del Vietnam, i això era un tema primordial en les nostres mentes. Aquests aspectes van sortir a *Terminal*: la idea de la resistència a l'autoritat, la idea del conformisme. L'obra satiritzava molt sobre la conformitat de la cultura.

T.R. — Has mencionat l'obra *Terminal*, que ha estat recentment posada en escena un altre cop. Com ha estat l'experiència de tornar a fer l'obra després de vint anys?

S.Y. — Bé, va ser una experiència fantàstica tornar a aquesta peça després de vint anys. De fet, la idea de tornar a fer *Terminal* va ser meua i va néixer pel fet que durant els últims anys hem estat obsessionats amb la sida, malaltia que ha estat especialment present a la comunitat artística. A més a més, en l'àmbit personal, tothom semblava conèixer algú que tingués la malaltia o que havia mort a causa d'ella. Llavors vaig pensar que les nostres idees sobre la mort havien canviat en els últims vint anys i que potser estava bé tornar a la peça. D'una manera semblant, vaig pensar que devia ser interessant treba-

llar amb gent que tingués la mateixa edat que nosaltres quan la vam representar per primer cop, és a dir, uns vint o trenta anys, tenir informació sobre aquesta generació i saber com veien la idea de la mort, atès el fet que havien crescut en un món on la sida havia irromput molt més violentament que al nostre. Per altra banda, també podia ser una experiència interessant per a nosaltres, els que vam ser presents en la creació de la peça fa vint anys. Després de tot aquest temps, nosaltres també estem molt més a prop de les nostres morts, hi pensem més, els nostres pares han mort... En aquell moment teníem molt poca experiència sobre la mort. Així, doncs, de tot això va sortir la idea que havíem de tornar al tema de la mort i també tornar al mètode de col·laboració. El projecte va tenir èxit en tots els sentits. Va ser molt enriquidor des del punt de vista de trobar gent nova amb la qual treballar i del de posar dues generacions juntes. També va ser un repte treballar amb un director que era afàsic i que tenia dificultat per comunicar-se: això era nou per a ell, perquè abans havia estat una de les persones més expressives que he conegut.

T.R. — El cas de *Terminal* és força curiós dins la trajectòria de l'Open Theatre, ja que va ser l'última peça de gran èxit que es va posar en escena abans que es dissolgués el grup. Per què es va triar aquest moment, després d'un èxit tan rotund, per dissoldre'l?

S.Y. — De fet, Joe Chaikin va decidir dissoldre el grup en mig de les representacions de *Terminal*, a la primera gira europea que fèiem. Va dir que volia treballar amb un grup més petit i va acomiadar unes deu persones. En vam quedar sis. Va ser molt dur per a tots els que van ser acomiadats. Crec que van haver-hi diverses raons per les quals Joe va fer això... Crec que pensava que hi havia gent que no creixia i evolucionava d'una manera que li interessés i va voler obrir la porta a nous aires. Així ens va quedar un grup més petit i van venir algunes persones noves. L'Open Theatre va passar a dir-se the Other Theatre ('l'altre teatre'), jo, però, ja no vaig treballar més amb ells després de *Terminal*.

T.R. — Després d'aquesta experiència vas seguir diversos camins fins que et vas retrobar amb Joe Chaikin un altre cop. Com es va produir el retrobament?

S.Y. — Bé, això va passar el 1990. Joe havia tingut una apoplexia, a conseqüència de la qual sofria afàsia. Llavors em va demanar que escrigués una obra sobre l'afàsia. Vaig crear *Night Sky* (*Cel de nit*). Em va fer algunes propostes que calia que jo inclogués a l'obra. Per exemple, volia que el personatge que tingués afàsia fos una dona, no pas un home; també volia que la dona fos una astrònoma i que patís l'afàsia com a conseqüència d'un accident. Hi vaig estar d'acord. L'única cosa que no acabava d'entendre era la qüestió de l'ofici, per què era important que fos una astrònoma: de fet, Joe no va saber explicar-me mai per què. Només sabia dir-me: "estrelles... ohhh... estrelles... infinit", i jo li deia: "i...?" Mai no vam anar més lluny d'això. Vaig decidir fer la meva, perquè no vaig aconseguir esbrinar què era el que volia de l'astronomia. I de cop vaig trobar la connexió fantàstica entre l'afàsia i l'as-

tronomia: els forats negres. Hi havia una correlació natural entre els forats negres de l'Univers i els forats negres que es produeixen a la ment com a conseqüència de l'afàsia. Quan tens afàsia, hi ha una gran foscor a la ment, no és que no hi hagi llum, senzillament no la pots trobar. De fet, ningú no pot veure la llum, tothom que veu un pacient afàsic lluitant per trobar les paraules pensa que és boig o dement, de fet pensen de tot. Aquestes persones no entenen que els afàsics tenen llum al cervell, però que no troben la sortida, igualment com s'expliquen els forats negres de l'Univers. Vaig pensar que això era fabulós i vaig decidir construir l'obra al voltant d'aquesta metàfora. També hi vaig introduir un adolescent, ja que vaig pensar que els joves també es comuniquen d'una manera molt particular; vaig fer que l'adolescent estudiés francès. Vaig decidir, a més, que l'astrònoma tingués un company que fos músic, un altre tipus de llenguatge.

T.R. — Un dels aspectes més assenyalats de l'obra ha estat la reacció de l'audiència, especialment entre els pacients d'afàsia i els seus familiars, que van reaccionar molt positivament en veure com s'explorava el tema a l'obra. Per què creus que ha tingut tan bona acollida?

S.Y. — La millor imatge que tinc d'un pacient d'afàsia va ser durant la representació a Nova York. Van venir un grup d'afàsics i entre ells n'hi havia alguns que tenien el que s'anomena afàsia global, que afecta tant la capacitat de parlar com la de comprensió. Poden entendre en general, però no poden entendre paraula per paraula. Un home, després de la representació, va sortir al carrer i va fer un salt alhora que feia picar els peus a l'aire amb una expressió de joia a la cara indescriptible. Aquest home estava afectat per aquest tipus d'afàsia, no podia parlar i no sé què va entendre exactament de l'obra, però li va dir alguna cosa que el va fer sentir feliç. Molta de la gent que era allà no tenien ningú amb qui parlar sobre la lluita terrible que l'afàsia suposa. De cop i volta, però, es veien representats a l'escenari. D'igual manera, l'experiència va ser important per a les famílies de tota aquesta gent, perquè per a ells també és com un malson. Viuen amb algú a qui li ha canviat la personalitat: en molts casos els afàsics pateixen depressió i irritabilitat. Sovint les famílies es troben amb una persona que passa a ser quasi dependent completament d'ells: no sap omplir un xec, no pot dir al taxista l'adreça que vol, no pot llegir, no pot escriure... La família ho ha de fer tot i això, per al malalt, és terrible. A més a més, s'han d'enfrontar al fet que la persona que coneixien i estimaven no és la mateixa. Per tant, va ser també una experiència important per als familiars, perquè van veure com el patiment i la lluita que l'afàsia comporta era posat dalt l'escenari amb molt respecte i comprensió. Va ser una experiència fantàstica!



Susan Yankowitz.

NOTES

1. Chaikin havia interpretat l'any 1962 el personatge de Galy Gay a l'obra de Brecht *Un home és un home*, que va muntar el Living Theatre. Influït per Nola Chilton i, tot seguint el mètode d'Stanislavskij, va mirar de trobar un art de l'actor molt més flexible i menys dogmàtic. Va definir quatre principis fonamentals: la col·lisió dramàtica, la memòria afectiva, l'anàlisi del text i la inspiració. L'Open Theatre s'instal·là l'any 1963 al Sheridan Square, després varen anar, l'any 1964, a Martinica. Chaikin va aconseguir una manera molt personal d'utilitzar la improvisació col·lectiva. Les seves principals propostes foren: *America Hurrah* (1966) i *The Serpent* (1968). També foren molt interessants *From an Odets Kitchen*, *An Airplane*, de J. Claude Van Itallie, *Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place*, *Viet Rock*, de Megan Terry i *Terminal* (inspirat en un text de Susan Yankowitz). Cal recordar encara les creacions col·lectives *Mutation Show* (1972), *The Door Show*, *A Clown Play* (1972). Després de deu anys de treball en comú (1963-1973), els responsables de l'Open Theatre varen decidir de treballar separadament.