

UNA MIRADA AL TEATRO EN MÉXICO (2000-2010)

COLECCIÓN PERIODISMO CULTURAL CONACULTA

CAPÍTULO EXCLUIDO EN LA VERSIÓN FINAL

INDICE: FESTIVALES INTERNACIONALES

Ni la sombra de lo que fuimos. Grupo La Zaranda. España.

Frida Kahlo *La Casa Azul.* Autor/director: Robert Lepage.

Ex Machina. Canadá

Teatro de los Andes. *Frágil,* de César Brie. Bolivia

La Carmina Burana de Távora. (*Imágenes andaluzas para Carmina Burana* de Salvador Távora). La Cuadra de Sevilla. España.

Eugenio Barba y *El sueño de Andersen.* Odin Teatret. Dinamarca.

Sor Juana por la Royal Shakespeare. *Los empeños de una casa.* Directora: Nancy Meckler Gran Bretaña.

¿Por qué la cocina? Pourquoi la cuisine? de Peter Handke y Mladen Materic. Director: Mladen Materic. Théâtre Tattoo. Yugoslavia / Francia.

El matadero 6: Ciudad Juárez. De Esteban Echeverría. Dirección: Emilio García Wehbi. Periférico de objetos. Argentina.

Testigo de las ruinas. De Rolf y Heidi Abderhalden. Mapa Teatro. Colombia

Fuerza bruta. Autor y director: Diqui James. *La organización negra.* Argentina.

Los ciegos. De Maurice Maeterlinck. Director, Denise Marleau. Ubu Theatre. Canadá.

Neva Autor y director: Guillermo Calderón. Chile.

Ivanov en el Festival del Centro Histórico. De Antón Chejov. Director: Dimiter Gotscheff, Volksbühne Theater de Berlín. Alemania.

La Fura dels Baus Boris Godunov. Directores/autores: Álex Ollé y David Plana. España

Don Carlos de Shiller. Director, Calixto Bieito. Teatre Romea. España.

Argentina en el Festival de Otoño *Casa de muñecas* y *Hedda*

Gabler Autor y director: Daniel Veronese y *Tercer cuerpo:*

la historia de un intento absurdo. Autor y director:

Claudio Tolcachir. Timbre 4. Argentina

Pina Baush y Zimmermann en el Festival de Otoño.

Kontakthof de Pina Baush. Tanztheater Wuppertal. Alemania.

Chouf Ochouf de Zimmermann & de Perrot. Groupe Acrobatique de Tanger. Marruecos.

FESTIVALES INTERNACIONALES

Ni la sombra de lo que fuimos

Esta obra nos revela, desde la nostalgia, la fatalidad del paso del tiempo sobre nuestras vidas. La voz de los actores ya no es lo que era, ni la feria ambulante que representan es lo que antes fue. Polvoso se insinúa el espacio, cruce de caminos donde ni un alma pasa. Sólo están ellos viendo pasar el tiempo, dudando si esperan o parten ya. El espacio

escénico está resuelto con un tiovivo que gira y gira en el centro. Texto al estilo beckettiano, con diálogos breves y ambiguos, desde un absurdo profundamente humano; desde la lógica del sinsentido de nuestra realidad.

En esta obra, los personajes viven un tiempo sin tiempo, se sumergen en una atmósfera muy bien lograda, donde sólo se vive el recuerdo. La dificultad radica en la lentitud dramática que resiente el cansancio del espectador, aunque ésta signifique la esencia misma de la suspensión del tiempo que el grupo propone.

El grupo andaluz *La Zaranda* estuvo en México con *Ni sombra de lo que fuimos*, para celebrar veinticinco años de intenso trabajo y reafirmar un lenguaje propio que rompe con la escuela clásica española acartonada y rimbombante. Grupo de producción constante que frecuentemente presenta nuevos trabajos en diversos Festivales de Teatro. Esta es la tercera ocasión que llega a México. La primera, *Perdonen la tristeza*, nos sorprendió en 1993 con ese ambiente mágico que generaban para reflexionar sobre la muerte del teatro y su resurrección, inspirados en el juego de fantasmas que les sugirió la lectura de *Pedro Páramo*. Ahora, aunque sin el ensueño de aquella obra que se tiene en la memoria trastabillante, vuelve a maravillarnos su metáfora de la desolación, la amalgama del pasado en el presente, sus

personajes que esperan sin saber qué esperan; enfrentados entre sí por el ruin deseo de la feria como herencia.

Impregnados de sabor andaluz, confirman su propuesta desde aquellos años y para al novel espectador dan a conocer esa manera tan personal que tienen de hacer teatro. Los que han seguido su trayectoria, sienten como las formas se repiten y vienen las preguntas acerca del estilo de un grupo estable y la necesidad del rompimiento de ese estilo para volver a revolucionar la propuesta estética. Aún así, este grupo se mantiene fiel a sus búsquedas y no se pierde en la complacencia hacia el público. Su teatro camina junto a ellos y en estas dos obras, es sobre ese andar por lo que preguntan. Habrá a quien le atraiga conocer ese mundo nómada de actores andaluces y lo remita a su propio vagabundear; habrá quien busque historias renovadas en su lenguaje escénico, más allá de los ochenta y no encuentren respuesta en esta ocasión; o a quien le interese que los contenidos de las obras hurguen en la huella que deja el tiempo y vean aquí desmenuzado el camino inexorable hacia la muerte.

Ni sombra de lo que fuimos es producto de cinco actores bajo la dirección de Paco de la Zaranda para hablarnos en metáforas sobre personajes típicos de feria que habitan senderos que pocos recorren por temor a la oscuridad y al fracaso. Wilson Escobar, en el libro editado recientemente

por Escenología sobre *La Zaranda*, habla de estos personajes como sobrevivientes de todos los naufragios en un cruce de caminos olvidados.

La "Compañía inestable", originaria de Jerez de la Frontera, anda de trashumante por todo el mundo y ahora sigue su ruta hacia Brasil, Argentina, Chile, Francia y Alemania, para recordarnos con *Ni sombra de lo que fuimos*, que polvo somos y en olvido nos terminaremos convirtiendo.

Proceso. 24 de agosto de 2003

Frida Kahlo, una versión más

El trabajo del teatrista canadiense Robert Lepage, suena mucho en nuestros rumbos. Hemos conocido su trabajo en diversos Festivales. Quien vio *La trilogía del dragón* en el Festival de la Ciudad de México de 1985, no olvida sus

imágenes desgarradoras y poéticas, oníricas e impresionistas. Siguiéron otros trabajos unipersonales que se presentaron en el Festival del Centro Histórico, siendo él actor y director. La obra que ahora trae dentro de la programación del Festival Cervantino nos provoca preguntas alrededor de lo que es traer a colación un personaje mexicano desde la visión extranjera.

La Casa Azul la estrenaron en un encuentro para promover las artes de Iberoamérica en Berkley en 2003 y es la primera obra escrita por la actriz que también actúa al personaje, Sophie Faucher.

En esta ocasión nos encontramos una Fridha Kahlo que no logra ser captada ni porque se repiten textos de su diario o frases célebres hechas y repetidas en cada una de las películas, exposiciones u obras de teatro. La fridomanía no ha desaparecido, y parece ser que sigue causando sensación. Se ve la vida y obra de esta pintora más como dato curioso, folklor vertido en biografía, mujer argüendera, tirada al dolor y rota desde el centro. El punto de vista es superficial; la visión es simplista y no transmite las entrañas con las que Frida vivía y pintaba, amaba y traicionaba. Y Frida se repite parte a parte y no hay nada nuevo de su vida que nos cuenten. Se ve a Frida y Diego en su

falsa intimidad y es él el menos Diego, ni por su porte, ni por su forma de hablar.

El espectáculo despliega sorprendentes soluciones escénicas a partir de la técnica que maravillan al espectador. El texto es un collage de narraciones sobre lo que siente, piensa y hace Frida Kahlo. La propuesta dramaturgica se queda en formas trilladas de nombrar en el escenario. No alcanza a potenciar emotivamente al personaje, ni a las situaciones que plantea. El texto es más bien una reiteración de las versiones difundidas alrededor del icono Frida. Reinterpretaciones de un mismo personaje, revisión de una historia en el México posrevolucionario. Estilo retro que está tan de moda en la actualidad de las artes. Revisar, más que inventar. Trabajar con personajes exóticos y contextualizar.

Esta puesta en escena no busca innovar en el lenguaje dramático, sino utilizarlo de pretexto para crear imágenes, visiones escénicas fascinantes, llenas de magia y delicadeza. Así, la propuesta teatral es rica en imágenes, pero conserva un lenguaje escénico atado al discurso, a lo descriptivo del decir. Nos quedamos con la belleza pictórica compartiendo el decir de Hugo Quintana en su artículo publicado en *La opinión digital*, sobre el hecho de que Lepage es un director que pinta con luz el escenario; que recuerda las pinturas de

Magritte y la música de Satie. "El estilo de Lepage es altamente estético, sus efectos intelectuales tienen la mágica capacidad de señalar emociones, sin entrar en ellas, como para mantener la dignidad de no explotarlas".

La casa azul, está llena de colorido y evocaciones. Sus efectos visuales son de gran calidad. La gasa/pantalla donde se proyectan cuadros y colores, logra imprimir un matiz surrealista a las escenas, que maravilla. Todo se ve difuso; como en otra realidad... Como un recuerdo... Como la mente de la dueña de la casa.

El grupo teatral Ex Machina, fundado por este artista hace ya casi diez años, lleva trabajando teatro y radio. *La casa azul*, su último espectáculo, continúa esta tradición ya que originalmente fue un guión de radio que después se adaptó a teatro. Ahora que se presentó al público mexicano, está la sensación de haber visto una Frida, que se quedó más corta que larga, en una casa azul que no es la suya.

Proceso. 19 de octubre de 2003

Teatro de los Andes

Es frágil lo que tratan... Como el corazón de gelatina que tiembla entre sus brazos; o el corazón que se rompe cuando ha dejado de ser niña. Es frágil cuando crecen las niñas de Bolivia o de cualquier otro lugar del continente.

En "Frágil" se trata de evocar los más acariciados sueños o los recuerdos más acechantes. Con talento y técnica actoral, crean atmósferas y metáforas para transmitirnos sentimientos suaves y profundos. Critican la sociedad clasista, egoísta y enajenada a través de imágenes; rescatan las relaciones madre/hija y padres enamorados; y no dejan de reírse de la cursilería, a través del *cuchi cuchi* con plumeros, satirizando la religión y el conservadurismo que los determina.

La vida de Lucía corre paralela a la del sirviente andino de su abuela, que se convierte en una referencia fundamental para esta niña. La familia quechua, es el contrapunto que equilibra, da textura y musicalidad a la obra. Conviven y contrastan mundos.

César Brie y su grupo *Teatro de los Andes*, con más de diez años de experiencia, buscan unir la técnica occidental con las fuentes andinas. Mezcla razas y culturas, igual que Eugenio Barba en el *Odin Teatret* en Dinamarca. Este director

y autor, que coordina en Bolivia una escuela internacional de teatro, quiere formar un actor poeta que sea hacedor y creador a la vez. Siguiendo los pasos de su maestro Barba, con el que trabajó por más de cinco años, obtiene buenos resultados. Define su estilo y las formas de expresión. El trabajo con el actor se vuelve fundamental en el proceso creativo, y en este caso la actriz Maria Teresa Dal Pero, con mucho tiempo en el grupo, sorprende por la energía y la transmisión de imágenes que propone en el espectáculo. Su destreza emocional y su expresividad escénica, estremeció al público.

El realismo trastocado a través de la imaginación del equipo creativo, hace de esta obra una propuesta sugerente, rica en juegos lúdicos, fuertes y cuestionadores. Con poco es con los que está hecha la memoria de Lucía; la luz y los objetos construyen el espacio. La luz, en muchos casos, es camino o recorrido, o un simple corazón adquiere múltiples significados: cuando se rompe, cuando se saca, cuando se avienta.

María Teresa Dal Pero inventa al personaje de Lucía y saca a la luz sus miedos y recuerdos que dice están en los objetos y en el aire que respira. Así, en el teatro, vuelve a repetir aquel pasado. Esta niña, que suele hablarle al

público, crece en un baúl y está harta de que la retaquen de comida, o de ver a sus papás tratarla sin ninguna lógica.

Pareciera que la obra se construyó con improvisaciones a partir de temas claves, palabras o fragmentos de escritores. César Brie, también autor de más de una docena de obras que han recorrido mundo, propone en "Frágil" un texto sugerente pero que adolece de foco dramático. El sentirse obligados a contar la biografía hasta el final -Lucía vieja, llamando aquel carrito que al inicio ella, niña, lo arrastraba-, hace que la obra se estire sin sustancia. Es el despertar del personaje lo que da más riqueza al espectáculo y se hace innecesario el afán por completar el ciclo. La segunda parte transcurre largamente y la imagen se reitera hasta caer en slogans y lugares comunes como esa frase que repite "Eres una persona antes que ser un rol".

"Frágil" se presentó en el Centro Cultural del Bosque dentro del marco de Puerta de las Américas II, Encuentro de las Artes Escénicas que contribuyó a conocer y dar a conocer diferentes formas de hacer teatro. En el Teatro Orientación, dos niñas, una de Bolivia y otra mexicana, compartieron el mismo foro y ambas se enfrentaron a miedos y fantasmas: Lucía, niña/adolescente por la noche, y Morritz de cinco años, que vive en la obra infantil "Morritz y el pequeño

mons." -escrita por Maribel Carrasco y dirigida por Sandra Félix-, en horario matutino.

El tono de la obra "Frágil" es poético, suave, demasiado suave, e incisivo a la vez. Se agradece la sensibilidad con que está hecha y llena de ideas y sugerencias la mente; mueve los sentimientos e invita al juego: "Todos aquí, en este lugar, en este mundo."

¿Fecha?

La Carmina Burana de Távora

Atraído por la mezcla del erotismo y la devoción de los poemas medievales musicalizados por el compositor alemán Carl Orff, y arrastrado por su origen andaluz, Távora fusiona ambas culturas en *Imágenes andaluzas para Carmina Burana*, creando una obra espectacular que el Festival Cervantino ha traído a México.

Estrenada el año pasado en el Festival Castell de Peralada, *Imágenes andaluzas* es un viaje obsesivo por el mundo medieval con cantos gregorianos, clérigos y conventos, mezclado con imágenes andaluzas que se reiteran hasta el cansancio.

Salvador Távora, cantaor andaluz, desde hace más de veinte años es director de la compañía de teatro La Cuadra de Sevilla fundada en 1971 en una taberna llamada así, La Cuadra, y logra con su técnica y su talento, combinar

elementos dispares y convertirlos en raras combinaciones donde la música, el baile y la imagen, sorprenden.

Él dice que sólo a partir de lo personal, se puede hablar de algo común. Y es que Salvador Távora a los 14 años trabajaba en un taller de tejido como soldador eléctrico, después fue matador de novillos, y luego se hizo cantaor de flamenco donde poco a poco volvió su canto, un canto de denuncia. Así, en su obra incluye el sonido de las máquinas y las herramientas; reitera en los rituales taurinos y maneja la belleza de los animales. Sus personajes son variados. Desde las *Bacantes* que se presentó hace muchos años en el Julio Castillo con una máquina que giraba con mujeres colgando, alucinante, hasta *Carmen*, convertida en bailaora proletaria. En esta ocasión remarca la imagen de la Virgen de Sevilla con la luna debajo, porque dice que esta imagen siempre lo ha hecho pensar que era un alarde del poder del cristianismo sobre los árabes.

En esta obra, que se presentará en el Teatro Julio Castillo del INBA, nos muestra imágenes cristianas adulteradas. Lo que pareciera una afrenta, como es la imagen de la mujer en la cruz, para el director expresa la explotación de la mujer. En *Imágenes andaluzas para Carmina Burana*, hay una desbordante fluidez de imágenes de cantes y

bailes, junto con la solemnidad de los coros de Carmina Burana.

Imágenes andaluzas... Que el año pasado se presentó en el Festival de Cádiz, remarca el dolor y el amor de los versos medievales del Carmina Burana, encarnados en la figura viva y muerta de una mujer. Flamenco estilizado, mezclado con Hécuba la diosa de la muerte, que se enfrenta a la virgen que baja de las alturas como diosa de la vida. Tangos de Málaga, cante, coros, imágenes taurinas, caballos blancos, banderas anticipatorias... Universo andaluz.

La Cuadra de Sevilla es una compañía trashumante que va por todo el mundo presentando sus espectáculos, al igual que La Zaranda, compañía de Jerez de la Frontera, y errantes, ambas compañías van dejando huella de este pueblo gitano en Festivales y ciudades. Desde *Quejío* la primera obra de La Cuadra a *Perdonen la tristeza* de los andaluces de Jerez. Propuestas espectaculares y poderosas las de la Cuadra, profundas y verdaderas, las de la Zaranda.

Imágenes andaluzas para Carmina Burana se ha presentado en diversos lugares de España con un gran impacto en el público.

El espíritu español se contagia en este espectáculo porque habla de sus raíces. Távora, busca alejarse del folclorismo, aunque a algunos les parece que está demasiado

cerca. Lo que sí es cierto es que este creador andaluz habla desde la ideología del pueblo gitano, con su personalísima forma de imaginar.

Proceso. 17 de octubre de 2004

Eugenio Barba y El sueño de Andersen

Preconocimiento, la vuelta al origen. Regresar al teatro de las raíces donde el conocimiento es a nivel sensorial, donde no se necesita entender sino sentir. Y es así como abordamos *El sueño de Andersen*, con un universo interno, secreto, con puntas de iceberg que los actores y el director nos develan de su imaginario.

En Sevilla, *El sueño de Andersen* se presentó el 15 de octubre en la obertura del Encuentro sobre *Flujo, ritmo, organicidad y energía*, convocado por el grupo sevillano La Atalaya, que con esfuerzos y apoyos, consiguió traer hasta su sede, La Rinconada, al Odin Teatret que este año celebra cuarenta años de su fundación.

En su último espectáculo, el Odin Teatret parte de un sueño que Andersen escribió en sus diarios, donde soñaba que el rey lo invitaba a viajar en un barco, pero al llegar a puerto las naves ya habían izado sus velas. Brutalmente es empujado a otro velero y encerrado en las bodegas para formar parte de un cargamento de esclavos. Así, el universo de esta obra gira en torno a una tribu africana, con cadenas y máscaras negras que cantan y bailan. Los personajes son escalvos, y artistas que se reúnen en pleno invierno a vivir los cuentos de Andersen, a dejarse llevar por este sueño y crear alrededor de ellos un sin fin de alegorías que llenan de significados y belleza aquel espacio oval que Eugenio Barba y Lucca Ruzza han ideado. Es una obra para pocos espectadores, los cuales ocupan una butaquería previamente diseñada. Ella es, comenta Lucca Ruzza, el escenógrafo, la cúpula invertida, de la iglesia de San Carlo en Roma. Conserva la acústica y crea un lugar íntimo con una estructura limitada entre dos espejos: uno colocado sobre la

cabeza de los actores y otro en el suelo. El espacio es realmente mágico y la pluralidad de visiones y la incorporación de los espectadores hacen un lugar maravilloso donde todo puede ser posible.

En el espectáculo sobre Andersen se ha plasmado el trabajo de investigación e improvisación que los actores han llevado a cabo durante largo tiempo. El primer acercamiento fue la preparación de una hora de una improvisación individual alrededor del tema. Los actores, además fueron un par de meses a Africa y establecieron un intensivo entrenamiento, al mismo tiempo que se trabajaba el espacio y las máscaras.

Ciertamente, en la obra todo ha de tener un significado, una interpretación, una razón de ser, pero sólo unos cuantos elementos surgen claros y directamente interpretables. El cuerpo de la obra es una serie de imágenes llenas de energía y movimientos que nos estremecen. No es una apreciación racional y lloramos porque un elemento nos remite a nuestro interior, o nos alegramos al identificarnos con la belleza expresada y la originalidad sorprendente.

Eugenio Barba, influenciado por su maestro Grotowsky, del cual fue su asistente de dirección, coincide en el interés por tocar el corazón del teatro. Ha volado durante cuarenta años para traernos poco a poco un estilo propio, con

su distintiva imagenería. Para él y el grupo, el proceso de trabajo es la base, el centro de lo teatral, aunque saben que el producto les da una identidad hacia el exterior.

El planteamiento del Odin Teatret en este espectáculo se muestra congruente en su trabajo creativo, del cual hablaron e hicieron demostraciones durante las sesiones en Sevilla. La esencia del teatro es el ritual, la comunicación preexpresiva, la comunión de las almas.

En el seminario se manifestaron artistas de diferentes partes del mundo explicando su técnica: Akira Matsui sobre el teatro Noh de Japón, Augusto Omolú del baile tradicional en Brasil y el norteamericano Thomas Leabhart basando su técnica en la del francés Decroux, entre otros. Resaltaba el manejo extraordinario del cuerpo, en lo cual se centró el seminario con participantes de todo el mundo. Poco se habló y trabajó alrededor del proceso creativo, no del trabajo actoral o dancístico, sino de cómo crear un espectáculo a partir de estas propuestas. Eugenio Barba tiene muchos seguidores. Saben de la técnica actoral, pero no se ha transmitido el proceso dramático y de dirección para elaborar una obra de este carácter. Se sabe cómo hacer los fragmentos a base de improvisaciones, y no se transmite cómo se aglutinan los elementos, cómo se encuentra la dramaturgia de este tipo de teatro, y menos cómo puede trabajar un director para

lograrlo. Tenemos así, una corriente teatral interesantísima que ha desarrollado una técnica actoral sobresaliente, pero que flaquea en la formación de un sólido cuerpo de directores con capacidad dramática y organizadora que reflejen la magia de este teatro.

Proceso 31 de octubre de 2004

Sor Juana por la Royal Shakespeare

Los empeños de una casa de Sor Juana Inés de la Cruz es una comedia de enredos donde la poeta despliega su ingenio verbal

para crear el caos con argumentos ridículamente complicados e interpretados a velocidad de vértigo, para dejar al descubierto la absurdez de los códigos por los que se regían las vidas de los personajes de su tiempo.

Es una obra barroca, al estilo del Teatro español, que se representó por primera vez en 1683 en la corte de México, en homenaje a los virreyes y para celebrar la entrada en la ciudad del nuevo Arzobispo. Sor Juana sabía que su público sería el de la corte, y aprovecha para hacer guiños intelectuales al espectador y discutir, entre otras cosas, la superioridad o no, de las importaciones literarias de España. Como señala Catherine Boyle, la autora juega con el título de *Los empeños de una casa*, y cambia una sílaba de la comedia de Calderón titulada *Los empeños de un acaso*, creando un gesto irónico hacia sus maestros.

De manera insólita, la Royal Shakespeare Company realizó este año un ciclo del "Siglo de Oro español" donde se incluye *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz (sin mencionar su origen mexicano) dirigida por la experimentada directora de escena Nancy Meckler. Junto con tres títulos más, estas obras se presentaron en el Festival de Otoño de Madrid en el Teatro Español de la Plaza de Santa Ana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega, dirigida por Laurence Boswell, *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, dirigida

por Simon Usher y *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes. Pensando en Shakespeare, a Laurence Boswell, lo que llama la atención del Teatro del Siglo de Oro español, a diferencia del Teatro inglés del siglo XVII, es que las mujeres estaban autorizadas a actuar en público y gracias a ello los autores escribieron papeles importantes y personales para las actrices, creando personajes femeninos ricos en matices.

Entre el público español, causó gran expectativa *La venganza de Tamar*, pocas veces llevada a sus escenarios. Siguiendo al pie de la letra el Antiguo Testamento esta obra describe una época brutal con personajes despiadados, como el polígamo rey David, sin pretender transmitir una moraleja.

La puesta en escena de *Los empeños de una casa*, muestra en su prólogo la vida de un convento donde lavan el piso y rezan frente a un altar. Sor Juana escribe mientras sucede la comedia que escribe. La directora hace evidente cómo es Sor Juana la que se transforma en el personaje de Leonor, y cómo, a través de ella, habla de ser perseguida por el estudio y sus versos, por los que, sin querer, es celebrada y aplaudida.

Los empeños de una casa es una comedia donde se narra la historia de dos hermanos: Don Cristóbal, del que están enamoradas doña Ana y doña Leonor y don Juan que ama a doña Ana. La obra pareciera suceder en el convento, y sin buscar

una visión contemporánea de la obra, la directora hace una reproducción fiel del original (a excepción de la obviedad del prólogo). Adaptada de tres a dos actos, la historia de enredos se muestra ágil y con recursos escenográficos ingeniosos, como la aparición y desaparición de los personajes al perseguir o ser perseguido por el amado. La interpretación actoral es soberbia al igual que el trazo escénico, logrando una gran limpieza en el montaje. El diseño del escenario fue concebido por Es Devlin, al igual que el de todas las obras del Ciclo, y en este caso resaltan las ranuras del piso de las que emergen rayos de luz conventual, contrastando con la casa donde supuestamente sucede la historia.

La Royal Shakespeare Company, con más de un siglo de tradición, ha llegado a los escenarios españoles con una visión ascéptica, convencional y talentosa del Teatro del Siglo de Oro español. El Festival de Otoño, caracterizado por conjuntar obras de gran formato y de grandes compañías (La Comedia Francesa, La Compañía de Jan Fabre, la de Robert Lepage y Mens Flotat, entre otras), ha desaprovechado la presencia de estas compañías, para dar a conocer no sólo sus productos, sino sus conceptos y visiones del teatro, y así enriquecer la evolución del teatro y del público del lugar en donde se presentan.

Proceso. 7 de noviembre de 2004

¿Por qué la cocina?

Este domingo concluyó el Festival de Otoño en Madrid y lo más sobresaliente en teatro resultó ser el espectáculo *Pourquoi la cuisine?*, con la Compañía yugoslava Théâtre Tattoo, radicada en Francia, bajo la dirección de Mladen Materic.

La cocina es el lugar en el que se hace la vida cotidiana. Donde se revela con mayor claridad las relaciones íntimas y los mayores secretos, donde nos reencontramos con los elementos naturales y se vislumbra nuestra relación con la sociedad y de la sociedad con nosotros. Es en ella donde rendimos cuentas, a nosotros mismos o a nuestros seres queridos, de los asuntos más graves.

En la cocina de Mladen Materic habitan personajes de diferentes épocas y culturas atravesados por la guerra, el desasosiego, importantes eventos, o actividades completamente rutinarias. Aquí no se prepara comida, ni se habla de ella. Aquí lo fundamental son las acciones, los vínculos y las emociones que transitan en el espacio. A diferencia de la múltiple literatura alrededor de la cocina o de películas memorables como *El festín de Babette* o *Como agua para chocolate*, en esta obra de teatro el sentido del gusto no está presente; y eso es uno de los elementos que la hacen tan interesante. La cocina es vista desde el punto de vista

espacial, el lugar de reunión por excelencia. Es donde se come, aunque en la obra nunca se coma, es donde se pone la mesa, se discute el futuro de un hijo o se convierte en el sitio clave durante una fiesta.

¿Por qué la cocina? es una obra entrañable en la que los personajes hablan poquísimos, y con una voz en off o textos plasmados en la pantalla, nos transmiten ideas, sentimientos, asociaciones libres. Peter Handke y Mladen Materic son los autores, y el director integra estupendamente el lenguaje al movimiento escénico, muy cercano a la danza contemporánea.

Es reconocible el tono existencialista y evocativo de Peter Handke, como en aquel fragmento escénico en el que, mientras los personajes entran y salen por diferentes puertas de la cocina y realizan una secuencia de movimiento, nosotros leemos: "Mientras agonizábamos. Mientras nos moríamos de frío. Mientras escuchábamos la declaración de guerra... Las hojas caían. La nieve caía. Las flores caían. El horno calentaba la cocina. La levadura se levantaba."

El espectáculo está estructurado con base en fragmentos sin una evidente historia lineal. En un principio se muestran personajes aislados, individuos, duetos que realizan rutinas y eventos escénicos, pero conforme avanza la obra se va conformando una familia extensa, que atraviesa épocas y lógicas, para dejar al descubierto relaciones generacionales,

conflictos de pareja, relaciones amorosas y sentimientos filiales. Los hombres leen el periódico en la mesa, las jóvenes sirven la comida pero la recogen inmediatamente descontentas. Se fuma a escondidas, se mata alevosamente, se lee una carta secreta, se espera, se espera, se espera. Prodigiosamente, la tensión se mantiene sin una estructura basada en la progresión dramática. Hay claros, hoyancos, cuevas que subir, peñascos que descender, momentos suaves y fuertes, cómicos y trágicos. Cadenas de acciones, como las que se forman cuando se colocan platos, cubiertos, sillas y servilletas al preparar una gran cena. La obra consigue un equilibrio emotivo con elementos difíciles de combinar. En silencio, los personajes se mueven. Sin decirnos, nos cuentan una historia.

La obra *Porquoi la cuisine?*, se estrenó en el 2001 teniendo como antecedente la instalación *La cuisine* realizada por Malden Materic en la exposición *Stanze e Segreti* de Milán. Con más de diez actores y veinte años de experiencia, la Compañía Théâtre Tattoo nos transmite, a partir de un espacio invisible socialmente, la historia del hombre del siglo XX; su malestar y su alegría de existir.

Proceso. 14 de noviembre de 2004

El matadero 6: Ciudad Juárez

Inspirado en el relato *El matadero*, de Esteban Echeverría, escrito en 1835 y considerado como el primer cuento realista argentino, el grupo de teatro experimental *Periférico de objetos* -fundado en 1989 por los argentinos Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi- emprende la aventura de un proyecto de *performances* seriales que rodarán mundialmente, a partir de 2004, en festivales, presentaciones especiales, o únicas y raras veces en temporadas teatrales.

Matadero 6: Ciudad Juárez es el *performance* de 2008 que se presentó en el exconvento de San Lorenzo Mártir, dentro de la programación del Festival del Centro Histórico, gracias a la gestión de Artillería Producciones. Este grupo de teatro cuyo productor artístico es Alberto Villarreal y su directora de producción Patricia Rozitchner, convocó a actrices y actores para participar en esta propuesta, lo cual resultó una interesante experiencia en la que un grupo argentino retomaba un tema tan grave y polémico como el de las muertas de Juárez, invitaba a actores mexicanos a participar y elevaba a una reflexión universal la problemática de la tortura, la locura de nuestra sociedad y la misoginia

imperante tanto en el consciente como en el subconsciente colectivo.

Matadero 6: Ciudad Juárez, dirigido por Emilio García Wehbi, es un *performance* en la que se insertan elementos teatrales pero que conserva su naturaleza expresiva. No hay nada nuevo bajo el sol, desarrollan las preguntas que proliferaron en el siglo pasado, responden a una vanguardia histórica, como la nombra Rodolfo Obregón en su libro *Utopías aplazadas*, que reitera y se explaya, pero que al partir de un fenómeno tan actual como las muertas de Juárez resignifica el material, y que al incorporar a la palabra como elemento clave de significación (hay textos de Rilke, Walser o Büchner), invita a una comunicación análoga llena de símbolos y metáforas permitiendo que el público, más que conmoverse, se impresione y salga del espectáculo en absoluto silencio, consternado por haber sido testigo de lo que no pudo evitar ver.

Como en el *performance*, el espectador nunca está cómodo, siempre de pie, transitando de un lado a otro, buscando un hueco donde mirar lo que ve con asco, lástima, indignación, horror o dolor. Las imágenes son estáticas o movibles, simultáneas, alternadas, disociadas, pero con un contenido común. *Performance* con estructuras dramáticas cuya progresión se logra, imperceptiblemente.

Una línea dramática a seguir es la de Alicia... Perseguida y violada por el conejo, cuyo objeto emblemático hace que irremediabilmente se erice la piel cada vez que aparece: unos calzones manchados de sangre.

Otro hilo conductor es Antonin Artaud hablando desde la cama de un hospital psiquiátrico. Los textos corresponden a su pieza radiofónica *Para terminar con el juicio de Dios* y a una experiencia psiquiátrica de los años setenta que sostiene que las enfermedades psíquicas son producto del capitalismo.

El grueso del *performance* sucede en un gran bodegón con escenas de mujeres violentadas. El primer impacto es la escena silenciosa, donde con diurex tres hombres deforman lentamente el rostro de seis mujeres hasta dejarlas irreconocibles. Está también la escena donde una mujer, mientras le rasuran poco a poco la cabeza, dice un poema que la va conmoviendo hasta las lágrimas. Unos cocineros guisan con la sangre que le sacan a las mujeres con una jeringa y que ningún espectador quiere comer. Unos mariachis, un travesti que canta *La llorona*...

En el bodegón hay un video que no se detiene, con imágenes de un matadero; en otra pared, diapositivas de rostros de mujeres, fotos de las víctimas listas para archivar. En la parte alta hay reses colgando que en cierto

momento unos luchadores enmascarados golpean con todas sus fuerzas como piñatas. Más claro que el agua... O la sangre.

El matadero 6: Ciudad Juárez es un testimonio crítico de lo que sucede en nuestro país (y en tantos otros) y que con impunidad se ha mantenido sin solución. Metáfora espeluznante de la violencia en que actualmente viven las mujeres.

Proceso. 20 de abril de 2008

Testigo de las ruinas

Dentro del Festival del Centro Histórico se presentó en el Museo de la ciudad de México el video-instalación con un poco de performance, *Testigo de las ruinas* del grupo colombiano Mapa Teatro con el objetivo de dar testimonio de la demolición de un barrio clásico en el centro de Bogotá y el drama de sus habitantes. La propuesta consistió en la proyección de un video documental del antes, el durante y el después de la destrucción en una serie de pantallas móviles donde se jugaba con la repetición de imágenes, la fragmentación o las secuencias aleatorias, complementándolas con los testimonios de los lugareños despojados.

A pesar de insistir en que es una propuesta alejada del concepto tradicional del montaje teatral, es de observar que dicho espectáculo (a diferencia de otros que este grupo hizo con el mismo motivo u otras propuestas escénicas anteriores) poco tienen que ver con la esencia misma del teatro donde la

comparecencia viva es lo que le da plena existencia. Aquí el protagonismo lo tienen las pantallas y lo que sucede ahí y las personas que aparecen se convierten en tramoyistas que mueven las pantallas o técnicos que organizan las videoproyecciones (que con más tecnología ni su presencia hubiera sido necesaria). Están completamente minimizadas las breves intervenciones de hombres que se superponen a la proyección o la mujer poco iluminada, vuelta casi silueta, haciendo arepas, que al estar en un lateral del proscenio, es casi imperceptible para muchos espectadores. Este hecho, que podría haber sido una experiencia teatral interesante, sólo cobra vida al final de la presentación cuando se ofrece al espectador disfrutar de esas arepas acompañadas de un buen chocolate y una buena charla con los amigos.

El espectáculo no dura más de hora y media, pero se vuelve agotador ese repetir de las imágenes, muy bonitas, sí, muy artísticas y creativas, al igual que el impacto de los testimonios que transmiten toda una idiosincrasia, pero nada vivo escénicamente hablando. El arranque es el más débil ya que con lujo de detalle se proyecta la acción que este grupo hizo en ese espacio vacío con los habitantes del lugar. Pero un performance en video qué insulso se vuelve, porque uno quiere estar ahí, o que mejor nos lo platicuen o que nos lo

escenifiquen, pero no esa pesadez que irremediablemente provoca el teatro videado.

Es interesante conocer a través de un video documental bien hecho todo un fenómeno de desalojo, que seguramente conmovería a los que conocieron el lugar y que a pesar de que nosotros tenemos casos similares, quién sabe por qué, la sangre no se nos sube a la cabeza. Al contrario, nos sentimos culpables al pensar que no estuvo tan mal el desalojo, dado los grados de criminalidad, los olores putrefactos en los que se vivían y el tráfico de todo que ahí sucedía; y que el problema estaba en la reubicación, en el querer borrar a los habitantes de toda una colonia, los cuales eran merecedores de un mejor lugar donde cohabitar y no mandarlos a un lugar, tal vez peor, llamado, es el colmo, el matadero.

Mapa Teatro, formado en 1984 y dirigido por los hermanos Rolf y Heidi Abderhalden, se definen como un laboratorio de artistas que representan nuevas estrategias de las estructuras colectivas del nuevo teatro colombiano surgido en los setenta. Y si bien su trabajo con sectores marginales y de manera colectiva es realmente admirable, da la sensación que la forma elegida, donde se privilegia la plástica y el video documental, no fue la óptima. Tal vez la elección de esta obra no fue la mejor, ya que tienen trabajos más interesantes desde el punto de vista teatral.

Es curioso como el Festival del Centro Histórico dio una muestra del teatro contemporáneo vinculado con la interdisciplina y el performance, olvidando, o excluyendo, por qué no decirlo, las nuevas propuestas experimentales y de avanzada del teatro de autor a nivel internacional que muchos ansiamos conocer.

Proceso. 4 mayo 2008

Fuerza bruta

El grupo argentino que en el 2002 trajo a México el espectáculo *De la Guarda*, ahora presentó en la Carpa Santa Fe el performance *Fuerza bruta*, bomba de adrenalina para los sentidos.

Lo fundamental de esta propuesta es la presencia del actor en movimiento y su relación con el espacio y el espectador. Es una actuación agresiva contra la pasividad del espectador, una intervención de impacto para alterar el vínculo entre el público y el espectáculo. No hay personajes sino actuantes caracterizados a partir de la estética; no hay psiquis, el cuerpo es el soporte de las acciones y no el pensamiento. Aunque el espectáculo es para todo público, los jóvenes son los que más entran en contacto, subliman sus

sensaciones ante esta droga artística. Se baila, se toca, se grita, algunos hasta caen en éxtasis. Se resalta una parte neurálgica del teatro que es la creación de energía, el aspecto ritual que sostiene al teatro hasta nuestros días. No hay reflexión, ni introspección ni trascendencia sólo es el momento, sentir, sentir, experimentar y por eso resuena en la masa informe de nuestra sociedad que responde ante el estímulo, que puede tirarse al vacío si se lo piden; como en un concierto de rock o un partido de fútbol. Pero aquí el disfrute visual sobrevive como un producto artístico digno de recordarse.

El performance como una expresión teatral en espacios alternativos tuvo resonancia internacional con la presencia desde principios de los ochenta del grupo La Fura dels Baus, representante de un movimiento teatral catalán que investigaba sobre esta línea. *La organización negra* fue el primer grupo argentino impresionado por las propuestas de la Fura que estrenó en 1986 su espectáculo UORC considerado en ese tiempo posmoderno en el que incorporaba rituales punk, música minimalista y tecno. En 1991 trajeron al Festival Cervantino *La Tirolesa* y pudimos disfrutar su performance en el edificio de Ferrocarriles de Buenavista en el que dos jóvenes -hombres araña atrapados en los pasillos de concreto y de ventanas del edificio- cambiaban nuestra perspectiva al

verlos, sujetos por arneses, desafiar las leyes de gravedad, caminando por las paredes como si caminaran por las banquetas.

Este es el antecedente para que diez años después *De la Guarda* avance en la investigación de un espectáculo aéreo y ofrezca con mayores elementos técnicos una experiencia impactante. *La organización negra* hacía teatro callejero al alcance de todo público, ahora, *Fuerza bruta* es un espectáculo al que sólo puede asistir una elite que innegablemente disfruta de la experiencia.

Los avances tecnológicos y la inversión económica da la posibilidad para que este grupo explote al máximo las posibilidades escénicas y nos apatalen los efectos.

El espectáculo inicia con un hombre corriendo sobre una banda sin fin. Sin moverse de su lugar corre hasta el agotamiento, le disparan, sangra, y vuelve a empezar. Cae la lluvia y pasan junto a él sillas, gente y se estrella en paredes que se vuelven papeles que revuelan.

El recurso de las mantas plateadas o transparentes se usa de diversas maneras. La luz las colorea de morados, rosas, verdes y corren chicas sobre ella sostenidas por arneses, ondean para que el público las toque. Arriba de nuestras cabezas una alberca con un charco de agua donde ellas,

empapadas patinan, brincan y hacen muecas. Este es el plato fuerte y con la boca abierta observamos.

Fuerza bruta es una creación de Diqui James con la composición musical de Gaby Kerpel que integra música electrónica con ritmos tribales africanos, la dirección técnica de Alejandro Maquila y la producción general de Agustina James. El equipo, junto con nueve actores con buen entrenamiento corporal y excelente transmisión de energía, realiza un espectáculo ecléctico, muy muy disfrutable, que pasó por México y nos dejó un buen sabor de cuerpo

Proceso. 20 de julio de 2008

Los ciegos

Entrar a la oscuridad para compartir una experiencia sensorial y auditiva, enfrentándonos a doce rostros proyectados en máscaras tridimensionales, es el primer impacto que provoca la obra *Los ciegos* de Maurice Maeterlinck de la Compañía canadiense Ubu Theatre y que se presentó en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM dentro del *Encuentro*

de Nuevas teatralidades / Transversales organizado por Teatro *Línea de Sombra* en Pachuca.

La obra es una experimentación escénica muy interesante, donde confluye el pensamiento del autor y la investigación del creador y realizador, Denise Marleau respecto a dar vida a algo inanimado para demostrar la fragilidad de los seres humanos haciendo participar al público de una atmósfera oscura y un entorno sonoro, en el que podemos experimentar la ceguera tanto en el sentido físico como trascendental.

Maeterlinck, que fue más conocido por sus ensayos sobre abejas, hormigas y termitas (su padre era aficionado a la apicultura) desarrolla un teatro simbolista en el que comparte inquietudes con sus ensayos: el destino secreto de los seres y los mecanismos inconscientes que rigen la vida. La presencia de la muerte en los seres humanos es el factor distintivo y que subyace en la mayoría de sus obras de teatro. En particular en *Los ciegos* escrita en 1889, la más radical de este autor.

Frente una situación netamente dramática, -doce ciegos en una isla, alejados del hospicio donde viven, han perdido a su guía y no les queda más que esperar y orientarse a partir de lo que escuchan y suponen. Los personajes se mantienen estáticos, en un limbo aterrador y compartido, donde los sentimientos existencialistas hacen su aparición. Podemos

decir que esta obra es un antecedente clave para la obra de Samuel Becket, en particular de *Esperando a Godot*. La palabra es el medio de expresión pero ubicada en un espacio escénico tridimensional, con lo que adquiere interpretaciones insospechadas.

Denise Marleau, creador de la propuesta escénica de *Los ciegos*, en codirección con Stephanie Jasmin, confluye en la búsqueda dramática de Maeterlinck escrita en el siglo XIX y la dota de los elementos tecnológicos de los que el autor carecía y por lo que no pudo concretar su propuesta: ¿Cómo hacer aparecer el símbolo sin el obstáculo del actor? Gordon Craig ya se había hecho esa pregunta a principios del siglo XX y un siglo antes Henrich von Kleist lo había hecho; pero ninguno había dado una respuesta. Dentro de esta búsqueda, la obra de *Los ciegos* se representó el siglo pasado, en total oscuridad, por ejemplo, para tener una percepción netamente auditiva y lingüística. Ahora, la propuesta de Marleau nos sorprende con esta resolución, extrema por supuesto y rica en significados.

En *Los ciegos*, lo que el espectador ve son seis rostros masculinos y seis femeninos, los cuales gesticulan y hablan (cada imagen proyectada tiene un micrófono) y la percepción es distinta según donde esté cada espectador. Si estás cerca puedes ver quién habla, si a un lado tienes claridad sobre

las mujeres o en otro sobre los hombres y si estás más alejado ves todo aunque se dificulte distinguir al hablante. Pero curiosamente sólo son los rostros de dos actores que fueron filmados previamente, y por separado, en diferentes ángulos y con algunas deformaciones para verse diferentes pero, al mismo, tiempo iguales; como si fuera el origen de la vida: una mujer y un hombre, síntesis perfecta para hablar de la humanidad.

La estructura de la obra es fantástica, porque dentro del estatismo la tensión se mantiene y no sólo eso sino que los giros dramáticos se van sucediendo uno a uno hasta cuestionarnos al término de la obra. Si bien se cree que el guía anda lejos, después descubren, por los ladridos de un perro, que está ahí entre ellos muerto, seco al pie de un roble y al final se escuchan pasos, alguien viene, llora incansablemente un niño y terminan diciendo: ¡Están aquí. Están en medio de nosotros!... ¿Quiénes son? Y el espectador angustiado, que comparte la atmósfera de la oscuridad llena de sonidos, siente que le hablan, que ha llegado a ese lugar y que los ciegos se vuelcan sobre él para pedir piedad.

Proceso. 17 de agosto de 2008

Neva

Neva sucede en San Petesburgo en el invierno de 1905, durante un ensayo de El jardín de los cerezos de Chejov. El contexto es el recordado "Domingo sangriento" cuando fueron reprimidos brutalmente los obreros que se manifestaban contra el régimen zarista exigiendo mejores condiciones de vida.

La propuesta es interesante en la medida que aborda una problemática política de manera desafocada, centrándose en la realidad de dos actrices y un actor que, haciendo caso omiso de lo que acontece en el exterior y tratando de ignorar la ausencia del resto del elenco, ensayan de diferentes maneras: abordando directamente los personajes de la obra, improvisando respecto a situaciones de la vida personal de la actriz, siendo actores y personajes, personajes y actores provocando una realidad metateatral.

La primera actriz del teatro de Artes de Moscú dirigido por Stanislavsky Olga Knipper y viuda de Chejov, es invitada por una compañía para montar una de las obras más afamadas del escritor. Ella, atormentada por la pérdida de sus capacidades emocionales para la actuación y sus sentimientos culpígenos al haber dejado solo a su marido durante su enfermedad, trata de recuperarse, ayudada por dos actores y sacar adelante la obra que ensayan. La ficción y la realidad se confunden y entremezclan de manera abigarrada superponiendo realidad sobre realidad hasta tejer un mundo

complejo de personajes que vuelven atractiva la dramaturgia de Guillermo Calderón, perteneciente a la generación de los cincuenta. Los dos actores, interpretados por Paula Zúñiga y Jorge Eduardo Becker acceden a la petición de la primera actriz de actuar la muerte de Chejov para ella y superar el conflicto.

En este juego de actuación, confesiones truculentas y dinámicas interpersonales, se va filtrando la situación violenta del exterior. Los actores hablan de que todo arde, que las revueltas no cesan y que ese teatro es el único lugar seguro. Estructuralmente el autor sugiere su visión crítica hacia el acontecer de la situación: la obra abre y cierra con un par de monólogos diferentísimos en contenidos. El primero es un texto intimista donde Olga Knipper -interpretado por Trinidad González que obtuvo en Chile en el 2006 el Premio Altazor lo mismo que la dirección y el texto por esta propuesta- habla acerca de sus quebrantos al haber perdido sus cualidades como actriz. Y en el monólogo con que cierra la obra, el sangriento exterior se ha impuesto, sumiendo al espectador en el frío invierno de aquella Rusia que revienta a orillas del río Neva. Aunque sucede en otro continente y otra época, la reflexión, como se ve, es completamente actual. Las revueltas latinoamericanas son compartidas y las generaciones de autores de los cincuenta y los sesenta buscan

formas contemporáneas para hablar de esta realidad. Marco Antonio de la Parra es otro significativo ejemplo de nuevas propuestas en el teatro chileno y también estuvo en México impartiendo un fructífero taller para rescatar textos dañados o ideas a punto de tirar a la basura.

La puesta en escena de *Neva*, dirigida por el propio autor, se presentó en el Teatro Jiménez Rueda dentro del DramaFest, la cual se desarrolla sobre una plataforma cuadrada de no más de cinco metros cuadrados, donde hay un sillón de la época y un calentador que también sirve de iluminación. El espacio escénico es austero en contraste con lo florido y exacerbado del lenguaje. Los diálogos y monólogos están entreverados y de pronto son abruptamente suspendidos por un corte a otra realidad. Guillermo Calderón domina las técnicas narrativas y su capacidad en el manejo de las palabras de pronto vuelve a *Neva* en un alegato sobre las técnicas de actuación contrastándolo con el ensimismamiento del artista que lo aparta de su presente histórico. Mucho de que hablar en nuestro propio acontecer.

Proceso. 7 de diciembre de 2008

Ivanov en el Festival del Centro Histórico

La Volksbühne Theater de Berlín es la única compañía extranjera de teatro que vino este año al Festival del Centro Histórico con la obra *Ivanov* de Antón Chejov y sorprendió con su propuesta.

La compañía retoma un clásico ruso que irrumpe con el naturalismo en el teatro de su tiempo y que fue tan poco aceptado. En la actualidad también resulta difícil la apreciación de su teatro llevado al extremo, ya que su apuesta se basa en develar la psicología profunda de personajes comunes y corrientes con una vida insípida, que no hablan de lo que realmente les está ocurriendo, que se mueven en medio de una frivolidad inmunda (la decadencia de la burguesía) y que ni siquiera saben lo que quieren. Qué empáticos resultan estos personajes para los espectadores que se adentran en esa realidad, asumen la propuesta dramática, ese transcurrir lento donde la palabra es un medio de comunicación basada en el subtexto y pueden conmoverse hasta los tuétanos. Porque en *Ivanov* tardamos en conocer a este hombre que arrastra una deuda, trae a cuestas una culpa y un desasosiego que poco a poco conocemos y que

estalla al final del tercer acto (la adaptación de la puesta en escena sintetiza acertadamente la obra y disminuye al máximo la expectativa de boda que se desarrolla en la última parte del texto). Ivanov llega a la incomprensión máxima de sí mismo y termina vencido. Qué derrota, qué confusión, qué impotencia, qué sabor amargo de final.

El director húngaro, Dimiter Gotscheff, invitado por el director de la compañía Frank Castorf, radicaliza aún más la propuesta. Despoja a la obra de todo lo visible: muebles, aditamentos, paredes u lo que sea, y deja encuerado al actor y sin donde recargarse (aunque esté vestido con ropa contemporánea casi como de desfile de modas). Se queda consigo mismo y el personaje, sus emociones y sus relaciones, de la misma manera que Chejov hace en su obra. Al actor lo único que le queda es compenetrarse con el subconsciente de su personaje, con lo que el texto oculta y muestra al mismo tiempo. Por eso en su tiempo las obras de Chejov no tuvieron buena fortuna, ya que la técnica actoral era bastante restringida; y fue hasta que Stanislavski montó a Chejov, cuando se comprendió que los contenidos no radicaban en la magnitud de los conflictos, ni en la complejidad de los personajes, sino en la capacidad del actor de darles vida de una manera convincente, profunda, desde sus entrañas.

Así, los actores de la Volksbühne, contactan emotivamente con el espectador. A pesar de que la traducción la leemos simultáneamente (y que desgraciadamente omite muchos textos), la proyección del actor, a través de la palabra y de sus acciones mínimas (quitarse o ponerse ropa, alejarse o acercarse, acostarse o recargarse en el otro, o quedarse simplemente de pie), es poderosa. No hay necesidad de micrófonos (a pesar de la mala acústica del Teatro de la ciudad) y la transmisión de energía se da desde cualquier sitio del que se observe.

El director y los actores aderezan el estilo actoral de Stanislavski con el expresionismo y agregan acciones, no acotadas por el autor, para exteriorizar intenciones de los personajes y remarcar las ridiculeces en la convivencia. Así, pone a la vista lo que no se ve en el texto: La esposa de Ivanov está enferma y mantiene escarceos amorosos con el joven doctor que está enamorado de ella. Ivanov es seducido por una joven con la que puede resolver sus deudas viéndose envuelto en un callejón sin salida. Su honestidad y su orgullo, le impiden actuar con falsedad y finalmente, no se escucha un solo disparo, sólo él hace un dibujo con un hombre apuntándose a la cabeza.

El *Ivanov* de la Volksbühne transita por caminos más difíciles que los propuestos por Chejov. Juega con la

modernidad y la tradición y da otras coordenadas para comprender a un autor del siglo XIX aferrándose a nuevas formas de retomar un clásico.

Proceso. 5 de abril de 2009

La Fura dels Baus

En el Teatro Metropolitan, el grupo catalán La Fura dels Baus presenta hasta el 4 de octubre su último montaje: *Boris Godunov*. Puesta en escena que remite a un acto terrorista acontecido en Moscú en el 2002 cuando un grupo de chechenos secuestraron un teatro a media función y permanecieron encerrados con el público y los actores como rehenes por más de dos días exigiendo la liberación de presos y la salida de las tropas rusas de su país.

La situación es por demás interesante y óptima para ser representada en un teatro. Ideal la superposición de realidades que abre el apetito a cualquiera que conozca al grupo catalán -sabiendo cómo involucran al público en sus espectáculos- y desee sumergirse en esa adrenalina de sentirse inmerso en un acto terrorista.

Y sí, la irrupción de los enmascarados pone en jaque a los espectadores de la planta baja del teatro y el temor, a pesar de saber que es una representación, impacta en nuestras emociones. Tenemos miedo, desconcierto, dudas de si al joven que le arrebatan el celular o al que empujan violentamente a la salida por grabar con una cámara de video, son reales o si está previamente calculado. ¿Y después? Nada. La tensión no se sostiene, el conflicto entre los del grupo agresor y la lucha en la negociación son débiles, discursivos, impregnados de la necesidad de exponer su visión frente a la violencia. Mismo problema vivido en el 2005 cuando presentaron su "acción colectiva" *Obit* en el Museo del Chopo: prenden la llama y no atizan el fuego. La emoción se apaga y domina el sueño.

La Fura dels Baus que en los ochenta irrumpieron en el teatro con su propuesta de subvertir al público, violentarlo, agredirlo directamente e involucrarlo a través de la violencia; que nos sorprendieron en sus espectáculos en bodegones, en espacios no convencionales, en su manejo espectacular del público yendo de un lado a otro; ahora se atan de pies y manos en un teatro a la italiana donde se les dificulta la interacción con el público, donde no pueden estructurar sólidamente una obra dramática, donde los personajes son superficiales y no tocan las fibras sensibles

del espectador, donde la tecnología no les vale para sostener el espectáculo. La compañía es sólida cuando su proyección se da a través del acto, del movimiento corporal, del impacto emotivo a través de la acción. Pero cuando se meten con la palabra y el desarrollo de una situación, vemos a actores acartonados, gritando, con un estilo de actuación anticuado. Los diálogos tan forzados por la necesidad de pronunciarse, son inverosímiles; los personajes se explican a sí mismos todo el tiempo, pero no sienten nada (ni ellos ni nosotros). Y a pesar de estar en una situación límite, no hay tensión escénica, nadie cree que se estén jugando la vida, aunque de hecho lo hagan, y nosotros, aunque veamos las bombas con su contador en números rojos, no sentimos el peligro. A la Fura dels Baus no les viene bien el distanciamiento entre público y espectáculo, su riqueza ha estado en la provocación y la interacción con el que observa y lo obligan a participar activamente. La palabra, para transmitir ideas y sentimientos, no es para ellos. Ellos lo hacen muy bien a través de la acción. La dramaturgia y dirección de Álex Ollé y David Plana no tiene fuerza, tal vez les falte la técnica, aunque en el ámbito tecnológico sobresalgan. El manejo del video es interesante. Cámaras que proyectan en una pantalla gigante la escenografía de la obra que se está representando

o la visión de lo que está pasando en la butaquería llama la atención. Pero para mostrar un drama es frío e impersonal.

Proceso, 27 de septiembre de 2009

Don Carlos de Shiller

La Compañía catalana Teatre Romea inauguró con su último montaje *Don Carlos*, las XV Jornadas Internacionales de Shiller en Alemania y clausuró el Grec 2009 Festival de Barcelona, para ahora dar una temporada en el Teatro Valle Inclán de Madrid. El director Calixto Bieito retoma el texto de Shiller -estrenado por primera vez en Hamburgo en 1787-, para darle una interpretación contemporánea aprovechando que la acción sucede en España cuando dominaba el rey Felipe II.

La puesta en escena, llena de metáforas y simbolismo, hace una paráfrasis de los últimos treinta años en España subtitulándola: "Cuitas y pesares de una familia española que sueña con realezas del pasado y miserias del presente". El abigarramiento de signos es agotador aunque al mismo tiempo es lo que hace tan interesante la propuesta. El espacio escénico es un invernadero, haciendo referencia al cuadro del Jardín de las Delicias del Bosco. Los personajes femeninos están vestidos de época y los masculinos visten de época actual. Se escuchan fragmentos del Requiem de Verdi, como lo que taladra la mente del príncipe Don Carlos; hay pasajes operísticos, melodías de Ligueti y hasta música de los Rolling Stones. El marqués de Poza hace su aparición capoteando como torero al ritmo de un pasodoble. Con una jeringa se inyecta sangre a diestra y siniestra. En un extremo hay dos maniquís; enterrado un muerto; en un tambo se queman libros, fuentes del conocimiento. Felipe II, el padre de Don Carlos, cultiva su jardín y de él emergen dos figuras enlodadas como si fuera el pueblo, el abono de sus éxitos. El barroquismo de Bieito da una amplia paleta de imágenes y múltiples significados que pueden ser o no ser reinterpretados por el que observa, que pueden obstaculizar o enriquecer la trama de la obra.

El *Don Carlos* de Shiller está construido a la manera de una tragedia shakesperiana en la que se cuestiona el poder y se pone en la mesa de la discusión el tema de la libertad y la traición. Shiller enfatiza lo complejo del ejercicio de la libertad y aunque la enaltece, personificando el pensamiento romántico en el marqués de Poza, al mismo tiempo la cuestiona. Su hallazgo está en retar la tradición de su tiempo, según la cual la acción sólo puede llevarse a cabo después del autoconocimiento. Aquí, sólo después del uso de la libertad es como el hombre se conoce y lo que prevalece es la ambigüedad en el sentimiento del ser humano y eso es lo que lo hace imprevisible. Lo dramático en *Don Carlos* es que la traición es donde todos los personajes confluyen, a pesar de sus buenas o malas intenciones. El comportamiento de los representantes de la Iglesia es evidentemente a partir de la traición: sus propios fines justifican los medios. Pero en el marqués de Poza es más complejo ya que en su lucha por liberar Flandes del dominio español, traiciona al rey fingiendo su complicidad y a su fiel amigo Don Carlos al no revelarle sus planes. La princesa de Éboli traiciona a Don Carlos, del que está enamorada y a su reina, por despecho. Los reyes se traicionan mutuamente y Don Carlos termina traicionándose a sí mismo.

El texto de Shiller está impregnado de intriga y luchas de poder, de idealismo y razón. En un principio la obra era un texto narrativo y poco a poco el autor le fue dando forma de obra dramática. Quedan los resabios narrativos al final de la obra, donde los personajes, uno a uno, explican su comportamiento, su filosofía, la justificación de sus actuaciones, lo cual aflojan el drama aunque resalten el pensamiento.

La profundidad de Shiller al mostrar la naturaleza humana, sus resortes, sus relaciones y las pasiones luchando con sus deberes, se complementa con las imágenes de Calixto Bieito jugando con la época y su contemporaneidad, lo cual da como resultado una puesta en escena gozosa.

Proceso, 8 de noviembre de 2009

Argentina en el Festival de Otoño

Madrid.— Impresionados los españoles por el teatro argentino, vemos su cartelera y el entusiasmo del público en

espectáculos que se estrenan y reestrenan en sus teatros. La presencia de Daniel Veronese y su compañía, al igual que el grupo teatral Timbre 4 dirigido por Claudio Tolcachir en el anterior y actual Festival con localidades agotadas, hacen resaltar la presencia del teatro argentino en España. Su nivel actoral es lo más sobresaliente de sus espectáculos y si bien Daniel Veronese había mostrado un interés experimental muy provocador, como en *Mujeres que soñaron caballos*, presentada también en México, ahora se acomoda en un teatro convencional, con destellos creativos, retomando a los clásicos. En el anterior Festival realizó versiones de las obras de *Tío Vania* y *Las tres hermanas* de Chejov, titulándolas *Espía a una mujer que se mata* y *Un hombre que se ahoga* con rotundo éxito, pero sin mucha aventura. Ahora realiza el Proyecto Ibsen actualizando *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler* (*El desarrollo de la civilización venidera* y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, respectivamente). La decepción salta a la vista. El deseo de encontrar cosas nuevas y arriesgadas se estrellan con una fórmula para hacer teatro taquillero. Con títulos rimbombantes, la confusión por el éxito y la comodidad por la repetición, vuelven estas dos obras que se presentaron en el Festival de Otoño, en propuestas sin interés. Las buenas actuaciones son innegables pero nada más. Y eso es

seguramente lo que más llama la atención al público español acostumbrado a las actuaciones acartonadas y poco verosímiles de su teatro.

Timbre 4 goza también de esta cualidad actoral, aderezándola con una gran ironía y un excelente sentido del humor. El autor y director Claudio Tolcachir consigue recrear personajes y experiencias a partir de un trabajo minucioso dentro del realismo. El realismo con un nuevo impulso cobra fuerza en su teatro y en propuestas contemporáneas que a partir de una situación real se fragmenta la estructura y el espacio. En *Tercer cuerpo: la historia de un intento absurdo*, que se presentó en la sala experimental del Teatro Español, todo sucede en una oficina destartada, entre archivos y libreros donde conviven dos realidades que al final confluyen en la problemática de dos de sus personajes: Por un lado tres oficinistas, se relacionan sin saber si han sido abandonados o su trabajo pronto desaparecerá. Sus historias se van develando progresivamente consiguiendo una interesante expectativa: una mujer que finge tener un marido y quiere un hijo, una joven que finge tener una casa donde vivir y un viejo al que se le ha muerto su madre y oculta sus amores. Por el otro lado, y en el mismo espacio, convive una pareja conflictuada donde él ha perdido el interés y ella se aferra al poco cariño que le queda aunque implique su humillación.

En esta propuesta realista, es interesante la fragmentación estructural, la caracterización precisa de los personajes y la precariedad de los recursos teatrales (ya que originalmente la obra se estrenó en el 2008 en la casa del director utilizando los objetos que allí había). Más atractiva aún, era su propuesta anterior con la que Tolcachir saltó a la fama y donde presentaba a una familia "disfuncional" construyendo una complejidad de relaciones que daban una profundidad impresionante a la propuesta. *La omisión de la familia Coleman* creada en el 2005, se presentó en el Festival de Otoño del 2007 y fue un éxito fulminante. Posteriormente participó en 30 festivales para continuar su temporada en el Teatro Español de Madrid.

Tolcachir y Veronese son actualmente venerados por el público y los teatristas españoles, los cuales, en las conferencias que los argentinos han dado, les preguntan por la fórmula de cómo hacer espectáculos con tan buenos resultados y con tan pocos recursos.

Proceso. 16 de noviembre de 2009

Pina Baush y Zimmermann en el Festival de Otoño

Dos extremos de la danza se encuentran en el teatro: Pina Baush con un espectáculo que incursiona en el tema de la vejez y Zimmermann&de Perrot que muestra el universo de los jóvenes en las calles de Tanger, Marruecos.

Pina Baush, cuya muerte acaecida este año redimensionó su importancia vanguardista en el desarrollo escénico del siglo XX, retomó su espectáculo *Kontakthof* (Lugar de encuentro) creado en 1978 en Alemania con su compañía Tanztheater Wuppertal y contrató a hombres y mujeres mayores de edad sin experiencia escénica para dar como resultado una propuesta arriesgada, desconcertante, novedosa y finalmente genial.

Zimmerman&de Perrot, dos creadores suizos que llevan más de diez años trabajando juntos fusionando música, circo, danza, teatro y artes visuales, presenciaron una de las trescientas representaciones de *Taoub* que el Gropue Acrobatique de Tanger, dirigido por Sanae El Kamouni, venía realizando en Europa desde el 2004 y les propusieron hacer un espectáculo en conjunto, cuyo resultado fue *Chouf Ochouf* (Mira y vuelve a mirar) estrenado en Tánger este año y que ahora se presenta en el XXVI Festival de Otoño en Madrid; lleno de vitalidad y entrega, creatividad y sencillez.

Kontakthof, que también quiere decir casa de citas, nos remonta a los Salones de baile de los 40 con música

melancólica, valeses y tangos que invitaban al encuentro entre solitarios donde el baile posibilitaba el acercamiento. Pero en el espectáculo de Pina Baush, poco bailan y pocos son los encuentros afortunados. Parejas se unen y se separan en acciones rutinarias, en un principio, cómica, pero que poco a poco van volviéndose tristes y desoladoras. El acercarse al otro para hacerle una zancadilla, propinarle una cachetada o apretarle la nariz, sin ninguna estridencia, vuelve al acto más violento. El trabajo de emociones no está en el corazón ni el gesto facial, sino en el cuerpo, en un cuerpo inmóvil o que desarrolla pequeños movimientos cotidianos que llegan a ser dancísticos por la dinámica en que se desarrollan y no por su belleza. La coreógrafa y directora capta la gestualidad de hombres y mujeres de más de sesenta y cinco años, empáticos a su propia edad: la pérdida de equilibrio, la dificultad del movimiento, la inseguridad del paso, los movimientos tensos al andar, la mano en la oreja para aumentar la audición, los estallidos intempestivos o el anhelo de un recuerdo, se van sucediendo a lo largo de tres horas. El espacio es amplio y los colores de los vestidos cálidos. Ellos usan traje y ellas van de tacones. En un principio el espectáculo resulta impenetrable, difícil de disfrutar; pero poco a poco el código va creando un mundo y los personajes se van volviendo entrañables. No hay

melodrama, sólo la realidad de una etapa de la vida del ser humano que duele. Nos maravilla contemplarla vuelta propuesta artística visual y de contenido. *Kontakthof* es una prueba más de la contemporaneidad y la visión de ir siempre adelante que tenía Pina Baush.

Chouf Ouchouf parte de improvisaciones con los jóvenes acróbatas de Tánger donde develan la vida en la calle de la ciudad. En un principio se vuelven elementales, como si hubieran plasmado simplemente el ejercicio de improvisación: bailar al ritmo de rap, tocar una cítara y reír, echarse un pedo o mear en una pared, pero la propuesta se va enriqueciendo con múltiples escenas rutinas mezcladas y transformadas escénicamente. La jovialidad y el humor dan un aire festivo aunque la realidad tenga momentos dramáticos como el huir de la policía por azoteas y callejuelas. La movilidad del espacio se crea con el estupendo uso de practicables, paredes que se abren o cierran, torres compactas o huecas que dan diversas dimensiones y perspectivas, que hacen aparecer y desaparecer a los personajes en diferentes momentos y convertir la altura en un factor de riesgo. La colaboración de dos culturas se concretiza en este espectáculo y nos hace reflexionar en el interés de creadores europeos por la realidad de países del sur.

Proceso. 23 noviembre 2009