

La búsqueda de una realidad escénica: XVII Festival Iberoamericano de Teatro

Óscar Cornago Bernal

A finales del siglo XIX se empieza a manifestar definitivamente el carácter artificioso de todo lenguaje artístico, y especialmente del teatro, dada la inevitable falsedad, no solo de su referente ficcional, sino sobre todo de su mismo juego escénico y la pesada materialidad de su soporte semiótico. Desde entonces cada una de las artes ha querido reconquistar esa realidad perdida, y la escena no ha sido ninguna excepción. Un análisis de los lenguajes escénicos presentados en el XVII Festival Iberoamericano de Teatro (17-26 de octubre de 2002) viene a confirmar que el debate en torno a la “realidad,” la cuestionada realidad de la escena, que no es más que un reflejo de la igualmente maltrecha realidad de la historia, sigue ocupando un lugar central en el panorama artístico y cultural actual.

Si tuviéramos que resumir de manera general lo más destacable del FIT 2002 habría que apuntar el predominio de dos modelos teatrales: por un lado, los monólogos, acompañados de un fuerte trabajo de interpretación; por otro, propuestas de formato medio y pequeño, pero de elaborada factura escénica, sobre textos dramáticos que no en todos los casos se ensamblaron al mismo nivel de creatividad. Dentro de este último grupo, hay que destacar por lo acertado del resultado de conjunto: *Quién dijo miedo*, de Índice Teatro (Colombia) y especialmente *¡Feliz nuevo siglo, Doktor Freud!*, de Los Inconscientes (México). En los márgenes de una teatralidad de base dramática, hay que destacar tres espectáculos de formato novedoso: la proyección de una película muda con los diálogos realizados en directo, por la Cía. Nacional de Teatro de México, *La Bombonera*, de Producciones Imperdibles (España), y *Chorus perpetuus*, de DanzAbierta (Cuba). Capítulo aparte merece la clausura del Festival por el Ballet Nacional de España, que recuperaba la *Fuenteovejuna* dirigida por Antonio Gades en 1994. Estas obras, a las que se unieron los espectáculos de calle y alguna propuesta dramática de menor novedad, ofrecen un total de 22 grupos de nueve países, divididos en 14 espectáculos de sala, uno de danza contemporánea y siete espectáculos de calle.

Entre los monólogos hay que empezar reseñando la actuación de Eduardo Pavlovsky, viejo conocido de este festival, con un texto de autoría propia, *La muerte de Marguerite Duras*, bajo dirección de Daniel Veronese, uno de los fundadores de El Periférico de Objetos (Argentina). Pavlovsky se distancia de su anterior dramaturgia sobre situaciones de extrema conflictividad psicológica, como el tema de la tortura, para confrontar al espectador con una poética intimista, un texto cálido protagonizado por un hombre de edad avanzada que no oculta concomitancias autobiográficas. La obra reflexiona sobre la decadencia de la vejez, sobre la violencia y la muerte en una realidad cotidiana, mientras que el actor, en un escenario de ejemplar desnudez, apoyado únicamente en un sofá funcional situado de cara al público y una iluminación básica, va pasando de unos registros a otros en un juego de contrastes que alcanza del tono sarcástico a la intimidación subjetiva, del carácter lúdico a la excitación violenta. A medida que el espectáculo avanza, la cercanía escénica crece en un tono de profunda humanidad que va acentuando la presencia del actor en un efecto de sinceridad escénica, de veracidad del propio Pavlovsky, cuya enorme figura, en las reducidas proporciones de la sala La Tía Norica, se hace cada vez más física y cálida, sola en el escenario, dialogando con una mosca muerta.

El primer monólogo fue protagonizado por Nidia Telles, sobre un texto de Julio César Castro, *Gracias por todo*, bajo la dirección de Carlos Aguilera. La actriz uruguaya, que sorprendió ya en el FIT con su original trabajo sobre Madame Curie, presentó un espectáculo más clásico que no entusiasmó al público, a pesar de la cuidada interpretación de una mujer de edad madura que reflexiona sobre la vida. De un tono muy diferente es la obra del Centro Dramático Nacional (CDN), *Carta de amor (o como un suplicio chino)*, texto autobiográfico de Fernando Arrabal en el que se vuelve con las obsesiones que han caracterizado su mundo poético, puestas ahora en boca de una (su) madre, que dialoga con el hijo ausente. Juan Carlos Pérez de la Fuente optó por una dramaturgia ceremonial apoyada en una costosa escenografía que reproducía al milímetro la sala donde se estrenó meses antes en Madrid, una pequeña estancia con las paredes de piedra, de ambiente claustro, en los sótanos del antiguo Hospital de San Carlos (actual Museo Reina Sofía). A esto se añadía la suntuosidad de los asientos, dispuestos en medio círculo, y una recargada decoración en la que no faltaban velas, candelabros y toda una diversidad de objetos antiguos iluminados por un matizado juego de luces. La interpretación, a cargo de María Jesús Valdés, se centró en un registro intimista y misterioso. En contraste con la desnudez

escénica y la imponente presencia actoral de Pavlovsky, con ese sorprendente efecto de sinceridad emocional, el trabajo del CDN manifiesta un recargado barroquismo que gana en aparatosidad lo que pierde en realidad (escénica). Peter Brook afirma que la única diferencia entre la vida y el teatro es que el teatro era siempre verdad,¹ pero comenzando –añadiríamos nosotros – con la verdad de la propia falsedad del medio escénico, y ésta es la que Pérez de la Fuente intenta negar, opción sin duda arriesgada que se termina volviendo en contra de la verosimilitud emocional alcanzada por la actriz.

Pasando a otros montajes de mayor dimensión escénica, aunque de desigual nivel dramático, podemos destacar tres ciertamente elogiados en cuanto a su puesta en escena: la excelente recreación plástica conseguida por Río Teatro Caribe (Venezuela) en *Terra Nostra*, inspirada en la novela homónima de Carlos Fuentes, el trabajo de Rubén Szuchmacher (Argentina) sobre el texto de Íñigo Ramírez de Haro, *Extinción*, y la puesta en escena de *Historias de familia*, por Un mundo-teatro (Chile).

Entre estos, el trabajo de Río Teatro, bajo dirección de Francisco Denis, fue el que presentó mayor novedad escénica. Sobre una creativa propuesta de interpretación que convertía a los actores en inquietantes seres, casi a modo de muñecos, ayudados por unas máscaras de inspiración oriental y mirada hierática, se construía una atmósfera de extrañamiento, a la que contribuían los materiales de reciclaje utilizados en figurines y escenografía. El resultado era un paisaje desolado en el que reinaba el caos de los primeros días de la creación, que proyectándolo sobre nuestro momento cultural, podríamos hacer extensible al caos de los finales, del tiempo vivido como un “después de,” que caracteriza la historia contemporánea. El montaje se desarrolla a un ritmo acelerado, violento en algunas escenas, como aquéllas en las que un personaje se precipita en una frenética carrera, encarado al público, sin moverse del sitio, sobre un fondo con proyecciones geométricas, ofreciendo un efecto afín a cierta estética apocalíptica del mundo del cómic. Paralelamente, unos textos que iban apareciendo en una pantalla al fondo, retomando la función mítica de la palabra de la creación, la escritura de los comienzos, le iba explicando al espectador lo que “realmente” ocurría en la obra, la historia del descubrimiento de Latinoamérica, los comienzos de la historia. Ahí radica quizá el punto débil de la obra, en cerrar por medio del plano textual un espectáculo con capacidad para abrirse a una pluralidad de lecturas, más imaginativas incluso que la propia propuesta dramática hecha explícita a través de los textos.

En el segundo de estos espectáculos, *Extinción*, se desarrolla una imagen grotesca de las relaciones familiares, cuya crítica apunta a la institución base de la sociedad occidental. A pesar del medido trabajo de interpretación, de ritmo acelerado y en un registro desquiciado que lleva el realismo grotesco hasta el extremo, la obra no atrajo la atención del público.

El tercer espectáculo de este grupo está basado en el texto de la escritora serbia Biljana Sribljanovic. A lo largo de una serie de escenas breves se presenta un grupo de niños jugando macabramente a ser adultos en una plaza de Belgrado. La puesta en escena dejó más abierta la localización histórica, a pesar de incluir un emotivo canto final en serbio, pero acentuó al máximo la sordidez ambiental y la crueldad en unas relaciones familiares degradadas. Sobre un escenario oscuro una estructura metálica imponía su fría rigidez, acompañada con materiales baratos que los actores utilizaban según las necesidades de cada una de estas *Historias*. Una niña con dificultades para el habla hacía de animal de compañía de esta sórdida familia, que iba sumergiéndose en la noche de la violencia a través de una serie de juegos rituales. La propuesta escénica adquiría coherencia estética, pero el plano dramático quedaba más confuso.

Mayor acierto en el ensamblaje entre el trabajo escénico y la propuesta dramática alcanzaron *Quién dijo miedo*, del conjunto colombiano, y *¡Feliz siglo nuevo, Doktor Freud!*, en lo que fue sin duda uno de los mejores espectáculos del Festival. José Domínguez Garzón, director y dramaturgo del primero, se enfrenta con el problema de los campesinos obligados a desplazarse a Bogotá a causa del conflicto político. Distanciándose de los modelos del teatro documental y la denuncia directa de los años setenta, opta por un tratamiento lúdico basado en el recurso del teatro dentro del teatro. El espectáculo representa el ensayo general, por un grupo de cómicos de desigual procedencia social, de una obra encargada por un político para abrir la campaña electoral de su partido. El espectador es advertido de esta situación desde el comienzo, lo cual subraya la carga de teatralidad de toda la obra. A lo largo de las numerosas interrupciones que sufre el accidentado ensayo, que trata precisamente sobre el tema de los desplazados, se hace un reflejo de la situación social en Colombia. La tensión de la obra va en incremento a medida que se va desvelando la identidad de cada actor/personaje, que hace que el plano de la "realidad" y la ficción entren en conflicto. El juego metateatral sirve para que estas reflexiones sobre la sociedad colombiana, distanciadas del plano ficcional de la obra que se está ensayando, adquieran un tono directo de comunicación con el público y una

carga de realidad, que no siempre consigue tener el teatro. La escena, un medio artístico falso desde su misma materialidad, consigue revestirse de realidad a partir de la aceptación explícita de su propio juego escénico, utilizado además como medio de denuncia de otros “juegos” políticos. Este ha sido uno de los mecanismos por excelencia para la renovación dramática en el siglo XX.

Los Inconscientes, compañía formada para la producción de la obra de Sabina Berman, *¡Feliz nuevo siglo, Doktor Freud!*, con más de dos años de representaciones, fijó un nivel escénico a comienzos del Festival que apenas iba a ser superado. Desde una perspectiva crítica actual, se narra uno de los casos de histeria tratados por Sigmund Freud, el caso Dora, poniendo al descubierto los puntos de ceguera del padre del psicoanálisis con respecto a la psicología de la mujer, ignorada desde la óptica masculina y patriarcal de la sociedad de su tiempo, y que el célebre psicoanalista, adelantado en tantos aspectos, no logró superar. El espectáculo se organiza sobre una estructura narrativa que atrapa el interés del público desde el comienzo, recogiendo el carácter documental – casi podríamos decir experimental – de la propuesta dramática. Acorde con el tono historicista en la escenografía predominan los tonos oscuros para los despachos y salones de la burguesía vienesa de finales del siglo XIX, y en los figurines, vestidos recargados para las señoras, trajes negros para los caballeros (con la presencia constante del puro, no sin cierto grado de ironía) y cofia y delantal blanco para las sirvientas. Una escenografía funcional con tres plataformas móviles que transforman el escenario a la vista del público enfatiza el aire histórico-experimental de este episodio escénico. La sobriedad naturalista en la interpretación de las sesiones de psicoanálisis o de las discusiones profesionales alterna con el tono humorístico de las escenas eróticas o el registro irónico. En este juego de contrastes, se puede destacar la escena cómica, casi cerrando la obra, protagonizada por los jerarcas del psicoanálisis, los jerarcas del deseo patinando sobre hielo en el invierno vienés, mientras cada uno de ellos se presenta a sí mismo en un tono grandilocuente ante Historia. La “presentación” (y no solo “representación”) de la obra como un experimento histórico/escénico, acentuado a través de la distanciamiento irónica, ganaba para todo el espectáculo un aporte de realidad e inmediatez, no sólo por la actualidad del tema tratado, sino sobre todo por la eficacia de su modo narrativo.

En una línea más experimental se encuentran tres propuestas situadas ya en esos márgenes del teatro convencional sobre los que han crecido algunas de las producciones más novedosas de la escena contemporánea. Dos de

ellas tenían como efecto interesante el hacer consciente al espectador de las características específicas de la percepción teatral, lo que se conseguía negándole algunas de las bases tradicionales de la comunicación escénica. De esta suerte, Producciones Imperdibles, bajo la dirección de José María Roca, instalaron una carpa roja, de inspiración circense, de cuatro metros de diámetro con orificios alrededor por los que los espectadores introducían la cabeza, no sin cierta dificultad, dejando el resto del cuerpo fuera de la *sui generis* "sala teatral." Dentro de la carpa tenía lugar una danza que duraba entre ocho y diez minutos. Con la ayuda de proyecciones, olores y una música ambiental se conseguía una atmósfera de encantamiento y sensualidad, sin descartar el lado cómico de la propia situación creada por cada espectador al verse en aquella ridícula posición, inclinado para poder meter la cabeza por los agujeros, colocados por debajo de la altura media, viendo las cabezas de los demás. Por su parte, Claudio Valdés, al frente de una producción de la Cía. Nacional de Teatro de Méjico, recupera un clásico de los comienzos del cine mexicano, *El automóvil gris* (1919), para aplicarle la tradición japonesa del *benshi*, cine mudo comentado y dialogado por un narrador. En una ambientación de principios de siglo, de buscada plasticidad, una intérprete mexicana y otra japonesa, en un contraste de culturas, modos y voces, van haciendo la reconstrucción sonora de la película; en la primera parte, de forma realista, para entrar, ya en la segunda, en una espiral delirante de idiomas, ruidos de animales y sonidos ininteligibles. En ambas obras se subraya la realidad material de algunos de los elementos básicos de la comunicación teatral: la importancia de la situación de *voyeur* en la que el teatro coloca al espectador, y que a veces queda olvidada (a pesar de la actualidad de esta figura en la sociedad actual) o la importancia del plano sonoro y las inmensas posibilidades que este ofrece. De carácter muy diferente, pero igualmente en los márgenes del teatro dramático, fue la propuesta de Marianela Boán, sincronizando los movimientos con el canto coral de los mismos bailarines, a través de una estructura lúdica de entrelazamientos de unos con otros mediante gomas elásticas colocadas en las muñecas. Utilizando la simplicidad de estos elementos como trampolín para los diversos números coreográficos, el espectáculo reflexiona sobre las relaciones del individuo con la colectividad.

Volviendo con el teatro dramático, la Compañía Andaluza de Teatro (CAT) presentó la adaptación que Rafael Alberti realizara de la novela de Francisco Delicado *La lozana andaluza*. A través de la temática de la obra, que trata de la prostitución y el libre goce de los placeres del sexo, la puesta en escena trató de ofrecer una crítica actual de la corrupción y la hipocresía

social, que no pudo evitar, sin embargo, caer en ciertos tópicos acerca de la figura de la “buena prostituta.” A pesar de esta carta de intenciones, el espectáculo estuvo lejos de transmitir un sentimiento de realidad (escénica). La inherente falsedad del teatro, que en vano se intentó ocultar a través de una propuesta realista, terminaba surgiendo en su peor esplendor. De carácter también desigual fue el polémico montaje, impulsado igualmente por una irreprochable voluntad de compromiso social e histórico, *Memoria y olvido. Argentina 76, nunca más*, coproducido por Némore Producciones y el propio FIT. Ferrán Madico, sobre un texto de Eduardo Galán basado en las experiencias del siquiatra argentino Arturo Roldán con pacientes que habían sido torturados por el régimen militar, trata de llevar al extremo la representación de la tortura, girando de manera obsesiva sobre una alargada situación dramática central construida con un lenguaje realista. La obra conseguía presentar de manera directa el terror de la tortura, sin mayores ambiciones artísticas; ahora bien, lo polémico no fue el grado de elaboración formal de la propuesta, sino la (des)conexión de todo ello con el contexto político que pretendía denunciar (más presente en el título que en la propia obra) o con cualquier otra situación históricamente concreta de violación de los derechos humanos. En este caso, la obra alcanzaba ciertamente a comunicar al espectador una realidad emocional. El problema es la pragmática de esa comunicación, la pragmática histórica de esa realidad, que debe tener un reflejo igualmente en la pragmática de la comunicación escénica, pues como afirma Felix Guattari: “es la pragmática lo que es esencial, porque ella es la auténtica política, la micro-política del lenguaje.”² Esta micro-política del lenguaje, que debe ser uno de los caballos de batalla en la cultura actual, es la que falla también en la obra.

Los espectáculos de calle se basaron en la recreación visual de mundos poéticos a través de luces, coreografías y pirotecnia (Markeliñe), procesiones de formas imaginativas de inspiración infantil (Hortzmuga Teatroa), mundos apocalípticos de fuego y tambores en estructura de pasacalles (Deabru Beltzac), la poética circense (Tangorditos, Rolabola Circo) o elementos musicales y sonoros producidos por los más diversos artilugios en el caso de un hombre orquesta (Pedro J. Navafría), que subido a una extraña bicicleta recreaba el personaje de un mágico buhonero de inspiración celta.

El festival se clausuró con un espectáculo de danza marcado por el inequívoco sentido de la teatralidad de Antonio Gades, a quien también se rindió un homenaje oficial. Con una estética sobria, de impresionante fuerza expresiva y subrayada plasticidad, barroquismo y contención al mismo tiempo,

el bailarín y coreógrafo de origen mediterráneo supo ver en la tragedia de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, la posibilidad de hacer realidad una vez más la imponente presencia escénica y sentido colectivo de la fiesta flamenca. Con una clara inspiración en el pueblo gitano afincado en España desde hace cinco siglos, Gades eleva el baile y el cante flamenco, sin por ello dejar de utilizar otros géneros del baile clásico español, a una celebración colectiva de carácter ritual, una expresión artística extrema que conecta con las raíces de un grupo humano. Mediante esta utilización ceremonial, la expresión escénica adquiere una dimensión dramática, la del propio ritual, inserto a su vez en la tragedia de un campesino que mata al representante del Rey, el Comendador, por haber violado a la mujer con la que acaba de casarse. Buscado por la justicia, el pueblo entero responde por él. No es de extrañar que el momento de la boda, como el del duelo por el honor mancillado, cobre en el espectáculo especial importancia. A través de esa cuidada realización performativa que supo llevar al cine Carlos Saura, tanto del baile, como del cante, las palmas y la música, la celebración de la ceremonia y la posterior fiesta flamenca o el llanto por la desgracia, adquieren tal fuerza, tal grado de espontaneidad (resultado, sin embargo, de una medida puesta en escena), que amenaza con saltar las barreras de la ficción para convertirse en “verdadera” realidad, ya no ficcional, sino presente en su materialidad inmediata, en ese aquí y ahora que, sin embargo, paradójicamente, no dejan de construir un escenario, la puesta en escena de la autenticidad.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

Notas

¹ “La seule différence entre le théâtre et la vie, c’est que le théâtre est toujours vrai” (en Picon-Vallin 14).

² “C’est la pragmatique qui est l’essentiel, parce qu’elle est la véritable politique, la micro-politique du langage” (en Deleuze y Parnet 138).

Referencias bibliográficas

- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.
- Picon-Vallin, Béatrice. *Le film de théâtre*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, ed. 1997.