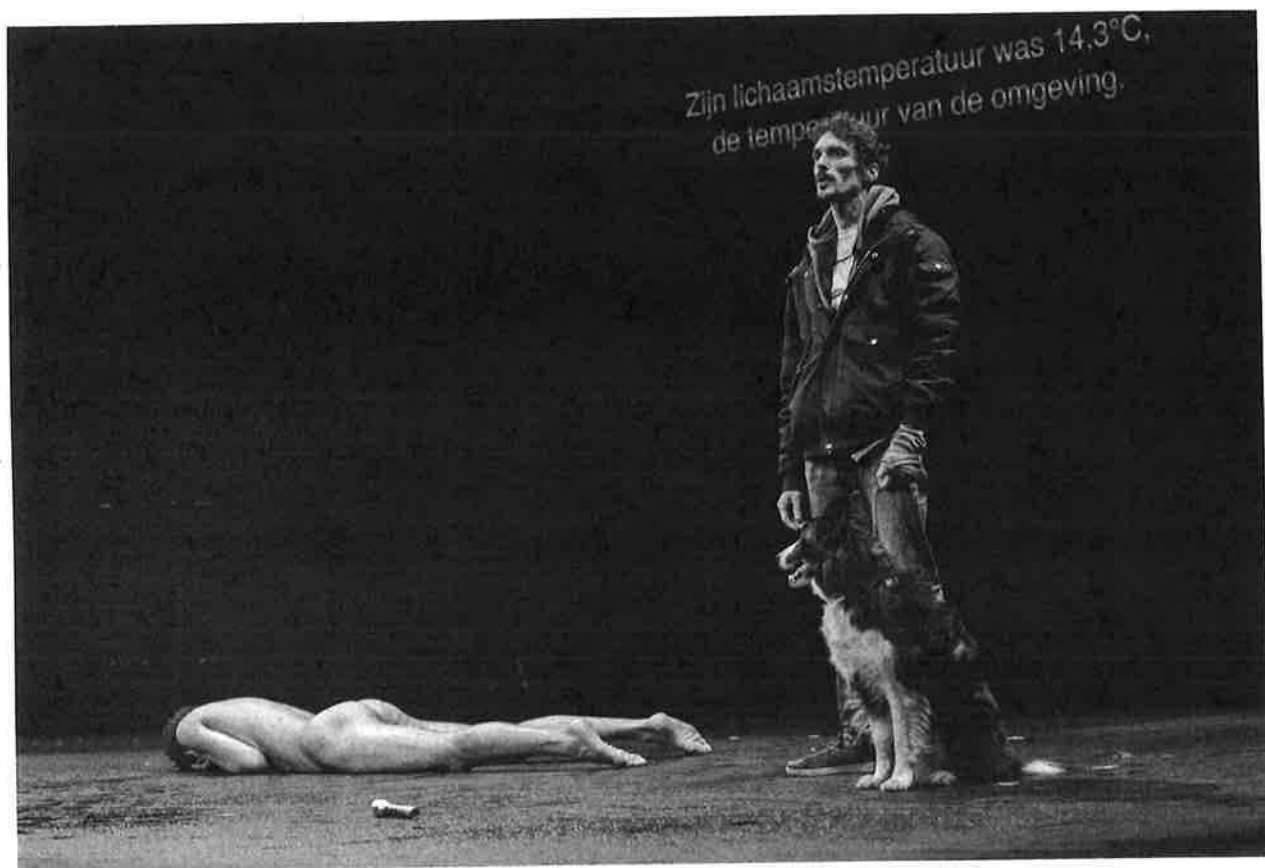


INTERNACIONAL FESTIVALES



Dos escenas de "La Reprise -Histoire(s) du théâtre", montaje con texto y dirección de Milo Rau. NTGent (2018). (Foto: H. Amiel).

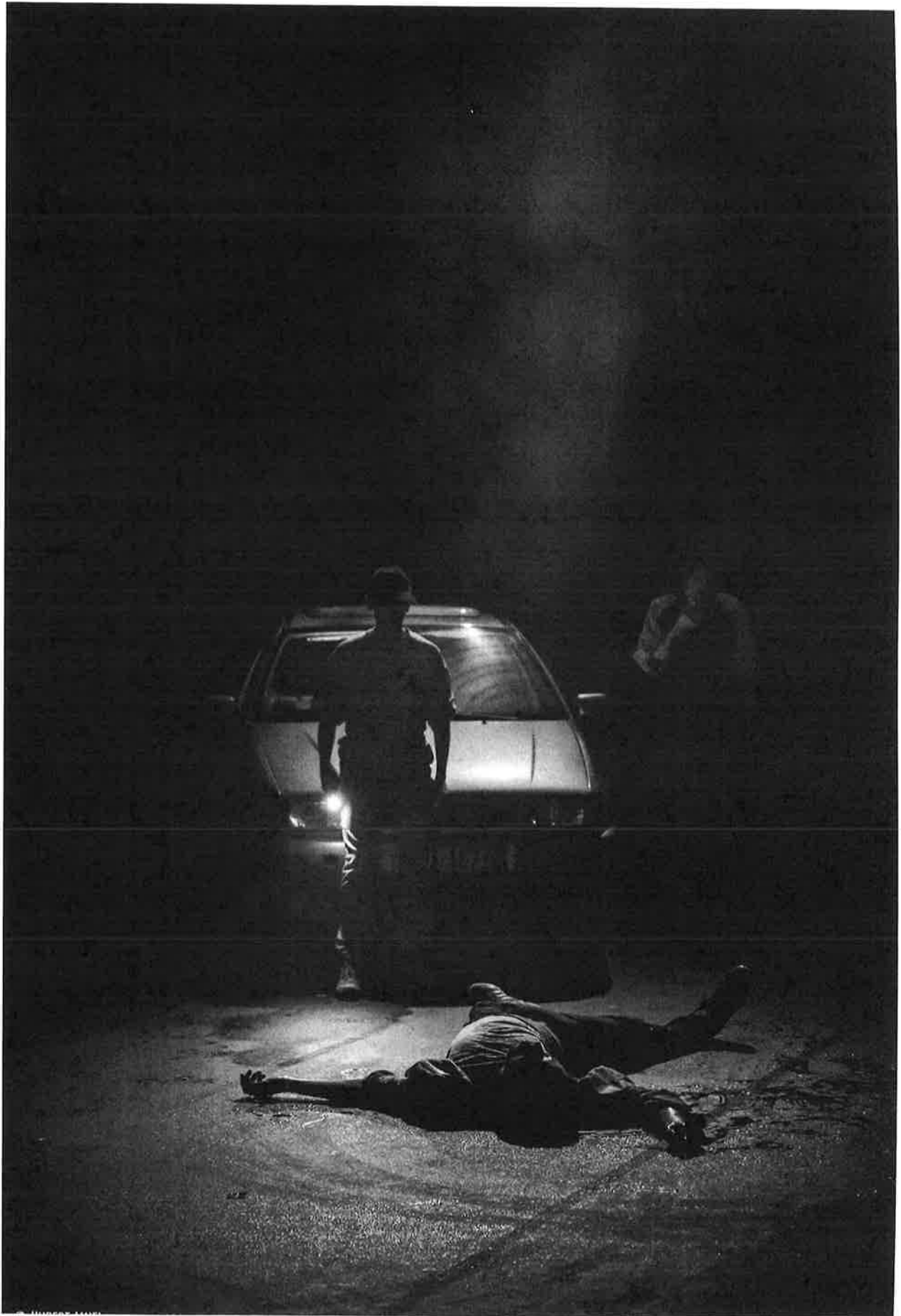
Rau y Lauwers: Dos picas de Flandes

POR JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO

El director suizo Milo Rau dirige el NTGent desde el comienzo de esta temporada. Allí ha presentado su primer espectáculo al frente de la institución, *La Reprise -Histoire(s) du théâtre*. En el mismo escenario, una semana después, la Need-company, radicada en Gante, de Jan Lauwers presentaba *Guerra y trementina*, que en el inicio de la primavera se programaba en los Teatros del Canal. Dos espectáculos distintos, interesantes y marcados por las señas de identidad del teatro flamenco.

Milo Rau continúa en *La Reprise* su línea de teatro testimonio, con el acento puesto sobre aquellas situaciones que escandalizan, llenan páginas de los periódicos mientras mantienen cierta actualidad y se olvidan al poco tiempo. Ahí es dónde fija su mirada, en el momento que salen del foco periodístico para, con distancia, proponerlas sobre el escenario con crudeza y apelación a los recuerdos dormidos de los espectadores, y con el afán de remover y preguntar al público sobre esas conductas, sin ofrecer respuestas, porque esta no es misión del teatro.

Como en escenificaciones precedentes parte de un hecho real: en *La Reprise*, del asesinato, precedido de una brutal agresión y tortura, de Jarfi Ihsane, un joven belga, musulmán, de ascendencia



© JUAN DE LA CRUZ

magrebí y gay, acaecido en Lieja en 2012. Esta escena, titulada *Anatomía de un crimen*, se representa con extrema crueldad sobre el escenario, pero no con intención de mostrar una acción sádica y criminal, sino como ejemplificación de hasta dónde llega una sociedad, como la de la ciudad belga, cuando se dan unas circunstancias sociopolíticas que calan en los ciudadanos, hasta el extremo de protagonizar una acción atroz, presentada como sinécdoque.

En torno a esta escena, se presentan otras, en una estructura que podría denominarse de "alcachofa". *La anatomía de un crimen*, el cogollo, y las capas que lo recubren (que lo encubren más bien), no son ni inocentes, ni ajenas a cuanto unos jóvenes en una noche loca ejecutan con violencia extrema. Las otras capas de la alcachofa, las restantes escenas, aparentemente no guardan una estrecha relación, si se realiza una lectura superficial: la escapada de una mujer con su amante, que tampoco le reporta felicidad; la relación carnal de dos sexagenarios, con una existencia en soledad, que Rau presenta con la crudeza del desnudo de dos actores de edad; la alienante diversión rodeada del ensordecedor ruido de una discoteca; el vis a vis en una cárcel entre un marginado y una señora que busca, lo que no encuentra en su entorno; etcétera.

Los hilos conductores de estas historias fragmentarias en *La Reprise* son: la presentación del declive postindustrial de la próspera Lieja, producido por el cese de actividad de la industria metalúrgica y su consecuencia, el paro y el desempleo; el segundo eje, la transformación de una sociedad próspera en otra inmersa en la desesperanza, la amargura, la desazón, el pesimismo y la caída del poder adquisitivo, que engendra soledad, desestructuración, pérdida de ilusión y sentido de la vida. Estos indicadores negativos se acentúan por la banalidad de la vida, la pérdida de valores y el afloramiento de lo teratológico, o la decadencia intelectual, ética y moral, sustituidos por la búsqueda del placer instantáneo, la banalidad, el escapismo, que ocultan, aunque sea por unas horas, la tremenda crueldad de una vida dura y carente de sentido. En este ambiente, la vida humana se presenta como absurda y, en este marco, el asesinato de Jarfi Ihsane se produce sin sentido de culpa.

Seis actores encarnan los diferentes personajes en un es-



pacio vacío, cerrado en el foro por una gran pantalla, que atrae la mirada del espectador. El proscenio se ilumina levemente y en él se desarrollan algunas escenas; a derecha e izquierda del espectador, algunos objetos o utilería para marcar el lugar dónde se dispone algún episodio de la fábula. En los momentos que se utilizan las áreas de actuación laterales (con predominio de la situada a la izquierda del espectador), la luz se concentra en ellas, para dirigir la atención del público y también para iluminar para las tomas de la cámara. Por lo escrito en las líneas precedentes, se deduce que la puesta en escena de Milo Rau utiliza (añado ahora) con generosidad los recursos audiovisuales: la cámara que graba en directo, las escenas pregrabadas y la amplificación del sonido, que contribuye a la creación de un espacio sonoro que acentúa sensorialmente el carácter fuerte, violento, de la propuesta escénica.

Las escenas proyectadas se piensan en virtud del diálogo que establecen con aquellas que se plantean sobre el escenario,

“La Reprise –Histoire(s) du théâtre”, espectáculo con texto y dirección de Milo Rau. NTGent (2018). (Foto: M. Devijver).

Detrás del documento se encuentra la aproximación a los porqués de conductas inexplicables racionalmente, aunque se vean en la calle de una ciudad por cualquier ciudadano. Además, Milo Rau consigue la conmoción del espectador al disponer de otro canal de información, más allá de la palabra o esta trasformada en acción sobre el escenario. La narratividad escénica depende de cuánto se dice, de los signos cinéticos o proxémicos (estos menos) de los actores, pero también de ese diálogo establecido entre grabaciones o pregrabaciones y representación actoral.

Los actores, pienso que unos profesionales y otros seleccionados de los ámbitos que frecuentan los personajes (lamento no poseer el dato concreto), llevan a cabo una interpretación coral en aquellas escenas que conducen a acciones violentas y procuran más presentar que representar (que dar vida a personajes), porque son seres que participan de la cotidianeidad de muchos de nosotros o de nuestros contemporáneos. Únicamente fuerzan un código interpretativo, en parámetros de un realismo apuntado, cuando deben desarrollar alguno de los sketches que permiten conocer las circunstancias y motivaciones de ese corazón de la alcachofa, a la que me refería líneas arriba. Por último señalar un aspecto de interés, la contención del tiempo de la

fundamentalmente en dos sentidos: el primero, amplificación y explicitación, cuando se recurre al pregrabado (o un falso grabado), de escenas muy violentas y similares a las propuestas sobre la escena: aquello que no es posible desarrollar en vivo, se insinúa sobre la escena y se duplica con recurso al trucaje filmico en la pantalla. En segundo lugar este diálogo se establece entre un supuesto mundo real, el de los actores sobre el escenario, y un espacio ficcional, aquello que acontece en la imaginación de los personajes o bien que pertenece al mundo de sus recuerdos. Evidentemente, esta segunda forma posee una gran eficacia, pues el espectador se explica o justifica algunas de las acciones, que carecen de lógica y se originan en los instintos que toman cuerpo, cuando la persona se desestructura. La alternancia de estas dos funciones de lo proyectado, la ostensión de lo violento con ese mundo onírico, fantasmagórico o de la memoria transformada en imágenes, es sugerente y traspasa la barrera del mero testimonio documental.

acción del espectáculo, pues Rau pretende que los actores no se dejen llevar compulsivamente por la rápida y creciente acción que engendra la violencia. Se percibe una pauta de dirección, pero asimismo se observa la disposición de escenas explicativas, que relentizan y se disponen con la función de no avivar el tiempo, y de este modo impedir que la propuesta se convierta en un thriller.

Lauwers, la pasión por contar historias

Los espectáculos de Jan Lauwers participan de unos distintivos que, en mayor o menor medida, se observan en todos los espectáculos de la Needcompany. Entre ellos, citaré algunos de los que se aprecian en *Guerra y trementina*: la alternancia de partes dialógicas con largas descripciones o digresiones, escritas por Lauwers, que le permiten contar una historia y ofrecer sus puntos de vista acerca de cuestiones contemporáneas; una fuerte e impactante presencia de lo plástico en la concepción del espacio, la utilería, el




vestuario o imágenes mostradas en vídeo, cuando acude a ellas; la simultaneidad y la sinestesia propuesta al espectador; y la integración de bailarines y actores, compartiendo el escenario, cada cual con los lenguajes propios de su expresión artística, con otros como músicos y un pintor en esta propuesta.

Entre estas notas se inscribe la pasión por contar historias, una cuestión que está en la base de los espectáculos de Lauwers, más evidente en propuestas como *Guerra y trementina*, la novela de Stefan Hertmans, el espectáculo presentado en NTGent y Teatros del Canal de Madrid; *El poeta ciego*, también presentado en el Canal, como en otras ciudades españolas, construido con siete autobiografías de los intérpretes, contadas por estos, tras la reelaboración realizada por Lauwers, a los que se sumaba un octavo relato, la recreación del mundo sensorial y hermoso, entresacado de los poemas de Al-Ma'arri, un poeta árabe, que cumplía una función de contrapunto con las tragedias domésticas de los intérpretes. A estos dos espectáculos, se suman la casi totalidad de los concebidos por Lauwers, entre los que cito otro visto en algunas ciudades españolas, *La habitación de Isabella*, donde cuenta las reacciones del artista ante la muerte de su padre.

Esta transformación de texto en espectáculo le obliga en *Guerra y trementina* a realizar una fuerte actuación dramaturgística: un cambio de la partitura narrativa en escénica, una traslación del texto fuente en texto dramático, donde las palabras se conviertan en imágenes, sonidos, movimientos, signos de todos tipo (unos refe-

ridos al cuerpo del actor; otros al espacio escénico en su acepción más amplia). La novela de Stefan Hertmans, publicada en 2013 en flamenco, y editada en España en 2018, de 364 páginas (muy narrativa y poco dialogada), se divide en tres partes y gira en torno a Urbain, el abuelo del escritor. La primera parte, iniciática de la vida del protagonista, a la que se suman los antecedentes familiares; la segunda, referida a la primera guerra mundial, en la que participó Urbain; y la tercera, al doble matrimonio, fugaz con María Emilia y de 40 años con su hermana Gabriela. La novela se comprime con acierto, destacando la labor dramaturgística, para condensar lo más importante y prescindir de tramas, que alejan del tema principal escogido por Lauwers: el dolor y el arte que articulan el núcleo de convicción dramática. Los temas de la primera parte se refieren a la iniciación en la vida de Urbain en el seno de una familia tradicional flamenca; de aquí derivan, subtemas importantes como la personalidad del padre y las relaciones con la familia; el carácter tímido, bonachón y religioso de Urbain; y los grandes descubrimientos de este, el aprendizaje de la pintura, a escondidas, por la veneración respetuosa hacia su padre, pintor de profesión, y la turbación al descubrir la belleza de un cuerpo desnudo de una chica. Esta primera parte la narra en su totalidad sobre el escenario Viviane Du Muynck, complementándose con movimientos de bailarines, la música tocada en directo por una agrupación de cámara, y el aprendizaje pictórico del protagonista, entrevistado por las imágenes que se proyectan sobre una pantalla de los trazos del actor



y pintor Benoit Gob, que da mientras se escucha la historia. En la segunda, la violencia y crueldad de la guerra en los enfrentamientos entre alemanes y belgas, que vive Urbain en primera persona, y el escape de este ambiente sórdido a través del arte. Esta segunda parte es más visual y física, y menos oral narrativa, porque la gran actriz pasa el testigo a unos sobretítulos, que también se conciben como tales en el original en flamenco, y que contextualiza abreviadamente cuanto sucede en escena. La tercera, la liberación, la vuelta a la actividad ordinaria, centrada en la vida amorosa de Urbain. El amor apasionado por María Emilia, con la que se casa, muriendo al poco en 1919, y el posterior enlace matrimonial con Gabriela, con la que tiene una hija, pero que es mujer pudibunda, que no le borra el recuerdo de su gran amor. Mientras dura este largo matrimonio (40 años), el recuerdo de María Emilia es omnipresente, y con ella la turbación del pintor. Junto a la infelicidad sentimental, otra, descubrir que no distinguía bien determinados colores. Confundía el rojo y el verde. Una frustración artística, que le obliga a refugiarse en el carboncillo. Ya en el final, la muerte primero de Gabriela y luego de Urbain, que recupera después de la guerra el fervor religioso. En esta parte se alternan varias voces, que

se corresponden con el narrador omnisciente, la omnisciencia selectiva y el relato en primera persona.

De *Guerra y trementina*, una de las escenificaciones más importantes de Lauwers, destaco: en primer lugar, la propuesta sinestésica, asociación de elementos que provienen de diferentes dominios sensoriales, la música, danza, pintura, la palabra dicha con prosodia melódica, los artefactos, más discutibles, pero recurrentes en el último Lauwers, como el aparatoso andamio que se ve en la primera parte, en los que el padre de Urbain se sube para pintar unos frescos en una iglesia de Liverpool; y en segundo lugar, la simultaneidad de espacios: la sala del pintor (de Urbain), la mesa y silla de la narradora (Viviane du Muinck); la escena con iluminación significativa y amplias zonas despejadas, para permitir la evolución de los intérpretes (bailarines/actores) y la plataforma móvil de los músicos.

Con la sinestesia y la simultaneidad se propone Lauwers tres objetivos: el primero, suscitar procesos asociativos en el espectador, provocando que la mirada trascienda la imagen que tiene ante sí; el segundo, suspender los hilos del relato textual, detenidos por la fijación sensorial, o bien provocada por los movimientos de danza, la proxemia, la expresión corporal o las inflexiones tonales de los intérpretes; y el tercero objetivo, la multifocalidad; es decir, la presencia de diversos códigos, acciones, elementos escénicos, sin que ninguno tenga un carácter prevalente, de modo que el espectador focaliza la mirada allí donde juzga más oportuno o cambia de perspectiva en función de cuál sea el lugar en el que fija su atención.



Dos escenas de *“War and Turpentine”* (*“Guerra y trementina”*), texto de Stefan Hertmans con dirección y escenografía de Jan Lauwers. Needcompany, Gante (2018).



Otro aspecto relevante se concreta en la creación de acciones expandidas o agrandadas, que sobrepasan el relato textual: Son las violaciones en la guerra, los combates (en la parte segunda); el sondaje de la vejiga de Urbain, cuando está en el hospital de Liverpool (en esta acción, por ejemplo, se ve otra de las características interpretativas del teatro de Lauwers: pedir a los intérpretes que capten instantes de la existencia (como fotogramas), para trasladarlas al efímero momento de la representación, reproduciendo y evitando la acción como resultado de un proceso emocional. Mediante estas acciones expandidas o lo que es lo mismo, la evolución performativa en el espacio con acciones individuales o colectivas, las palabras se acompañan o refuerzan por las acciones, sin que nunca ilustren lo que se escucha. Ejemplos, además de los citados, los movimientos de los intérpretes, los signos proxémicos, los pasos de danza cuando el texto se refiere a la guerra y se confrontan estos movimientos con los subtítulos que pueden leerse, cuando la voz de du Munick cesa.

La tercera cuestión relevante de *Guerra y trementina* son los personajes al servicio de la historia, algo muy habitual en Lauwers; es decir, distintos intérpretes que encarnan al mismo personaje: Urbain es, Benoit Gob, pero también son Urbain otros actores y bailarines, que incorporan a este en diferentes escenas ¿Por qué recurre a este procedimiento Lauwers? porque lo que le importa es contar, ofrecer al espectador un material imprescindible para la reflexión acerca de los temas que propone. Así el espectador es agitado no solo por la palabra intelectualmente, sino por la sensorialidad que produce la fisicidad de los intérpretes y que se traslada desde el escenario. Esta puesta a disposición de los intérpretes al servicio de la historia exige la formación de elencos con unas características propias y el actor performático, en denominación de Erika Ficher Lichte, que incorpora un conjunto de signos

al propio cuerpo, no para definir al personaje sino para narrar la historia. De este modo propone un teatro físico, cinésico, gestual, abundante en gestos o movimientos voluntarios y repetitivos, que se producen por la contracción de uno o varios músculos de la cara, o en la deformación y dislocación de la expresividad corporal, con abundantes movimientos en el espacio de representación, bajo los que se aprecia una significación proxémica.

Para terminar, unas palabras sobre el espacio escénico, proyectado por Lauwers para cada uno de los espectáculos, y que siempre resulta impactante y distinto, aunque dotado de unas características comunes, entre las que destaco: la composición, armonía y belleza; el artificio y diseño hasta el detalle, para que cada elemento cumpla con una finalidad estética y, muchas veces, signíca; la amplitud y zonas despejadas para permitir la evolución de los bailarines; la disposición de otros objetos más funcionales que ornamentales (el estudio de Urbain); el vestuario y la caracterización, atractivos y elegantes, diseñados para el disfrute de la mirada del espectador y también para que este fije sus ojos en la fisicidad del actor, dotado de un cuerpo hermoso y que en sí mismo y en sus evoluciones en el espacio se carga de un sutil erotismo, vertebrador de la mayor parte de los trabajos de Lauwers.

Un último apunte de *Guerra y trementina*, la posición Lauwers acerca de la función del arte: ¿qué puede hacer el arte frente a este mundo desastrado? ¿Cuál es su función en la sociedad? Son cuestiones recurrentes en Lauwers y muy interesantes para proponer una honda reflexión estética, que trasciende los límites de las consideraciones sobre este espectáculo, pero que incita a plantear algunas cuestiones: ¿La belleza es capaz de salvar el mundo? ¿La belleza, citando a Lauwers, es un arma de consolación? ¿El teatro, una exposición, la ópera es entretenimiento, bálsamo para sobrellevar las penalidades o, por su búsqueda de valores ontológicos,

Dos escenas de "War and Turpentine" ("Guerra y trementina"), texto de Stefan Hertmans con dirección y escenografía de Jan Lauwers. Needcompany, Gante (2018).



puede transformar el mundo? Son preguntas que Lauwers propone a los espectadores de esta sociedad trepidante, superficial o banal. El arte apunta Lauwers, con palabras, imágenes o composiciones sinestésicas en sus montajes, está capacitado para encontrar la auténtica belleza, oculta, manchada o recubierta por la insolidaridad, la crueldad o la violencia de una sociedad hostil. Así en *Guerra y trementina* se ve al pintor, el actor Benoît Gob, imbuido en su creación al margen de los horrores de cuanto acontece a su alrededor: en la primera parte, aislado de los problemas familiares, pintando a escondidas; en la segunda, durante la guerra huye de los horrores, pintando con palos con las puntas tiznadas de carbón;

en la tercera, cuando no es feliz con Gabriela a la retrata con oficio y poco valor artístico, se refugia en la pintura de una copia de "La Venus del espejo" de Velázquez, Maria Emilia desnuda y orgullosamente silenciosa, con toda su natural elegancia. Este reencuentro con el arte como lenitivo de una sociedad inhóspita parecía una idea abandonada en los últimos montajes. En concreto, a partir de *El arte del entretenimiento* (2011), donde planteaba el desencanto del arte regenerador, imposible de servir de lenitivo ante la sociedad contemporánea, cuyos objetivos ahogan el papel y la función del arte, pero en *Guerra y trementina*, parece recuperar la función del arte. ♦