

Notes de
VÍCTOR MOLINA
entorn d'«European House»

DEL MUNDO INTERIOR AL EXTERIOR

La temporada 2006-2007, el Lliure i l'Institut d'Humanitats de Barcelona han col·laborat en un cicle de col·loquis entorn dels espectacles del teatre, fomentant el diàleg entre directors, actors i espectadors amb un especialista literari que posa al punt de mira, especialment, el pas del text a l'escena. En el cas d'«European House», l'espectacle sense paraules que Àlex Rigola ha creat a partir de «Hamlet», el convidat ha estat Víctor Molina, professor d'Estètica i director de les edicions de 2002 i 2004 del Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona. Aquestes notes recullen alguns moments d'aquest col·loqui, tot situant l'espectacle de Rigola en la tradició del teatre visual i descrivint la seva recepció com una experiència de lectura interior.

I.

Es sabido que cuando la fotografía posibilitó y desarrolló la reproducción de imágenes de lo real, gran parte de la inquietud artística occidental centró su atención al margen de la percepción de lo que la gente veía, orientándose hacia otra parte, hacia la representación de la otredad. Y de forma muy fértil hacia el mundo onírico, como lo mostró tan logradamente el surrealismo. En cierto modo, el énfasis en la realidad interna de la experiencia humana fue una reacción contra la tendencia de la última mitad del siglo XIX a objetivar el comportamiento humano (a través, por ejemplo, de los rasgos del rostro, de los

grados de simetría, de las huellas digitales; a través de todo ese arco de preocupación que abarca desde la antropometría de Alphonse Bataillon a la antropología criminal de Cesare Lombroso, por ejemplo). Los pintores experimentaron diversas maneras de ver las dos dimensiones del plano, más que la creación de una ilusión de tridimensionalidad en el lienzo.

Por esa misma época, a finales del siglo XIX e inicios del XX, los dramaturgos iniciaron un cuestionamiento de la preeminencia, entonces recientemente instalada, del naturalismo y el realismo. Sus respuestas dieron lugar a las vanguardias, dentro de las cuales y de

modo evidente se involucró al teatro de manera hasta entonces inexplorada. Se cuestionaron muchos elementos constitutivos del teatro, y entre ellos, la relación omnisciente del público con la escena realista, influyendo, por ejemplo, en la recepción del espectador. De ese modo, ya Wagner había proporcionado en sus óperas experiencias completas de sensorialidad al público. Pero los simbolistas aproximaron las ideas de los estados oníricos con la descripción de acciones de difícil inteligibilidad; los futuristas bombardearon al espectador desde diferentes planos de percepción con dinámicas urbanas e industriales; los surrealistas emplearon el azar, el juego y lo que en gramática se denomina «solecismos» —una alteración en la sintaxis, una contradicción de formas, dando como resultado, por ejemplo, la configuración de elefantes con patas de jirafa, o cualquier otro antilogismo semejante, para extraer así, desde la percepción del público, significados inéditos.

Es en esta tradición experimental que vemos en los años veinte el intento escénico de derribar los límites tradicionales entre las artes plásticas, la danza, y las representaciones teatrales. Y buena parte de la labor de los futuristas y los dadaístas se orientó en ese sentido. Pero también se hizo evidente en las intervenciones escénicas y paraescénicas realizadas en la escuela alemana de la Bauhaus, donde, entre otras, se encontraban tanto las propuestas de Kandinsky como, de una manera muy singular, y recogiendo en parte la tradición barroca de la danza figurada, los estu-

dios escénicos de Oskar Schlemmer. Vestidos para parecer objetos mecánicos o marionetas, los participantes de sus experimentos se deslizaban por el suelo siguiendo los trazos que él previamente había marcado en unas composiciones que Schlemmer llamaba «danzas».

Sus *Ballets Triádicos* fueron sin duda su creación más emblemática y celebrada. Pero el artista plástico Xanti Schawinsky, amigo de Schlemmer, sin rechazar que en los trabajos de éste había efectivamente una relación con la danza, prefirió hablar de «teatro visual». Fue ahí donde apareció la expresión por primera vez. Desde entonces la denominación de teatro visual ha querido ser una modalidad teatral más, al lado del teatro musical, del teatro de texto, del teatro de objetos, del teatro de variedades, etc. Desde que Schawinsky acuñó la locución «teatro visual», el teatro que se identifica con esa formulación se ha concebido a sí mismo como «una colisión de motivos plásticos, formales, arquitectónicos, coreográficos, espaciales, luminosos...», con un sentido de interacción dramática», tal y como Schawinsky describía las creaciones del propio Schlemmer.

Es evidente que, al tratarse de una actividad escénica, el teatro visual —a pesar de que tiene a la situación plástica como primado— no excluye el ámbito temporal. Como tampoco excluye la dimensión aural o acústica, ni la dimensión textual y, por tanto, tampoco excluye la palabra. Es ciertamente un teatro que encuentra su eje vertebral y su estructura principal en el drama genera-

do a través de la información visual de la escena. Y su evolución, a lo largo de los años, ha ido incluyendo y se ha ido alimentando de dispositivos que proceden del *performance art*, de los *happenings*, de la danza (de la que se siente en deuda permanente desde su nacimiento), de las nuevas tecnologías. Es un teatro que también se ha denominado teatro formal, y en algunos casos teatro plástico. Pero al margen de sus denominaciones, ha habido y hay grandes e importantes directores de escena que inscriben su trabajo bajo el amparo de este territorio: Robert Wilson, Richard Foreman, Romeo Castellucci, etc. Hay también destacadas compañías catalanas en la exploración de este ámbito teatral, y desde estéticas muy diversas encontramos a La Fura dels Baus, Tricycle, Comediants y Marcel·lí Antúnez, entre otros.

En este tipo de obras, los directores de escena suelen usar de manera singular todos los sistemas visuales que estén a su disposición con el objeto de producir sentido narrativo y significación dramática –aunque en ellas encontramos también obras de una gran vocación abstracta, como los del ya referido Oskar Schlemmer. De cualquier forma, y sea cual fuere la estética que se quiera o se pueda emplear, los montajes de teatro visual están contruidos a través de una gran variedad de opciones implícitas y explícitas que repercutirán directamente en la construcción dramática de la pieza. Utilizar un vestuario sencillo o uno muy elaborado; seleccionar colores vivos, oscuros, o apagados; emplear una luz clínica, o una cálida o

intimista; elegir entre un espacio escénico frontal o uno que englobe al público; tener una escenografía móvil y compleja, o una estática y sencilla... Todo ello, que ya de por sí es altamente sensible en los montajes convencionales, se potencia extraordinariamente en este tipo de teatro. El estilo interpretativo, el uso de nuevas tecnologías, el movimiento del cuerpo de los actores, su caracterización..., cada una de las decisiones repercutirá nuclearmente en un sistema de signos visuales que el director ha de orquestrar teniendo en cuenta la simultaneidad y la progresión sucesiva de la percepción del público. Y es evidente que, al priorizar la forma, la composición es muy coreográfica y adquiere rasgos propios de musicalidad: ritmo de sus secuencias, tono o semitonos de sus elementos, relaciones armónicas entre esos componentes...

II.

Es cierto que esta *European House* forma parte de la tradición del teatro visual. Pero tiene lugar en una época en que el teatro busca una convivencia de lenguajes no siempre jerarquizada. ¿Qué podemos decir de esta obra? ¿Cuál es su singularidad? Desde luego no es la primera obra sin palabras compuesta entorno a *Hamlet*. Hace un par de años se presentó aquí mismo, en Barcelona, una de las obras del director ucraniano Andrei Zoldak, titulada *Hamlet Dreams*, una obra sin palabras y teniendo el *Hamlet* de Shakespeare como estructura dramática. Es verdad que los procedimientos compositivos de la pieza de

Zoldak y los de la pieza de Rigola son muy distintos y a veces hasta opuestos. El de Zoldak es un *Hamlet* pleno de una música estridente que resuena de principio a fin de la obra y con una fuerte influencia en la composición de las obras corales de la primera Pina Bausch. Mientras que en el *European* de Rigola apenas si existe banda musical y en cierto modo recuerda una de las partes compartimentadas de *Einstein in the Beach*. Por otro lado, tampoco es ésta la primera obra que representa el palacio de Elsinor como una casa burguesa de diversas plantas a la que se le ha extraído la pared de la fachada (esa famosa cuarta pared del teatro), y a la que el público se enfrenta viendo a la vez las escenas que suceden distinta y sincrónicamente en las diversas habitaciones de la casa. El montaje de *Hamlet* que Armal Rousell presentó hace un poco más de dos años en Bruselas tiene una escenografía semejante, y la hace jugar convirtiendo al público en un indiscreto hurgador de ventanas.

La originalidad de esta obra consiste, desde mi punto de vista, en otra cosa. En que se ofrece como un «Prólogo» a *Hamlet*. Hay en su subtítulo (*Pròleg d'un Hamlet sense paraules*) una especie de oxímoron que –la verdad– casi resulta embriagador. Primero porque se trata de un prólogo sin palabras. Cuando un «prólogo» significa logos inicial, es decir, «primeras palabras», o «palabras iniciales» –así como «promotor» significa «primer motor», o «proscenio» significa «inicio de escena». Pero sobre todo porque, al ser un prólogo, éste no sólo tiene la virtud de ser un fragmento, una

parte que remite a un todo, sino que al final de dicho prólogo se da inicio diacrónico a aquello que prologa. Sin embargo, resulta que el inicio de dicho prólogo sólo ha sido posible al final de aquello mismo que prologa. Dicho en otros términos, es un prólogo concebido al final de una concepción del *Hamlet*. Y por tanto son unas primeras palabras que en realidad son palabras postreras y que se ofrecen finalmente sin palabras. Parece un acertijo.

Es en su calidad aparentemente subalterna de Prólogo que *European House* resulta muy singular. Al ser un Prólogo, la pieza tiene como virtud –y ello es esencial– traer, no sólo aludir, sino instalar de inmediato y en plena forma, a su costado, la obra misma que prologa: el *Hamlet* de William Shakespeare –una obra muy verbosa, por cierto. Y eso significa que aquella obra, el *Hamlet* de Shakespeare, aparece así, en cada uno de los espectadores, de la misma manera y con la misma rotundidad invisible que aparece el fantasma del padre de Hamlet en Elsinore, una vez ha muerto.

El *Hamlet* de Shakespeare surge en nosotros (igual que el fantasma en Elsinore) para dar sentido a aquello que vemos. El *Hamlet* proporciona a la pieza de Rigola el mito. Una fábula que resuena silenciosa a lo largo de la pieza. Una historia conocida por todos nosotros que nos hace entender lo que pasa en este nuevo Elsinore. De suerte que a nosotros, en tanto que espectadores, nos pasa lo que le pasa a Hamlet: se nos aparece un fantasma, se nos aparece la obra de Shakespeare sin ser ésta

la obra representada, y ese fantasma nos proporciona la posibilidad de «ir atando cabos» en aquello que vemos.

Se nos indica un mito del que todos participamos, pero, por decisión del director, se nos proporciona también un rito, el rito de lo cotidiano, que también todos conocemos y del que todos participamos igualmente: ir al lavabo, escuchar música, poner los pies sobre la mesa de centro, etc. Es verdad que aquí el mito y el rito no se corresponden. Pero eso ya pasa en toda la mitología y la ritualidad contemporáneas. Y sin embargo, toda esa cadena de ritos cotidianos la vamos anclando eslabón por eslabón en la base sedimentada del mito (del fantasma) que viene a su lado, y la vamos así cargando de sentido.

Hay un experimento teatral muy sugerente que explica esta forma de catalizar el sentido de una obra cuyo valor es definitivamente cedido a su título y a la capacidad del público de dar significación a la ritualidad escénica. Tuvo lugar a inicios de los años 70, en los EUA. Creo recordar que lo llevaron a cabo los miembros del grupo Keystone Theater, pero no estoy del todo seguro. Montaron una obra teatral a la manera de los cadáveres exquisitos de los surrealistas. Cada uno de sus miembros se haría cargo de una parte del montaje sin que ninguno de los otros supiera lo que estaba haciendo (en realidad, es así como también dicen haber colaborado en algunas piezas Robert Rauschenberg, Merce Cunningham y John Cage). Uno de los integrantes de la compañía eligió el espacio escénico y los objetos de la

escena; otro, que sólo conocía las medidas del espacio, y que en él había dos objetos, introdujo un actor, a quien le atribuyó una «coreografía»; uno más, con la misma información parcial sobre el espacio, diseñó las luces; y el último, sin saber que se había elegido un actor, determinó el título de la obra. Éste último, sin embargo, manifestó sus dudas entre dos títulos diferentes: *Edipo* era una opción, y *Hamlet* la otra. Al final la compañía decidió presentar la obra en dos versiones. Era exactamente la misma obra, pero en Nueva York y la Costa Este se presentó como *Edipo*, y en California y en la Costa Oeste, como *Hamlet*. El escenario era alzado, como una plataforma de la Commedia dell'Arte, en ella había una grabadora de dos bobinas y un atril, de la parte alta colgaban largas cintas de papel sucio. El actor era cojo natural (no interpretado), y tenía que leer al azar un fragmento del *I Ching*, así como interpretar una coreografía. Lo interesante de este experimento fue el rol del público. El público encontró en cada caso una razón diferente de la cojera del actor. Para unos, el personaje era evidentemente Oedipus, el de los pies inflamados (*oidein*), mientras que para los otros, era evidente que se trataba de Hamlet, cuya cojera evidenciaba coreográficamente sus dudas, su sino pendular entre la acción y la reflexión, entre el ser y el no ser... La grabadora adquirió para un público la concreción escénica del Oráculo de Edipo; para el otro, la voz del Fantasma de Hamlet. Del pasaje del *I Ching* leído al azar se dedujo la relación de Edipo con el enigma, y en otra parte la palabra engañosa, alusiva y

cifrada de Claudio, el tío de Hamlet. Los trozos de papel aparecían como la objetivación de la estirpe de Edipo, o como el anuncio de la ruina del reino (pues algo se pudre en Dinamarca).

De ese mismo modo nosotros leemos ahora este *European House* como los antecedentes de Hamlet, pues el subtítulo nos magnetiza el sentido hermenéutico de la obra. Y por eso vemos el jardín de esta casita, como el ominoso y fatídico jardín donde muere (de mala manera) el padre de Hamlet. Y al resto de los personajes los vamos bautizando y significando según ese mismo sentido mítico. De modo que esta obra es una obra sin palabras, pero sin palabras expresadas en voz alta. Porque empíricamente es otra cosa: es una obra donde el público encuentra una estructura completamente literaria. Y la experiencia de verla es lo más semejante a leer solos un libro en el sofá de casa, en voz baja, donde uno va viviendo una aventura en medio de un flujo de palabras sin que nadie más las escuche externamente.

Por otro lado, tal y como está montada, esta pieza explora la intimidad y la interioridad. Siendo una obra que está fuera de Shakespeare, se sitúa (en tanto que prólogo), primero al *interior* de la fábula; luego, al *interior* de la casa; donde los personajes evolucionan al interior de cada uno de ellos, en silencio, sin apenas interacción; y el espectador la lee en su propio *interior* con la falsilla *interna* (es decir, con el fantasma) del *Hamlet* de Shakespeare. Esa interioridad nos coloca en una fértil pero invisible relación con el sentido de las situaciones.

Y sin embargo, al final de *European* hay tres ejercicios de distanciamiento y exterioridad de diferente calado de los que sería interesante averiguar sus motivos o preguntar por su función. El primero de esos ejercicios es el baile de Nathalie Labiano (que interpreta el rol de Gildenstern). Su danza introduce un código hasta entonces no explorado. Pero su forma se integra muy rápidamente como una metáfora de lo sinuoso de la fábula. Y por su silencio se ensambla muy palmariamente al conjunto de la pieza. El segundo distanciamiento hacia la exterioridad es la canción del final. Se trata de *No Surprises*, del disco *OK Computer* de Radiohead, que cantan todos los personajes, exactamente igual como sucede en *Magnolia*, la extraordinaria película de Paul Thomas Anderson, con la canción *Wise Up* de Aimee Mann que, después de la gran catarsis, todos sus personajes cantan sincrónicamente. Pero aquí, igual que en *Magnolia*, el coro que unifica destinos no anula la voz particular de ninguno de ellos. Y en algunos casos incluso esa canción resalta algún drama hasta entonces no enfocado. Como el de la criada mayor, representada por Ángela Jové, cuando sube a su habitación a tejer, y cuya soledad adquiere entonces una especial profundidad. Por ello el distanciamiento de la canción tampoco expulsa del interiorismo al que habíamos venido asistiendo hasta entonces. Pero no sucede así con el texto que aparece al final de la obra. Un texto que pasa en una especie de telepronter, en letras rojas y luminosas, y que obliga a ser leído a la lenta velocidad en la que va apareciendo. La aparición de ese

texto es pura exterioridad. Àlex Rigola dice que lo introdujo porque tenía necesidad en ese momento de que apareciera la letra escrita. Y sin duda es una necesidad comprensible teniendo en cuenta que la perspectiva del público ha sido precisamente la del lector de sofá. Pero así como el público ha ido leyendo la obra y apropiándose en silencio de sus huellas, la obra ha estado hasta entonces sirviendo de texto. Un texto añadido aparece así como un sustituto de la propia obra. Además, el texto escrito habla de un sentido externo que aparentemente tiene el público: el de la indiscreción de la ventana, el del voyeurismo, el de ver sin ser visto. Habla del sentido de la vida, del sentido de *Hamlet*, del sentido de Europa. ¿Se intenta con él ayudar a quienes hasta entonces se hayan dispersado, o a quienes no hayan tenido suficiente?

En cualquier caso es como si quisiera instaurarse en escena, de pronto, la lógica del texto comunicativo. Cuando en el teatro no hay comunicación. Hay comunicación en una charla, en la filosofía, en el periodismo. En el teatro hay otra cosa. Hay comunidad, contagio. El sentido que se quiere mostrar como tal en una obra, nunca se revelará como un mensaje comunicativo, sino como una forma. Una forma que requerirá un entendimiento, que aparecerá como un resaltado sobre un fondo. Pues si no hay figura sin fondo, ese fondo necesario sobre el que resaltan

las figuras en el teatro –como en todo arte– toca lo indecible. El sentido de la vida, de la muerte, de los actos..., todo lo que en arte pueda decirse –decía Giacommeti– es aquello que en la comunicación queda sin poder decirse. Si el arte es hacer visible lo invisible, o decir lo indecible, es porque no es un acto de comunicación, que en cambio dice lo decible.

Sin duda, la parte de subjetividad y de libertad que entra necesariamente en la intención de dar un sentido abre el espacio de la interpretación. Y nuestra capacidad relativa de imprimir una dirección al curso de las cosas y los acontecimientos nos pone en constante medida de interpretarlos. Los dos usos extendidos de la palabra sentido encuentran su sinonimia tanto en el ámbito de la dirección como en el de la significación. Por eso para mí, el texto escrito al final de *European* es como una repentina y temeraria salida a la superficie, después de una inmersión en el profundo mar de Shakespeare.

De todos modos, lo cierto es que al final el público se hace preguntas y expresa opiniones divergentes muy acentuadas. Y eso es más que satisfactorio. El teatro visual, que nunca es sólo visual, tiene como arte una relación con lo invisible que se deja ver, con una epifanía, que nos coloca en el centro de los orígenes griegos del teatro. Y eso nos causa preguntas. En hora buena. ■

Aquest col·loqui va tenir lloc a la Sala Fabià Puigserver el 5 de novembre de 2006.