

## UNA SEMANA TEATRAL A LA ORILLA DEL TÁMESIS

Armando Partida T.

### *La vida es sueño*

En pleno apogeo teatral de otoño se representó una corta temporada de *La vida es sueño*, de Don Pedro Calderón de la Barca, en la puesta en escena del catalán Calixto Bieito, en el escenario del Barbican Theatre, del centro del mismo nombre. Dicha producción fue aclamada en el Festival Internacional de Edimburgo 1998, razón por la cual se ha presentado en este teatro con la misma buena aceptación.

Ello en mucho se debe al equipo de artistas de la península ibérica, que asistieron al director en esta empresa. Escenografía: Carles Pujol y el mismo Bieito; diseño de vestuario: Mercé Paloma; iluminación: Xavier Clot; música: Miguel Poveda y el cantante de flamenco José Miguel Cerro; acompañado en la percusión (caja peruana) por el músico Manuel Gómez. Sin hablar ya del papel que ha jugado la traducción en verso libre de John Clifford, que fuera aprobada con gran

entusiasmo por los especialistas en literatura hispánica del siglo de oro, además de que con esta escenificación la obra de Calderón “fuera vindicada como una obra maestra española para la escena moderna” (*The Guardian*).

Y, en realidad, el tratamiento, la lectura efectuada por Bieito en su concepción de puesta en escena y en la dirección de actores, provocan la impresión sorprendente de estar frente a una pieza contemporánea, por la modernidad de los planteamientos ideológicos, de la expresión de sentimientos, de los comportamientos encontrados, estremecedores y compulsivos de los personajes calderonianos; gracias a la calidad indudable de los actores británicos que compartieron la experiencia de la escenificación en inglés de *La vida es Sueño*.

A ello contribuye la selección para los papeles protagónicos de George Anton como Segismundo, de Olwen Fouere como Rosaura; en tanto Silvester MacCoy, interpreta a Clarín (estos dos últimos ampliamente cono-

cidos por su trabajo en varias series de televisión), vestido con ropa de calle y sombrero contemporáneos, con sólo el adminículo de la nariz y un ligero maquillaje circenses para personificar a un *clown*.

El primero con el cráneo rasurado —siguiendo la moda actual masculina—, interpreta a Segismundo con tal fuerza y vitalidad instintiva, propiciatorias de sus actos bruscos; colmados de la violencia contemporánea de los comportamientos urbanos, a través de los cuales deja escapar su naturaleza animal, cual bestezuela liberada de su encierro, de su prisión. De allí la falta de sentimientos nobles, dignos, filiales; la ausencia de amor, conmiseración y ternura hacia su padre y hacia los que lo rodean, al serle ajeno un rostro humano.

Por su parte Fouere nos muestra una Rosaura llena de vida, enérgica; resuelta a lograr sus propósitos a como dé lugar. Su furia provocada por su sed de venganza no es metafísica, sino volitiva, de una mujer, no una jovencita, burlada, abandonada; cuya obcecación no para en mientes, hasta haber alcanzado su reivindicación, al haber sido ofendida en lo más preciado de su ser como mujer.

De esta manera, la interrelación, la interacción que se establece entre éstos, en el desarrollo de la acción dramática de sus conflictos, estrechamente relacionados con la situación y tiempo dramáticos, adquieren un ritmo trepidante, durante aproximadamente las

dos horas cincuenta de este relato escénico sin intermedio; gracias a la interpretación que de los personajes han hecho tanto los actores como el director, en una puesta en escena milimétrica, como lo muestran las fotografías de los ensayos.

A su vez la música interpretada por el cantaor, acompañado por el percusionista, en mucho contribuye en la creación del ámbito escénico: colocados sobre el escenario en el extremo superior izquierdo del espectador, apenas iluminados, es señalada su presencia física. Al tiempo que interpretan una composición musical, ausente de folklorismos o de vernaculismos. Música e interpretación que además de crear la atmósfera hispana, propician que del texto dramático se desprenda una sensación sorprendentemente actual.

Si bien lo anterior resulta importantísimo en esta puesta en escena, no lo son menos el diseño escenográfico: el escenario vacío, sin decoración alguna, cubierto de arena en una amplia área central, y sólo un sillón de madera introducido y sacado de escena por algún técnico del teatro, y la cámara negra. Espacio escénico que cobra virtualidad espacio-temporal a través de la iluminación y un enorme espejo suspendido, montado en un mecanismo que gira sobre los personajes, al seguirlos en sus movimientos, reflejándolos; adquiriendo éstos otra dimensión, en medio de las ricas texturas de la dorada arena; para al final atrapar la silueta de los personajes y del público sentado en la sala, metáfora de la irrealidad de la realidad calderoniana. En otras palabras: la virtualidad del ser y no su realidad, desde la perspectiva ideológica de la Contrarreforma.

De tal manera resulta que junto a la manifestación explosiva de los persona-

jes, producto de la desesperación y el despecho, manifestación de la propia realidad de los conflictos planteados sobre el escenario, nos encontramos con el otro nivel calderoniano: el metafísico, el de la apariencia, surgido de la metáfora platónica de la caverna, en el que la verdad no es sino la imagen de las sombras, junto con el pensamiento de Juan Luis Vives, contemporáneo de Calderón, sobre la "verdadera" naturaleza del hombre.

Sería de desear que en este año de celebraciones calderonianas pudiéramos encontrar esta puesta en escena sobre nuestros escenarios.

### *Scenes from an Execution*

El Barbican Center también cuenta con otros dos escenarios: The Pit —una especie de sala múltiple de dimensiones menores—, y la gran sala del Barbican Hall —para conciertos y danza—; además de galerías, cineclub, venta de libros, y los servicios correspondientes a un gran centro cultural, como bares, restaurantes y demás.

En la misma semana se presentaba en el Pit *Scenes from an Execution*, escrita y dirigida por Howard Barker, con The Wrestling School: "...now the best buildingless Company in Britain..." (*The Times*). Escuela de teatro organizada en 1988 para representar las piezas de Baker, como *Golgo*, *Seven Lears*, *The Last Supper*, *Victory*, *Hated Nightfall* y *Ursula*, una de sus obras más recientes, entre otras más. Con las que "The Company has won several awards and now represents the ethos of performing tragedy as Baker envisages it", con las que se ha presentado en varias ciudades europeas.

Esta producción es la primera de

una serie con la cual el autor retoma algunas de sus obras, escenificadas anteriormente por otros directores y otras compañías. El estreno de *Scenes from an Execution* tuvo lugar el 3 de octubre de 1984 a través de la BBC, con Glenda Jackson como protagonista, repitiendo por igual el papel de Galactia en su primera puesta en escena en el Teatro Almeida, dirigida por Ian McDiarmid (1985); ha sido representada desde entonces en más de treinta países; razón por la cual ya es considerada como una pieza clásica de la dramaturgia británica contemporánea.

En esta obra Baker plantea un tema intemporal: el conflicto del creador consigo mismo y su relación y obligaciones para con sus patrocinadores. En este caso el Estado, la república veneciana de los dogos; por una parte, y el creador: una mujer (Galactia). ante un mundo dominado por el sexo opuesto. Como si lo anterior no fuera suficiente, el autor - director se adentra, en el conflicto de la originalidad, en la naturaleza innovadora del arte.

Las autoridades venecianas le encomiendan a Galactia un mural para conmemorar la Batalla de Lepanto, la victoria sobre los turcos en 1571. Dicha selección provoca el primer conflicto con sus compañeros de oficio, quienes cuestionan esa decisión por ser ésta mujer. El segundo lo suscita su carácter y temperamento, además de su comportamiento sexual, libre y dominante, inadmisibles por ser ella quien avasalla a los hombres, a su más reciente pareja, por igual pintor, más joven que ella; cuestión que a su vez es rechazada por su entorno social.

El resultado plástico resulta una pesadilla de los horrores y brutalidad vividos durante la batalla, inaceptable para las autoridades civiles y religiosas,

quienes consideran el resultado grosero y ofensivo. Ante su negativa, su rechazo, a efectuar cambios, a suavizar la representación de los hechos y la conceptualización del momento histórico, de acuerdo a los intereses de ambos poderes, es juzgada por la Inquisición, no por esto sino por lo que se considera un comportamiento escandaloso e ideológicamente desafiante, no correspondiente al buen cristiano, ni al pensamiento de la contrarreforma, en pleno humanismo renacentista.

Algunos de los argumentos y conceptos puestos en crisis son los siguientes:

Ostensible

I have never heard of an artist who did not want to engage with his opponents, there is nothing they love more than expostulating about their genius, what is the matter with you? Defend yourself or we shall become irritated.

...

Galactia

Coarse for an artist? It's an artist's job to be coarse.

Preserving coarseness that's the problem.

...

Urgentino

There is - I'm sorry if I sound irritable - a certain lack of celebration in your work...

Galactia

Yes

...

Rivera

In art nothing is what it seems to be, but everything can be claimed. The painting is not independent, even if the artist is. The picture is retrievable even when the painter is lost...

Al final, después de la lucha enconada de posiciones contrarias entre ésta y ambas autoridades, después de no doblegarse en prisión, la obra de arte se impone y Galactia triunfa sobre la sociedad de su momento. Hay que hacer notar que, según declaraciones del autor, la obra surgió durante el conflicto de la Guerra de las Malvinas, cuando se puso en crisis la relación creador - poder.

El estilo dramático de Howard Baker está relacionado con el sentimiento trágico del hombre, con sus agonías y deseos, por otra parte los tiempos y espacios resultan ficticios, pseudo históricos, conducentes a una abstracción poética, en el planteamiento de ideas, desde una perspectiva pesimista y oscura; al rechazar cualquier intención por parte del creador de querer ser popular, ser aceptado por todos; a lo que aspira la mayoría de los artistas, según él.

Su idea sobre cuál debe ser el comportamiento del creador la sintetiza así: "It seems to be a necessity to make artistic individuals understood, sympathetic and interpretable. Then they cease to be dangerous". (H. K.). Concepción determinante de su pieza *Scenes from an Execution*, que convierten a Galactia en un artista contestatario. Lo cual se deriva de la posición de Baker como creador: el artista no es más confiable que cualquier otra persona, de allí la complejidad de Galactia: soberbia, altanera como artista; y como mujer: dominante, frágil físicamente, avasallada por la pasión y la carnalidad; como la presenta el propio autor en su versión escénica.

I've got no particular respect for them [los artistas]. as a body, they seem no different in their attitudes, politics or prejudices to any other element of society. Y've often seen productions where Galactia seems to carry all the humanist values and the authorities are represented as an oppressive mafia. That's not my view. For me, the point of a good text is that it begins to erode your value system. So much theatre is about massaging people's preconceptions.

Razón por la cual el personaje se muestra lleno de contradicciones. Kathryn Hunter, una actriz de pequeña estatura, extremadamente delgada y no en su primera juventud y desprovista de belleza alguna, es la encargada

de darle vida a este complejo personaje, al extraer de sí misma fuerza e intensidad de cada uno de sus huesos, en cada uno de sus movimientos, en cada una de las emociones expresadas corporal y verbalmente, por medio de una amplia gama de registros, que colman el espacio escénico, físicamente vacío; al irse agigantando su figura en el desarrollo de la acción dramática, casi brechtiana, de este drama de carácter ideológico. Mismo que gracias a la actuación de toda la compañía, es integrado escénica y corporalmente, en un relato dramático vigoroso y dinámico. a través de un trabajo de creación de personajes de naturaleza emocional casi expresionista, frente a un público que los rodea, y que casi es protagonista del drama.

### **Bite 99: Barbican International Theatre Event**

Dentro del marco del Barbican International Theatre Event (BITE 99, mayo-octubre), celebrado en ambas escenas teatrales, se presentaron varias compañías extranjeras de danza, como Streb, un grupo neoyorkino, que le ha dado nuevo sentido a la danza urbana, como manifestación del cotidiano de esa ciudad: "It's not like choreography; you have ever seen before... It's all high impact stuff - People throwing themselves against walls with bone-crushing abandon... With oohs and aahs from the audience it's rather like a firework display" (*New York Post*); por su parte el sorprendente coreógrafo Philippe Decouflé, responsable de la inauguración de los juegos de invierno de 1992, y por igual autor de videos pop, conjuga en *Shazam* la teatralidad del vaudeville, el dibujo animado, al igual que la recuperación de las artes

circenses —tan de moda en los escenarios franceses—, un espectáculo *hi-tech* (también en boga): “¡*Shazam!* is not just hugely entertaining but utterly uplifting and inspiring too” (*The Herald*); en tanto siempre resulta joven el grupo de Martha Graham, con sus clásicas coreografías; lo mismo puede decirse del trabajo coreográfico de Twyla Tharp, pues este inovador grupo ya puede considerarse una institución.

A su vez el público infantil no fue olvidado: *Wizadora*, *The Magic Adventure*, o la creación de *Yemayá, Goddess, of the sea*, trabajo encomendado a un grupo de artistas cubanos por el BITE, en colaboración con the Unicorn Theatre for Children; o *Tinka's New Dress*. Así mismo no se olvidó la magia de las marionetas, sólo que para adultos, con un espectáculo de Ronnie Burket, que siguiera la tradición de los titiriteros checos, durante la ocupación alemana, trabajo ampliamente premiado.

La programación teatral se iniciaría con *City, Odessa Stories*, del grupo Gesher Theatre, de Israel, escenificación basada en un relato del narrador de la época soviética Isaak Babel, adaptada y dirigida por Yevguenii Arie. La presencia del St. Petersburg: Romance and Revolution Festival, con la participación del Mali Drama Teatr de St. Petersburg, con *Platonov*, de Chejov; grupo sobre el cual la crítica se expresara el año anterior de la siguiente manera: “The greatest acting in the world? - It seems that way when watching the Maly Theatre. London contains a disproportionate quantity of the worlds best actors, but these peterburgers are lesson to us all” (*The Financial Times* (*The possessed* - BITE 98)). La puesta en escena se debe a Liev Dodin, uno de los directores “rusos”, más aclamados en el último decenio, tanto en Rusia como en Europa; invitado con frecuencia a dirigir ópera.

Sobre *The Game of Love and Chance* (*Le jeu de l'amour et du Hasard*) de Marivaux, producción presentada por el grupo del Théâtre de Nanterre-Amandiers, el antiguo reducto de Patrice Chéreau, la prensa parisina se había manifestado: “This Show is remarkable, Jean-Pierre Vincent is trully a director of the moment, he brings us a powerful and carefully meditated vision of this deceptively simple work. Jean Paul Chambas' sumptous desing is of bountiful and dreamlike abstraction, ready to receive every moment of magic... a work of extraordinary instinct, impeccable taste” (*Le Figaro*).

Otras presentaciones estuvieron relacionadas con el St. Petersburg Romance Festival, como las charlas de Elaine Feisten sobre Puhchkin, creador de la lengua rusa moderna, que tuvieran lugar en el Pit; de seguro para conmemorar el bicentenario del nacimiento de este poeta romántico. A su vez, un espectáculo que durante tres temporadas ha agotado localidades en el Lincon Center, al igual que en el teatro Da Camara de Houston: *St. Petersburg Legacy*, un recital de la poesía de Ajmatova, Mandelstam, Mayakovsky, y Brodsky, concebido y dirigido por Sara Rothenberg (producido por Da Camara of Houston), y musicalizada por Lourié, Ustvol'skaya y Shostakovich, se sumó a la presencia de la cultura rusa en el BIT 99.

En este mismo escenario del Pit, la directora Julia Hollander y el compositor Jeremy Arden, en colaboración con los postgraduados del Royal College of Art an Guildhall School of Music and Drama, reconstruyeron la puesta en escena de la ópera futurista de Kazimir Malievich, Mijail Matiushin y Alieksei Jruchonix, estrenada en 1913, en una versión en inglés, también parte del Festival St. Petersburg;

recurriendo, para ello a la tecnología revolucionaria más reciente de una ópera multimedia, para reconstruir el espíritu anarquista y multidisciplinario original de esta obra.

Entre otras manifestaciones musicales nos encontramos con *Blak on White* (*Schwarz auf Weib*), con el Music Theatre for Eighteen Players of the Ensemble Modern, concebida y dirigida por el compositor Heiner Goebbels, una experiencia músico teatral, cuyo trabajo ha sido comparado con el de John Cage y Frank Zappa, como la expresión musical del siglo XX. Sobre ésta, en particular, la opinión es la de que “Heiner Goebbel's *Black on White* will change the way you feel and think, it will change the way you look at an Orchestra for ever” (*The Scotsman*). El lema para anunciar el espectáculo decía: ¡Vea con sus oídos y escuche con sus ojos!

Otra de las atracciones fue Jessye Norman, interpretando las *Sacred Songs* de Ellington.

No obstante la importancia y calidad de todas estas representaciones, el atractivo principal de la temporada 99 del BITE, fue el ciclo de representaciones del The Beckett Festival, con el que el grupo del Gate Theatre de Dublin participó con la escenificación de la mayoría de las obras de este autor: *Waiting for Godot*, *Happy Days*, *Endgame*, *Play*, *Acts without Words I*, *Act without Words II*, *Come and go*, *Krapp's Last Tape*, *Not I*, *What Where*, *Footfalls*, *Rough for Theatre I*, *Rough for Theatre II*, *Rockaby*, *Ohio Impromptu*, *Catastrophe*, *Breath*, *That Time*, *A Piece of Monologue*, anteriormente presentadas en Dublín y en el Lincon Center. Además de ciclos de conferencias: Exploring Beckett, Laughter and Tears, In Conversation, In Sights, Beckett's Poetry and Novels, y talleres sobre Beckett: el cine y la radio.

Por desgracia, de la programación del BIT 99, sólo pudimos asistir a las representaciones de *Live is a Dream* y de *Scenes from an Execution*, al igual que a la exposición sobre las puestas en escena de las obras de Beckett, efectuadas por varios directores y él mismo: *Samuel Beckett on Stage*, del fotógrafo John Haynes, que formaron parte de este Festival.

## Dramaturgos británicos contemporáneos

En el poco tiempo de nuestra estancia nos abocamos a presenciar las escenificaciones en cartelera de autores británicos contemporáneos, en lugar de concurrir a los más recientes estrenos de comedias o espectáculos musicales.

Además de la puesta en escena del drama de Baker, asistimos a una función de *Quartet*, de Ronald Harwood, conocido en México, principalmente por su obra *El vestido*. Como dramaturgo es conocido también en la radio y en la televisión, y a él se debe la exitosa adaptación de *Ivanov*, de Chejov; además de ser novelista premiado, investigador y profesor universitario de teatro.

*Quartet* fue estrenada en julio de 1999, en el Yvonne Arnaud Theatre, y la temporada actual tiene lugar en el Albery Theatre. A partir del cuarteto que en una escena sostienen el Duque de Mantua, Gilda, Magdalena y Rigoletto, en la ópera de Verdi del mismo nombre, Harwood ha escrito una comedia de costumbres, sobre cuatro personajes: dos hombre y dos mujeres —igual que en el cuarteto—, reunidos en una casa de retiro para músicos.

A la manera de la construcción musical y de la trama de tan famoso cuarteto, considerado como insuperable por la manipulación dramática, Harwood desarrolla una simetría escénica dramática, llena de efectos y golpes teatrales, correspondiéndole a cada uno de los personajes un tono dramático, combinado y entremezclado sabiamente en el relato, de manera que cada entrada y salida, cada uno de los diálogos de los actores pongan en evidencia el tan afamado humor inglés de la “alta comedia”.

Al residir dicho humor en el discurso, y la acción dramática en las situaciones provocadas por éste, se desarrolla un relato escénico que no rebasa los límites de la comedia de costumbres tradicional. Razón por la cual la puesta en escena escenográficamente sigue la convención de un teatro ilusionista, en el que la escenografía es obviamente teatral: un jardín con plantas artificiales, y enredaderas de plástico sobre la verjilla, en la terraza de la residencia, en el primer acto y, en el segundo, dentro de un salón de la misma, con un breve oscuro, para efectuar los cambios finales requeridos por la trama, para el desenlace.

De allí que el éxito de esta comedia se deba al oficio y pericia de los actores, quienes juegan como ellos quieren con las réplicas de sus personajes, efectuando malabarismos discursivos dirigidos al espectador, llenando de efectos graciosos cada una de sus frases, recibidas con regocijo por éste; objetivo fundamental de la dirección de Christopher Morahan.

No obstante que la pirotecnia verbal y las jocosas situaciones son las dominantes, se puede detectar un conflicto subyacente: la soledad y el abandono de éstos artistas de la tercera edad, que

no pueden dejar de revivir tiempos y alegrías pasadas, junto con proceder egoístas, individualistas, que durante su vida activa les impidieran alcanzar la felicidad plena y duradera, mismos que ahora los mantiene lejos de cualquier unión afectiva con el exterior. Sin embargo este conflicto, por subyacente, no determina el desarrollo dramático del primer acto, por lo que no conduce a la culminación de la obra, a desenlace alguno; en tanto en el segundo, sólo consiste en los preparativos para la representación de dicho cuarteto con Play back, siguiendo la línea jocosa de la comedia, dejando de lado los conflictos individuales, al ser más importante la idea de la teatralidad dentro del teatro, que no agrega nada a lo que ya antes se ha hecho en la dramaturgia.

Sobre esta obra el *Time Out* se expresaba:

At least there is more plot in Harwood's sunset play than in the recent *The Ginger Game*, enough to sustain the first half if not the second. It unfolds in a home for retired musicians. Sinden's Wilfred Bond is predictably larger than life, savouring every innuendo and the erotic delights of watching Cole's Cecily going for the morning swim. McCowen's prissy Reggie makes up the trio until they're rejoined by the grand, acerbic Jean (Thorne), with a Norma Desmond-[la protagonista de *Sunset Boulevard*] like belief in her own fame. The suggestion that the four should perform the quartet from *Rigoletto* at a concert for Verdi's birthday fills her with horror. "Art its meaning-less if it does not make one feel", Wilfred proclaims, and Harwood does his best to match up with glimmers of the senility to come and regrets for the long-gone past. The final, not-to-be-revealed resolution to the concert, however, so bizarrely contradicts every idea of why the trio professed it worth doing in the first place, that it ends on an empty note (*Time Out*, september 22-29 1999, p. 153).

## The weir

*The Weir*, obra por la que el dramaturgo Conor McPherson (Dublin, 1971) recibiera el premio Evening Standart Most Promising Playwright Award, al igual que otros más, se estrenó en julio de 1997, y en el Duke of York Theatre en octubre de 1998, en el que aún sigue representándose con un nuevo reparto.

La trama de la obra es muy sencilla: "The play is set in a rural part of Ireland, Northwest Leitrim or Sligo. Present day, Stage setting: a small rural bar:", a éste llega Jack, un parroquiano en sus cincuenta, luego entra Brendan, el patrón, en sus treinta, con una cubeta de carbón para la chimenea. Su conversación gira alrededor de asuntos cotidianos, lugareños, a la que se une Jim, un trabajador en sus cuarenta, cuando arriba.

Posteriormente aparece Fimbar, en sus tardíos cuarenta, un pequeño negociante que se ocupa de una hostería y de la compra y renta de bienes urbanos, acompañado de Valerie, en sus treinta, con la que ha hecho tratos: una casa en la que ésta residirá en este lugar.

Como forma de socializar el encuentro comienzan a contar historias de aparecidos, vividas por ellos, para impresionar a la joven recién llegada de la capital. En un momento parecería que inconscientemente han logrado su propósito con sus cuentos que ponen la carne de gallina, pero el asunto se invierte al ser ellos quienes quedan vivamente impresionados y conmovidos, con un extraño relato sobre su pequeña hija, quien muriera trágicamente,

y la presencia de ésta, incluso a través del teléfono, después de fallecida, razón por la cual ha abandonado todo y se ha refugiado en este apartado lugar.

La acción dramática es determinada por cada uno de los relatos de Jack, Fimbar y Jim, que surgen después de la presentación de la recién llegada, y del correspondiente intercambio de ideas, bromas sobre las actividades y particularidades de cada uno de ellos, de sus vidas, y sobre las noticias del

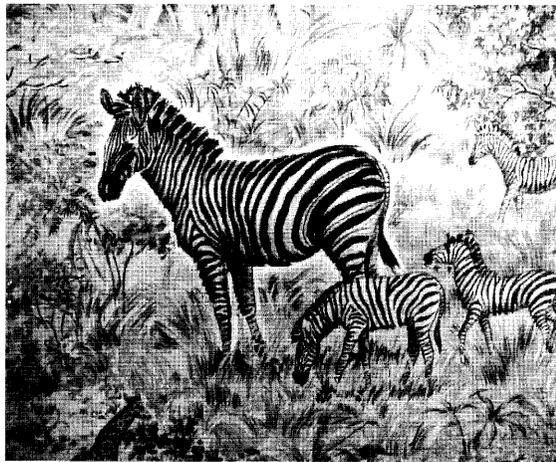
acompañará a casa después de cerrar su negocio.

Como vemos, nos encontramos ante una situación cuyo desarrollo dramático corre a cargo del discurso, a través de la combinación de una rica oralidad, preñada de regionalismos y de las particularidades léxicas de la personalidad de los actantes, de cierto humor grueso, grosero, que por igual nos permite enterarnos de sus vidas; discurso constituido por oraciones breves y el relato monológico, apenas cor-

tado por la intervención de los personajes concedores de las historias, quienes al igual que en una conversación casual, en un *pub*, se permiten discrepar del narrador, agregando o precisando algún detalle; hasta el momento en que se pone en crisis la narración escénica con la historia personal de Valerie, sobre quien recae toda la carga dramática. Como manifestación de la necesidad del hombre de contar historias, reunidos al calor de un fogón, que permite el relato de historias conmovedoras,

y la manifestación de sentimientos fraternales y de compasión por el prójimo; lo cual une, hace más humanos a los individuos. Por medio de un relato moroso, pero fluido, sin precipitación alguna, en el que se van acumulando, no desarrollando, detalle a detalle el comportamiento de cada uno de los protagonistas, creando una atmósfera tibia y amena, pero que al mismo tiempo pone un nudo en la garganta.

Algunos de los juicios vertidos sobre esta puesta en escena y la pieza han destacado:



Carlos Márquez.

"Ephémère", detalle.

De la serie "Perfumes".

lugar, con los comentarios y alegatos de rigor sobre cada una de las historias expuestas por los tres, en las que se recupera el imaginario popular regional, entremezclado en el fluir del cotidiano de los habitantes del poblado, a los que se agrega la mención sobre los turistas extranjeros que llegan a veranear, denominados genéricamente como alemanes, pero que en realidad son escandinavos.

Después del relato de la dolorosa experiencia vivida por Valerie, uno a uno se van retirando, hasta finalmente quedar solos Valerie y Brendan, quien la

"A spellbinder that transfixes you... No praise in fact is too high... *The Weir* offers the most exciting evening in theatrical London" *Guardian*

"With bewitching fluency allied to a gift for locating the greatest emotions in the smallest details, and a faultless ear for idiom, MacPerson achieves something remarkable..." *TLS*

"The writing is rich, vivid and often wonderfully funny... a distinctive talent to cherish" *Telegraph*

"Lutterly alluring, beautiful and devious" (*New York Times*)

Conor MacPherson ha recibido por igual el premio de mejor guión en el Festival de San Sebastian por su film *Went Down*.

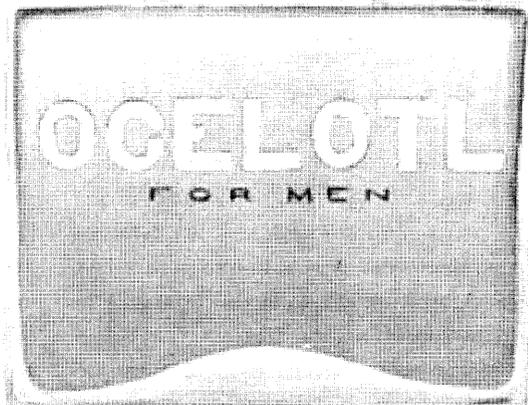
### **The Royal National Theatre**

El Royal National Theatre se encuentra en el South Bank, a la orilla del Támesis, dentro del gran centro cultural británico de los 90, fundado por el Arts Council of England; consistente en un armonioso complejo arquitectónico: salas de concierto —Queen's Hall—, cine clubes, salas de exposiciones, talleres, restaurantes, etc.; todos ellos de frente al río, por lo que en los días con buen tiempo se convierte en centro de reunión de paseantes con sus familias; afirmándose así como uno de los centros culturales más vitales de la Gran Bretaña.

Un ejemplo que debían haber seguido las autoridades responsables de la cultura de nuestro país, al igual que los arquitectos; quienes antes de pensar en el uso y en la función social que debían corresponder a un Centro Nacio-

nal de las Artes, sólo pensaron en su egoísta y supuesta originalidad estética.

El NT: Royal National Theatre, en la actualidad dirigido por Trevor Nunn, uno de los directores británicos más importante desde hace décadas, inició sus actividades en esta sede en 1992 y cuenta con tres salas: Olivier, Lyttelton y Cottesloe, donde se representan a los clásicos, grandes producciones de teatro musical y nuevas piezas, y así mismo acoge otras compañías.



Carlos Márquez.

"Ocelotl", 2001. (Detalle), acrílico s/t.

Además de funciones teatrales y de danza el NT es, a su vez, un centro cultural en sí mismo: programa en los vestíbulos y en espacios abiertos una gran serie de eventos y actividades para público de todas las edades, como conciertos, conferencias, cursos, talleres, exposiciones; actividades casi siempre relacionadas con las escenificaciones en cartelera.

Por otra parte, no hay que olvidar la enseñanza teatral, y para ello cuenta con The Studio para estudiantes o profesionales, en el que dramaturgos, ac-

tores, directores, diseñadores y grupos teatrales, reciben entrenamiento, ya sea a través de cursos y talleres formativos o de actualización.

En tanto, en su librería central, se encuentran libros especializados sobre teatro y sus propias publicaciones, se expenden los textos de las obras que se representan en sus salas; videos, audio-cassettes, CD, postales; en fin, todo aquello que corresponde a una tienda de regalos, relacionados con el teatro, comenzando con las T-shirts. La renta de vestuario o de mobiliario utilizado en sus puestas en escena, también están a disposición de quien sea, que puede rentar desde un traje o un mueble, o la producción completa de una obra.

A esto hay que agregar los magníficos restaurantes: el Mezzanine, el Terrace Café, el Expresso Bar, el Olivier Buffet. Además del Long Bar, en la planta baja, cada sala cuenta con el propio, abierto antes, durante los intermedios y después de la función. Sin mencionar el gran restaurante, abierto a todo público, a un costado del NT, con un servicio rápi-

do de autoservicio, con platillos calientes y fríos, para restaurarse rápida o tranquilamente dentro o en la terraza, disfrutando de la vista que ofrece el malecón del Támesis y el paisaje de la ribera opuesta.

### **Candide**

*Candide*, la adaptación musical del relato homónimo de Voltaire, del compositor norteamericano Leonard

De la serie "Perfumes".

Berstein —concluida a mediados de 1950—, considerada en su estreno (1956) como un pastiche instrumental, ha sido reestrenada en el Olivier por los directores John Cair y Trevor Nunn en abril del 99, con el nuevo grupo de la Royal National Theatre Company, en versión del mismo John Cair.

Al parecer esta nueva producción de la en un momento considerada más que ópera o comedia musical, opereta, ha acaparado la atención del público londinense y la crítica; en esta temporada como lo muestran algunas notas periodísticas:

“And oustanding revival” *Sunday Express*

“You laugh, you weep, you cry... a total blast” *Daily Mirror*

“A triumph of ensemble” *Financial Times*

“Tremendous... bursting whith energy, inteligence, imagination and the sheer infectious pleasure of creative sprit” *Sunday Times*

“A leap forward for the National and its new ensamble” *Observer*

“An unqualified triumph... Don't miss it” *News of the World*

En efecto, la puesta en escena de este fulgurante espectáculo, logra todo esto y más, gracias a los diversos estilos de actuación propuestos por la dirección de actores, exigidos por los cambiantes episodios y cuadros musicales; además de vigor y capacidad vocal y dancística, por parte de los actores.

Consideramos que el éxito de esta nueva versión se debe a la abierta teatralidad brechtiana en su relato escénico, al igual que en la dirección de actores; lo que le confiere un tono y un contenido (subtexto), más actual, a las ideas filosóficas de Voltaire sobre la moral, en “El mejor de los mundos posibles”. Teatralidad brechtiana que de seguro se debe a la asistencia de Trevor Nunn, autor de memorables escenificaciones con la Royal Shakes-

peare Company; al igual que en el escenario del Barbican, como *Los miserables*. No hay que olvidar que en sus inicios dirigió *El círculo de tiza caucasiano*, de Brecht, a principios de los años sesenta, en plena influencia del teatro de este autor; misma que encontramos en su memorable escenificación de *Nicholas Nickleby*, codirigida por su colega John Cair, a finales de los setenta.

De hecho la presencia de Voltaire como narrador de la historia y conductor de la acción dramática, desdoblado en el personaje del filósofo Pengloss, propicia esta concepción de puesta en escena. Por otra parte, tanto el escenario circular giratorio, la magnífica iluminación, que crea la espacialidad y temporalidad de una escenografía ausente, constituida de sólo algunos elementos de utilería y el diseño de vestuario, permite no sólo situar las situaciones por las que atraviesan los personajes sino además los cambios rápidos del elenco; lo que permite un vigoroso relato de la anécdota y de la acción dramática.

En este espectáculo, al contrario de las puestas de varias obras musicales del exitoso compositor Andrew Loyd Webber como *Cats*, *Starligh Express*, o *Sunset Boulevard*, dirigidas por Nunn, la superproducción descansa en el desempeño actoral y en la ejecución musical de la orquesta, velada tras un telón negro, en la parte posterior del escenario, que sigue por circuito cerrado el desarrollo de la acción y el desempeño escénico de los actores.

El espectáculo se sostiene escénicamente por casi tres horas, pero después de éstas, parece decaer en los postreros quince o veinte minutos; debido, por una parte, a problemas de la adaptación original del relato, cuyas particularidades ya han sido asimiladas

del todo por el espectador, para quien, como a nosotros, de seguro se han agotado las expectativas, y por la propia forma de cómo ha sido resuelto el último cuadro, que no ofrece un final brillante, optimista o esperanzador, como suelen concluir las comedias musicales; razón por la cual la nota de *Time Out* concluye:

This musical wants the best of both worlds: it wants us to laugh at the matter-of-factness that attends human misery but also to have an emotional investment in Candide and his fellow unfortunates. It uses the principal comic device - repetition - to try to build towards a heartfelt climax. There may be a musical smart enough to pull that trick off, but this isn't it (September 22-29 1999, p. 157).

### ***The Oresteia***

La nueva versión de la *Orestiada*, efectuada por Ted Hughes, trabajo póstumo que concluyera antes de morir en 1998, persigue, al igual que muchas de las versiones de obras dramáticas europeas y adaptaciones de la narrativa clásica británica escenificadas en el teatro londinense en los últimos veinte años, la traducción estilística, en un discurso del todo reconocible por los espectadores actuales.

Por otra parte esta versión ha reducido a dos partes la composición dramática de la trilogía: *The Home Guard* y *The Daughters of Darkness*; habiendo sido la primera de éstas estrenada el 24 de septiembre de 1999, en tanto la segunda se programaría también en el escenario del Cottesloe Theatre para ser estrenada el 1 de diciembre. Ambas bajo la dirección de Katie Mitchell, cuyo curriculum incluye la dirección de dos trabajos previos para el NT, *The*

*Phoenician Women* para la RSC y *Las criadas* para el Young Vic.

En el ámbito escénico de este teatro del NT, una especie de teatro arena de dimensiones menores a las del Olivier, con características de un espacio múltiple, para la experimentación, muy parecido al Sor Juana de la UNAM, se estrenó la primera parte de la antes trilogía esquiliana, a cuya primera función tuvimos la oportunidad de asistir.

Si bien, como anteriormente fuera señalado, esta nueva adaptación dramática está dirigida al espectador de nuestros días, la directora a su vez propone una puesta en escena que a toda costa pretende actualizar la obra del autor de la tragedia ateniense, como si el propio sentido y contenido trágico implícito en ésta, no fueran intemporales y universales.

Para ello la diseñadora Vicki Mortiner creó un dispositivo escénico consistente en artefactos —utilería— contemporáneos: camillas de ambulancias, sillas de ruedas, etc., y vestuario retro en boga, principalmente para los soldados y el coro (en algunos momentos vestidos como reporteros estereotipados con gabardinas, sombreros, micrófonos, cámaras fotográficas y de video, etc.); en tanto Ifigenia niña ronda por todo el escenario “videando” lo que sucede, a su vez proyectado sobre una pantalla que cubre un extremo del rectángulo del ámbito teatral; al igual que escenas de la guerra de Kosovo.

Como si fuera poco, esta superposición de contenidos y de sucesos, por sí mismos excluyentes, el tratamiento de la trama dramática: el cambio y triunfo del patriarcado sobre el matriarcado; con lo que concluye la trilogía: la transformación de las Erinias en Euménides, ante el predominio del dios Apolo y su protección brindada a Orestes, Mitchell efectúa su lectura

escénica a partir del feminismo más rabioso y galopante, sólo que su discurso escénico se agota muy pronto, de manera que en el intermedio, después de la primera hora y media de tantos excesos sin ton ni son, aprovechamos para huir, en tanto el resto del público corría al bar a recoger su trago previamente ordenado, a restaurarse, o a los WC.

Aparte de esa militancia feminista que cambia del todo el contenido y el sentido ideológico histórico de la trilogía, nos encontramos con una serie de recursos técnico teatrales disímboles que sólo se van acumulando, además de una pirotecnia no integrada narrativa y escénicamente, por lo que no hay una coherencia estilística; amén de una intensidad actoral de principio a fin, que más que agilizar el relato, vuelve primario y superficial el conflicto, con una mimesis desprovista de contenido, al ser evidente y obvio su propósito escénico, por lo que éste se vuelve anecdótico y, en consecuencia: aburrido y tedioso, no obstante los ruidosos efectos de bombas, explosiones y gritos.

Otros de los estrenos en este espacio —Cottesloe Theatre—, fueron *El mercader de Venecia* (1594/5), dirigida por Trevor Nunn —puesta en escena ampliamente aplaudida—, y *The Darker Face of the Earth* (1994), estreno en el Reino Unido de la obra de la norteamericana Rita Dove, premiada con el Pulitzer, dirigida por James Kerr. En tanto en el Olivier se presentaron *Los veraneantes* (1904), de Gorky, en nueva versión de Nick Dear (1999), dirigida por Trevor Nunn, y *Money* (1840), de Edward Bulwer-Lytton, dirigida por John Caird; mientras que en el Lyttelton se presentaron las últimas funciones de *Look Back in Anger* (1956), la pieza mundialmente famosa de John

Osborn, dirigida por Gregory Hersow, y el estreno de *Remember This*, de Stephen Poliakoff; junto con las escenificaciones visitantes de *The Colour of Justice*, una indagación de Stephen Lawrence, editada por Richard Norton-Taylor, dirigida por Nikolas Kent, del Virginia and West Yorkshire Playhouse, con producción del Tricycle Theatre, y *The Diary of One Who Vanished*, canciones de Leos Janajec (1917), de poemas de Ozeif Kalda (1916), en versión de Seamus Heaney (1999), dirigida por Deborah Warner, de la English National Opera and the Royal National Theatre.

En tanto *Closer*, de Patrick Marber, dirigida por Paddy Cunneen, se encontraba en gira en el extranjero y *Copenhagen*, de Michael Frayn, dirigida por Michael Blakemore, al igual que *And Inspector Calls*, de J. B. Priestley, dirigida por Steaphen Daldry; junto con *Cloudstreet*, la novela de Tim Winton, adaptada por Nick Enright y Justin Monjo, dirigida por Neil Armief, un espectáculo australiano cuya gira es apoyada por el NT, tenían sendas temporadas en teatros del West End.

Otra actividad más del NT es el proyecto: NT2000, en el que se analiza el desarrollo de la dramaturgia en la centuria pasada, con la revisión diaria de 100 piezas.

## El Globo

En el Soutwark, cerca del London Bridge, junto al Támesis, se ha efectuado la reconstrucción del antiguo Teatro del Globo, hoy rodeado por antiguas bodegas de siglos anteriores, principalmente de vinos importados del continente, entre estos el famoso

porto, el cherry, el madera, por lo que el lugar se ha convertido en otro importante centro cultural y social de menores dimensiones a los dos anteriormente mencionados, que le han dado nueva vida a la zona, hoy llena de tabernas y acogedores restaurantes. Zona que se convertirá en otro gran polo cultural de esta ciudad, con la readaptación de una enorme carcasa de una central eléctrica, que funcionara hasta 1981, salvada de la picota por sus características arquitectónicas, construcción ya restaurada, en la que la Tate Gallery albergará su colección de arte moderno, en tanto la sede se destinará a las artes plásticas británicas.

El estreno de *Antonio y Cleopatra*, en este teatro shakespiriano, provocó un gran escándalo en Londres, al adjudicarse el actor Mark Rylance el papel de Cleopatra, en esta escenificación "isabelina", en la que los papeles femeninos son interpretados por actores. Rylance, director artístico del teatro, al igual que de la puesta en escena, fue ampliamente censurado, en particular por las primeras actrices británicas, al apropiarse, según éstas, de un personaje que les correspondía interpretar a ellas.

La crítica a su vez no fue para nada indulgente con la actuación y la puesta en escena de Rylance, en tanto el éxito de taquilla no se hizo esperar, más por el escándalo desatado, por esta versión rechoncha y casquivana de la emperatriz mediterránea, como fuera descrita por la prensa, que por el morbo del travestismo.

En efecto, sobre el escenario encontramos una Cleopatra, más parecida a una loca desmecatada, a una *drag queen*, que a una bella y fuerte mujer, consciente de su rol histórico, al mismo tiempo perspicaz y apasionada. El resultado no se hace esperar, al convertirse ese personaje trágico en una fas-

tidiosa, caprichosa, celosa, ama de casa, cuya inconstancia la torna cambiante a cada momento, brincoteando de un lado a otro de este escenario maravilloso como es el del Globo (remember *Shakespeare in Love*), de manera que todos los actores tienen que correr tras ella, con los consecuentes risotadas del público, convirtiendo la obra de Shakespeare en un auténtico circo.

Los pobres actores, pertenecientes a The Red Company, que la escenifica, en primer lugar Paul Shelley —Antonio—, tienen que sobrellevar tal desatino de su director. De manera que no coinciden los tonos de la representación, cuando Cleopatra no está frente al escenario; aunque Rylance se la ingiera en estar siempre atrayendo sobre sí la atención del público con todos sus afectamientos gestuales y al dejarse caer constantemente sobre el piso cuando le da la pataleta, por lo que todo mundo corre a colocar cojines, antes de derrumbarse Cleopatra en algún sitio del escenario.

Como señalábamos, tal fue el éxito de público que con anticipación sólo pudimos conseguir un boleto para la matiné (2 pm), del último día de la temporada, gracias a los buenos oficios del agregado cultural de la Embajada Mexicana en la Gran Bretaña, a través de la directora del Centro Cultural Mexicano en Francia. El resultado es que un público atraído por el escándalo, aunque en el patio se encontraba gran cantidad de escolares, gozaba feliz tal desatino, animado con sus carcajadas aprobatorias los desfiguros de este actor.

## ART

En México nunca fuimos invitados a al-

guna de las representaciones de la escenificación de *Art*, la comedia de Jasmina Reza, ni tampoco tuvimos interés en asistir a éstas, una vez leídas las reseñas sobre la obra. Así que en esta breve estancia en Londres, un día que nos encontramos con boletos disponibles en las taquillas de entradas a medio precio de Leicester Square, en un teatro localizado a unos cuantos pasos y casi a punto de iniciarse la matiné (3:00 pm), nos entró la curiosidad por conocer esta obra de éxito mundial. Sobre todo por conocer la siguiente anécdota.

En su temporada de estreno en el teatro de Champs-Élysée de París, el actor escocés Sean Connery asistió con su esposa a una función. A éste le encantó la obra, y con David Pugh la produjo en Londres en 1996; estrenándose en el teatro Wyndhams, donde sigue representándose hasta ahora, cambiando varias veces de reparto, y ya con reservaciones para el año 2000.

La comedia puede interpretarse desde tres perspectivas, ya sea la de la función que cumple como tal: un producto sumamente recomendable para pasar un buen rato (1:20), gracias a la escritura dramática que brinda la posibilidad de interpretar tres papeles para el lucimiento de los actores que los encarne; la de la evaluación, de la reflexión, sobre la naturaleza del arte del siglo XX; o la de la reconsideración sobre los lazos de amistad y camaradería que ponen de manifiesto su verdadera esencia como seres humanos, en un momento no provocado por el planteamiento o surgimiento de conflictos individuales, como lo exigiría el modelo aristotélico.

Tanto la puesta en escena, como la dirección de actores de Matthew Warchus, la escenografía de Mark Thomson y, en particular, la ilumina-

ción de Hugh Vanstone, persiguen los tres aspectos, mismos que se alcanzan gracias a la indudable capacidad y entrenamiento actoral de quienes representan a los tres protagonistas; en este caso Nicholas Woodeson (Marc), Art Malik (Serge) y Frank Skinner (Yvan), quien indudablemente se lleva las palmas, al ir descubriendo actitudes y sentimientos inesperados, para construir paso a paso su personaje; hasta quedar olvidada su imagen inicial.

Algunos críticos especializados piensan que tal resultado se debe en mucho a la presencia de los grandes actores —celebridades del escenario británico— que en los distintos repartos han asumido los papeles, más que a la propia comedia de Reza; sin menosprecio alguno hacia su trabajo. En tanto otros se han preguntado si podría hablarse de una dramaturgia posmoderna que plantea una nueva escritura escénica para poner de manifiesto los conflictos individuales de las relaciones sociales de fin de milenio; lo cual conduce a una nueva perspectiva de construcción de personajes, a partir de una anécdota-situación minimalista.

Posiblemente haya algo de esto.

## El west-end, el off west - end y el fringe

No cabe la menor duda de que Londres es una de las grandes capitales del teatro, si no es que La Capital, ya sea el teatro oficial de las grandes compañías, como algunas de las que hemos mencionado anteriormente, además del amplio apoyo suplementario de la iniciativa privada, de organizaciones civiles, o de algunas personas, lo que

ha permitido mantener la tradición y el gusto por el teatro, desde hace varios siglos. La otra forma de producción es la de los teatros profesionales, denominado como teatro del West End, del que también hemos mencionado algunas escenificaciones, y el de los denominados Off-West End y Fringe.

En esta ciudad, al igual que en N. Y., donde el Off Broadway, resulta casi siempre más interesante, por lo propositivo: escénica o dramáticamente, estos dos últimos tienen las mismas características, variando sólo las formas de producción: la del Off-West End se aproxima en mucho al del West End y resulta por igual un teatro profesional; en tanto en el Fringe nos podemos encontrar con propuestas escénicas de carácter experimental y de búsqueda, o con formas casi embrionarias de lo que puede ser la innovación y, algunas veces, con un teatro casi vocacional, casi de aficionados que, precisamente por esto resulta atrayente por su desenfado o desfachatez.

En el West-End, al igual que en Broadway, las comedias musicales y los dramas y comedias de costumbres son los dominantes en la cartelera. En este otoño pudimos contar hasta veinticinco, incluyendo a *Candide*, considerada como tal. De éstas algunas tienen una larga permanencia como *Starlight Express* (“Booking to March 2000”, ¡En septiembre!), *Miss Saigon*, *The Phantom of the Opera*, *Cats* —a cuyo pre estreno asistimos en 1981—, *Les Misérables*—por igual en 1985; por citar sólo algunos títulos. En tanto las nuevas producciones: *Chicago* (con Chita Rivera), *A Saint She Ain't, I Love You, You're Perfect, Now Change*, o *Whistle Down the Wind*, el último trabajo de Andrew Lloyd Webber, sobre el que se dice: “The man who

dominated the '80s, and didn't do badly in the '90s, has finally lost his touch”, aunque en cartelera se señalaba: “Booking to March 200”. O las más recientes: *Saturday Nighth Fever*, *The Godmagogs Gobbledygook*, *The Lion King* —en preestreno—; o algunas en gira como: *Gumboots*. una suerte de *Tap Dogs* sudafricanos.

Otra particularidad del teatro del West-End, es el hecho de que casi siempre en sus escenarios tienen lugar la mayoría de los estrenos de la dramaturgia británica, misma que es editada casi simultáneamente, de manera que las obras pueden adquirirse en los propios teatros, mismos que cuentan con una abundante lista de títulos.

Con tan poco tiempo, esta vez no nos aventuramos ni en el Off-West End, ni en el Fringe, ni tuvimos la oportunidad de asistir a alguna función de la RSC, ni tampoco del Old y Young Vic; particularmente al primero, en el que se presentaba *Jeffrey Bernard is Unwell*, de Keith Waterhouse, protagonizada por Peter O'Toole, ya que concluía temporada el mismo día que *Antony y Cleopatra*, más para esta puesta en escena no logramos conseguir entradas por encontrarse agotadas con muchísima anterioridad.

Esta visita confirmó la idea que tenemos sobre el teatro británico: un teatro que surge del texto mismo, que el director pone a disposición de los actores para su desempeño, y no para el lucimiento propio sino para destacar la obra dramática en cuestión; lo cual lo convierte en una delicia. Como lo demuestran las puestas en escena de Trevor Nunn y John Caird.

¡Lástima que no se pueda asistir con frecuencia a éste ni al Festival de Edimburgo, indudablemente el festival escénico más importante del mundo.