Cuatro semanas al borde

Posted on 16 de julio de 2014 by Martín Schifino

Por tercer año consecutivo, Madrid celebra en julio su festival de artes escénicas, con una propuesta fresca que lo diferencia de los festivales establecidos del mes. Mientras Almagro y Mérida promueven el teatro clásico, la misión del Fringe es presentar «lo que está al límite, lo que abre camino, lo alternativo, lo nunca visto antes». En esto, como anuncian los organizadores, el referente es su homónimo de Edimburgo, que desde hace más de cincuenta años viene montándose como homólogo *off* (*fringe* quiere decir «margen» o «borde») del Festival Internacional de esa ciudad. La diferencia es que aquí los márgenes ocupan el centro: no hay circuito oficial, ni espectáculos más marginales que otros. Sesenta proyectos de danza, teatro, circo, *performance*, música y cuantas combinaciones de ellos se les ocurran conviven en diversos espacios del Matadero, un lugar que ofrece glamur posindustrial y vistas a lo De Chirico.

Muchas de las obras se interpretan en las naves donde el resto del año funcionan las salas de teatro, pero hay también aquello que el festival, adoptando la jerga del arte contemporáneo, llama «espectáculos site-specific», montados en terrazas, tejados, almacenes o en movimiento, como si el público llevara el escenario, metafóricamente hablando, a cuestas. Seguir a los actores en una deriva puede ser entretenido, aunque cabe señalar que, para ver algunas representaciones, no lo es tanto tener que buscar de un lado a otro las salas, a falta de una sola señal visible. No sé si con la desorientación general se persigue un efecto situacionista; pero sí que conviene armarse de paciencia. Por suerte, en cualquier caso, los empleados de la taquilla cuentan con la paciencia necesaria para indicar una y otra vez cómo llegar a las salas o puntos de encuentro. Y esa buena disposición inicial resuena en el ameno clima que se vive por estos días en el Matadero, donde se ve a mucha gente que aprovecha para visitar las exposiciones de arte, anda de paseo por las avenidas que separan las naves, escucha algunas de las charlas sobre artes dramáticas que ha organizado el festival, o se sienta en una terraza a esperar la función.

La oferta teatral es heterogénea, tanto en lo relativo a las compañías como a los materiales que éstas utilizan. Hay amplia mayoría de espectáculos españoles (de toda España), pero ya en la primera semana se vieron producciones de Portugal, México y Reino Unido, y a ellas se sumarán espectáculos de Argentina, Francia, Irlanda y Colombia. Estamos ante un verdadero festival internacional. En cuanto a los formatos, se ha hecho una división muy inteligente de

obras relativamente breves (que rondan los cincuenta minutos) y otras de la clásica duración de noventa minutos, con alguna que otra excepción, como un montaje de *La tempestad* que superó las dos horas, para sensible incomodidad del público. De esa excepción y alguna otra nos ocuparemos en un momento, pero, por regla general –y, sin duda, también por limitaciones presupuestarias–, los espectáculos son de formato de pequeño a mediano, con un número no muy alto de actores, poco aparato escénico y más imaginación conceptual que despliegue de materiales. Todo lo cual, en un sentido, está muy bien: el teatro se ciñe a su núcleo interpretativo y su contexto físico inmediato. La contrapartida es que a veces el concepto no se ha madurado lo suficiente, o que el vacío simplemente acaba acusando falta de medios.

En la semana que pasé en el Matadero pude ver seis producciones, empezando por *The Nearest Exit* (La salida más próxima), una propuesta unipersonal de la germanobritánica Ira Brand que, con su combinación de audiovisuales, texto y danza improvisada, resultó ser una muy buena introducción a los lenguajes mixtos que favorece el festival. Se trata de una obra no sólo pequeña, sino claustrofóbica, basada en un concepto inquietante: cuando se estrella un avión, los improbables supervivientes tienen, en términos estadísticos, un tiempo muy breve para escapar del siniestro que se conoce como «período dorado». Según informa Brand, eso dura unos dos minutos. Pero, ¿cuánto duran dos minutos? En semejantes circunstancias, una eternidad. Para sugerirlo, la obra proyecta en una pantalla de unos 3 x 2 metros un cronómetro digital que descuenta una y otra vez ese tiempo. Durante los segundos más dramáticos, Brand reproduce la grabación de una caja negra, o interpreta una llamada a un ser querido poco antes de un accidente. Pero la actriz, vestida con ropa negra de deporte y unas alitas de ángel, como para mantener todo en el plano de una cotidianeidad no exenta de ironía, nunca incurre en el melodrama; de hecho, los momentos más conmovedores sobrevienen cuando interpreta durante esos estrictos dos minutos, que en escena parecen a la vez larguísimos e insuficientes, cualesquiera acciones comunes, como hacer dibujos en el suelo, lavarse los dientes, bailar una canción tecno-melanco del dúo sueco The Knife, o, en una impresionante muestra de aguante, beberse casi tres cuartas partes de una botella de vino blanco.

Cómo consigue seguir otros veinte minutos con la representación es un misterio, pero lo indudable es que a Brand le atrae la idea de exponerse a situaciones incómodas, aunque sea conceptualmente: además de investigar la inminencia de la muerte, como puede comprobarse en su página web, ha puesto en escena reflexiones sobre el envejecimiento, el miedo y la obsesión amorosa. Ojalá veamos pronto alguna más en Madrid. En la misma sala donde se presentó Brand, la Nave 1 del Matadero, que se ha dividido en dos para el festival, vi a los pocos días a otra compañía inglesa, Fellswoop Theatre, con una obra nueva de

Toshiki Okada escrita para seis actrices, *Current Location* (Usted está aquí). Si Brand sólo utilizaba proyecciones, pequeños objetos y canciones, Fellswoop apenas se sirvió de música ambiental y trozos de madrigales entonados *a cappella*. El espacio de la nave, de techos altísimos y suelo de cemento, estaba rigurosamente vacío, como para aumentar la resonancia del tema, que, sin hilar muy fino, podría definirse como el fin del mundo, por obra humana. Me gustó, en relación con ello, un detalle: la función empezaba a las nueve, con la luz natural que se colaba por las persianas abiertas, y a lo largo de los sesenta minutos de representación la noche fue cayendo literalmente sobre la escena, al tiempo que iban aumentando las luces artificiales.

El simbolismo apocalíptico no logró convencerme, sin embargo, de la idoneidad del espacio para el espectáculo. El público, para colmo, miraba la obra desde los laterales, como en una pista de tenis: dado que los sobretítulos se hallaban situados perpendicularmente respecto a las gradas, quienes no sabían inglés tenían que estar constantemente girando el cuello, y quienes sí sabían, por momentos, también, porque las voces se oían bastante mal en cuanto las actrices daban la espalda a uno u otro lado. Esta obra de cuidado ritmo narrativo, interpretaciones acendradas y un tema que, como buena ficción anticipatoria, incluye una reflejo del presente, hubiera ganado mucho de haber sido montada en la Nave 2, un espacio más restringido y de cara el público. Pero en la Nave 2 se presentaba esos días *La tempestad*, uno de los platos fuertes del festival y quizá su obra más extravagante.

¿Qué no se ha hecho con *La tempestad*? La compañía Voadora, de Santiago de Compostela –integrada, según se describen a sí mismos sus miembros, por «el actor-músico Hugo Torres, el productor-realizador-músico José Díaz y la directora-actriz-artista plástica Marta Pazos»–, ha convertido el texto de Shakespeare en algo así como un musical, lo que no es mala idea. En términos de musicalización, la verdad, la cosa no está precisamente a la altura de la ópera *The Tempest* (2004), de Thomas Adès, pero tampoco se echan en falta aciertos. Torres (un Próspero magnético y roquero) empieza cantando al piano el standard de Harold Arlen y Ted Koehler «Stormy Weather». Aunque la letra, que habla de una ruptura amorosa, no tiene mucho que ver con la obra, los versos que rezan «stormy weather / keeps raining all the time» vienen como anillo al dedo al comienzo de la obra, cuando el gran mago agita las aguas para que naufrague ante su isla el barco de sus enemigos. Los enemigos entran en escena vestidos de esmoquin, como una compañía de *crooners*, coreando al son del piano, para pronto empezar a bambolearse hasta acabar rodando por el escenario. Es una transformación muy efectiva en una obra llena de transformaciones, que a partir de ahí combina travestismo, baile flamenco, rock en vivo y hasta un remedo de artes marciales.

Dirigido por Marta Pazos, con música original de José Díaz, Fernando Epelde y el propio Torres, el montaje tiene más ideas por minuto que, en promedio, cualquier otra obra en toda

su duración, lo que no necesariamente va en desdoro de la obra promedio. ¿El personaje de Ariel como *drag queen*? Estupendo. ¿Ferdinand como émulo de Jean-Claude Van Dame? De acuerdo. ¿Stephano como salido de la película *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*? Bueno, vale. ¿Un repartidor de pizzas que sube a escena en escúter? Mmm… En teatro, todo suma. Y, como decía Monterroso sobre el uso del adjetivo, cuando no da vida, mata. Con momentos brillantes, esta *Tempestade*, como se llamó en su producción original en gallego, no logra fundir sus muchos elementos en una estética del todo coherente. A lo mejor esa es la idea, claro. Pero aspirar a ser más fecundo que el bardo mismo es un proyecto entre temerario y kamikaze, y algunos de los traspiés de ritmo interpretativo, como darle a la obra lo que en la sala se percibió como dos finales seguidos, me llevan a pensar que, en realidad, el concepto no está del todo maduro y no le vendría mal más trabajo. Si yo fuera Juan Carlos Pérez de la Fuente, el flamante director del Teatro Español, que promete maravillas (veremos), le garantizaría a Voadora un mes de ensayos pagados, un escenario con todos los equipamientos técnicos al uso y un presupuesto acorde que les permitiera librarse la pátina amateur de algunos de sus efectos. Con eso y unos pocos ajustes de dramaturgia, el resultado podría ser impresionante.

Algo parecido me llevó a pensar *Segismundo sueña*, una versión «2.0» de *La vida es sueño*, con un elenco reducido de cinco actores. Aquí la «obscura habitación con luz dudosa» de Segismundo es la realidad virtual (cuadro uno: «Segismundo in the cloud»), y lo que más tarde viene a ser la supuesta vida «real» transcurre no en la corte, sino en un *reality show*, controlado por un Basilio con visos de Gran Hermano. A los clasicistas, ni que decir tiene, les dará un soponcio, pero el paralelismo más o menos funciona si no se le piden equivalencias puntuales. De cualquier manera, la obra no parece querer situar la historia de Segismundo cabalmente en nuestros días, sino más bien aprovechar ciertos tropos calderonianos (la vida es una sombra, una ficción) en una reflexión sobre la cárcel que nos construimos con nuestros medios tecnológicos. La ironía de que esta reflexión conviva en escena con llamativas proyecciones de videoarte (a cargo de Edu López y Marina Alberch) y teléfonos móviles que graban al público y transmiten la grabación a una pantalla no parece escapárseles tampoco al director (Hugo Nieto) ni a los dos dramaturgos y versionadores (Alberto Gálvez y Hugo Nieto), que establecen una relación dialéctica con esos medios, satirizándolos y aprovechándolos al mismo tiempo. Menos me convenció la barrabasada que han hecho con el texto de Calderón, colándole todo tipo de términos informáticos y hasta un dístico horrendamente memorable como: «Si no tienes Google Glass / te estás quedando atrás». ¿Hacía falta?

Tampoco encajan muy bien los rezongos políticos que se lanzan al aire («Mira, este 15-M fue todo un sueño») con poca más intención que hacer ruido en las buenas conciencias. El

problema es simbólico: con cada mención «de actualidad» se socava un poco el universalismo del texto original. En este sentido, la obra parece además lastrada por una voluntad, similar a la de *La tempestad*, de exponer todas sus ideas, dejando poco lugar a la sugestión y a la reserva metafórica de los textos. «Segismundo in the cloud», preso de un capitalismo salvaje, que aviva por medio de una pantalla deseos que ni siquiera era consciente de tener, es quizás una idea proteica, que tampoco está muy lejos de la dualidad barroca entre realidad y apariencias. Pero para oír esa metáfora, habría que dejar hablar al texto.

«Hablaré, hablaré y hablaré, de hecho sólo voy a hacer eso, hablar, vaciarme», dice en un momento el único personaje de *La noche justo antes de los bosques*, de Bernard-Marie Koltès. Y poco más, lo que en este caso equivale a decir mucho más, hizo el actor Óscar Muñoz durante la casi hora y media de su virtuosística representación. Su personaje, el único de la obra, es un hombre relativamente joven, medio zarrapastroso, dado a los repentinos cambios de humor, pero dueño de fugaces momentos de lucidez. ¿Es un esquizofrénico? ¿Un sin techo que ha perdido la cabeza? ¿Importa realmente? Como en otras obras de Koltès –recordé el dúo de *La soledad en los campos de algodón*–, el discurso baila alrededor de sí mismo y, por momentos, del sentido. Pero, de una digresión a otra, el hombre habla de su mundo, de la sensación de ser un extranjero, la falta de perspectivas, la inminencia de la noche y el desocupación impuesta no se sabe por qué. Casi literalmente, cautiva a su audiencia con su verborragia. *La noche justo antes de los bosques*, que es una de las obras «site-specific», se representa de manera itinerante, en espacios abiertos y cerrados. Al principio, Muñoz habla desde unos prudenciales dos o tres metros, pero conforme avanza la obra acorta las distancias con el público para interpelarlo directamente y mezclarse con él, incluso darle palmadas en los hombros y estrechar alguna que otra mano. Merece la pena seguirle el juego, y a nadie se le exige cruzar la frontera de la incomodidad, pero sí hay que estar alerta, porque la torrentera verbal puede cambiar de tono y de tenor en cualquier momento.

Montado con dos duros, centrado en el estupendo texto de Koltès y galvanizado por la energía del actor, el espectáculo me resultó la experiencia más satisfactoriamente teatral de la semana (si quieren experimentar algo similar, aún están a tiempo de ver *El paseo de Robert Walser o Cuatro confesiones*, en los que uno va siguiendo a los actores y los escucha hablar), pero también me llevó a pensar en lo extraño que suele ser el teatro o, mejor dicho, lo extraño que es el hecho de prestarnos sin rechistar a que otra persona nos hable durante más de una hora. Algo esencial, supongo, es la confianza, de la que, en este caso, se nos pedía un poco más de lo acostumbrado. Y es que, al principio, nadie sabía siquiera dónde se desarrollaría la obra, sino sólo que debíamos reunirnos en un punto del hall de entrada para

salir en su busca. Al cabo, un asistente nos condujo hacia fuera, avanzamos por la avenida central, franqueamos la salida que da a la plaza de Legazpi, doblamos por la calle Vado de Santa Catalina y, bordeando el Matadero, tomamos finalmente una callecita junto a un descampado. ¿Dónde ocurriría la obra? En esas estábamos cuando un hombre nos llamó desde el fondo de la callecita y se acercó a hablarnos, dando así comienzo a la representación. Había logrado sorprendernos.