



Tambores en el dique

PEDRO CELEDÓN

CRÍTICO CULTURAL E HISTORIADOR DEL ARTE
UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
Y UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

El Théâtre du Soleil cumplió este año 1999 su 35 aniversario.

En este largo período, muchas sangres, lenguas y culturas se han mezclado al interior de él, para consolidar uno de los procesos teatrales que dejará huellas indelebles de lo que este arte fue en la segunda mitad de un siglo que pasa a la historia como uno de los más sangrientos de la cultura occidental.

La aventura del grupo refleja con precisión el duro proceso espiritual que han vivido los otrora niños de la posguerra los que, luego de construir paso a paso una utopía social, han debido re-aprender a tener fe desde las ruinas de sus propios proyectos.

La enorme mayoría de los primeros artistas que constituyeron al Théâtre du Soleil han desaparecido de su paisaje cotidiano, quedando la figura totémica de Ariane Mnouchkine como síntesis de un proceso creativo que en la actualidad no da muestras de agotamiento intelectual ni estético.

Lo que acontece es que al interior de este teatro se navega como lo hicieran los antiguos tripulantes de la nave Argos, siempre hacia lo desconocido, cada vez más profundo en tierras del Oriente y sin detenerse en puerto alguno para construir allá el paraíso de la conformidad.

Esta actitud de creación y vida ha terminado por transformar hace tiempo la aventura, de histórica y estética, en simbólica y mítica, percepción compartida por todo quien se acerque a la Cartoucherie, nave en la cual desde inicios de los 70 trabaja la *troupe*.

Es usual allá, antes de cada espectáculo, ver al

público iniciar una metamorfosis desde su condición individual de cliente al de ciudadano del teatro, accediendo a ello en gran parte gracias a la atmósfera construida entre decorados y personas del grupo, en un espacio de acogida que extiende el espíritu de cada obra que será realizada por actores que se preparan al alcance de los ojos.

La vitalidad del proyecto es tal que, aun tratándose de rendir homenaje a sus 35 años, no es conveniente ni interesa centrarse en una cronología de éxitos pasados sino en su presente, efervescente y cautivador.

Este está constituido por su último espectáculo, **Tambours sur la digue (Tambores en el dique)**, en el cual se materializan la quinta colaboración de Hélène Cixous como dramaturga y la dirección número 25 de Ariane Mnouchkine.

Estamos, una vez más, frente a una pieza de carácter épico, en la cual todo destino individual es importante pero todavía lo es más el de la colectividad.

El sentimiento épico de la vida que propone el Soleil difiere del brechtiano en el hecho de no apuntar hacia el reflejo de nacionalismos específicos, clases sociales o sectores políticos, sino a la profunda necesidad de comprender la vida como se manifiesta en el universo no-cultural: una enorme trama íntimamente ligada, en donde lo colectivo prima.

Esto es difícil de entender en un occidente neo-liberal, que propicia al individuo fascinado en su propia ignorancia e irreflexión hedonista, aferrándolo a promesas de satisfacciones inmediatas para felicidades descomprometidas, otorgadas por dioses cuyo perfil

lo encarnan magistralmente la cocaína y el éxtasis.

El mundo de la épica por el que ha optado el Théâtre du Soleil pone en escena fuertes personalidades, ricas en pasiones, crueldades o ideales, pero siempre en un territorio en donde la historia de la comunidad es la depositaria del tesoro que está en juego, sea éste la estabilización de una forma de vida que se aspira como la más digna (1789), el fin de una utopía transformada en pesadilla (**Norodom Sihanouk** de 1983) o el choque de sueños y ambiciones religiosas (**La Indiada**). Incluso, las re-lecturas de clásicos como **Tartufo**, que se aproximan a problemáticas sectoriales, tratan en el fondo actitudes de convivencia humana en donde la intransigencia es el antihéroe y su cosecha, la postergación de una necesaria comunión.

En **Tambores en el dique**, la problemática vuelve a ser llevada a planos de destino social.

Aquí, el señor Khang, después de haber repartido insistentemente tierras a su hijo Hun, se ve enfrentado a una catástrofe ecológica, conflicto que puede en un primer momento ser resentido por el espectador como un simplismo, gracias a la gran inversión de los

depredadores en los mass medias a través de los cuales han logrado crear una anticultura que confunde todo grito de alarma al respecto con ilusas protestas de sectores alternativos y minoritarios.

En la obra de Cixous, la tragedia se desencadena por el agua, ya que las incesantes lluvias que caen sobre las tierras del señor Khang no logran -como antaño- ser canalizadas, debido a la sobre-explotación de los bosques que realizó su hijo, amenazando ahora con desbordar los dos grandes diques.

Uno de ellos protege la zona de la ciudad con sus templos, teatros y vida cultural. El otro, las tierras dedicadas a la industria que auguran el futuro económico del país.

En ambos, viven campesinos y pobladores, en ambos existen intereses de ricos y de pobres, pero la fuerza de las circunstancias obliga a que el monarca deba elegir entre uno de los dos para su inevitable destrucción.

La incapacidad del señor Khang para tomar la decisión en forma rápida tensa la situación interna, generando un territorio de conflictos, traiciones e intrigas, cada vez más despiadadas y osadas

En juego no sólo están los intereses sectoriales, que ven en la destrucción de un sector específico mayores beneficios propios, sino que una actitud generalizada de la humanidad, que cree tener todo bajo control, incluso en las ocasiones extremas.

Sin embargo, la naturaleza una vez más tendrá algo que decir, y es ella la que finalmente desbarajusta los sueños de confort con que intenta disfrutar una parte, siempre a costa de la otra.

Cuando el espectáculo termina y la fascinación del teatro decanta, nos quedamos con la sensación de que colectivamente hemos comprendido tan poco del porqué estamos vivos que el milagro ya ni siquiera nos emociona.

DANZA DE ACTORES-MARIONETAS

Es importante señalar que este espectáculo, desde el punto de vista de la puesta en escena, inaugura una fase nueva en el camino del grupo.

Tambours sur la Digue fue estrenada en La Cartoucherie, Paris, en 1999.

Basada en una antigua pieza para marionetas actuada por actores.

Texto : Hélène Cixous.

Dirección : Ariane Mnouchkine

Asistente de dirección : Charles-Henri Bradier

Música : Jean-Jacques Lemetre,

intérprete : J. J. Lemetre

Carlos Bernardo Carvalho

Dominique Jambert

Escenografía : Guy-Claude François

Luz : Cécile Allegoedt

Carlos Obregon

Jacques Poirot

Vestuarios : Marie-Hélène Bouvet

Nathalie Thomas

Ysabel de Maisonneuve

Annie Tran

Elisabeth Jacques

El aporte rupturista surge desde el trabajo del actor, el cual permanentemente desarrolla su personaje como en el bunraku, en donde los muñecos son visiblemente manipulados por hombres vestidos de negro.

En este caso, actores que encarnan muñecos –adquiriendo en su diseño el trabajo de una máscara corpórea– son manipulados por personajes de negro con rostros velados que, sin embargo, dejan entrever la humanidad que ocultan, en tanto que los muñecos-actores han desfigurado su rostro hasta neutralizar cualquier alusión psicológica.

Un principio básico del trabajo de Mnouchkine es que el espacio consagrado a la esfera esencial del personaje se ve aquí ampliado por su o sus manipuladores, lo que genera la composición de grupos estrechamente unidos que recuerdan visualmente algunos cuadros de la época negra de Goya.

Estamos frente a un trabajo de actor que marca un punto de síntesis entre la tragedia griega, los códigos de la comedia del arte, la absorción del teatro ritual oriental y la biomecánica occidental propuesta desde Gordon Craig.

Esto no surge en forma espontánea, es fruto de un largo trabajo en el cual el grupo invirtió un año de ensayos, imbuyéndose de los códigos manejados hasta llegar por descubrimiento directo a esta proposición, en la cual se aproxima el trabajo generalmente independiente del actor –en tanto que gestor de sus desplazamientos– al solidario de la danza.

Con ello, los actores-muñecos han ganado la levedad, el uso de desplazamientos en diversos niveles (por ser tomados en brazos y transportados), el diseño con sus cuerpos del diagonal, y por sobre todo, el distanciamiento con la realidad que genera toda marioneta.

Para este paso Ariane estaba preparada. La máscara ha sido uno de sus instrumentos preferidos, y en **Norodom Sihanouk**, por dar un ejemplo, apareció un personaje, el fantasma del padre del rey (ver fotografía adjunta), cuyo diseño rozaba la figuración de un muñeco.

Por otra parte, el Oriente la inspira desde hace

años y de él ha sabido nutrir un teatro con una estética que modifica el trabajo corporal de los actores de forma tan radical como en sus puestas en escena de los Shakespeare de la década del 80 y su magnífica trilogía sobre los clásicos griegos a mediados de los 90.

Ahora, el esplendor de los kimonos define la máscara total en el cuerpo del actor, quien proyecta cada gesto y cada emoción, reteniéndola al máximo y diseñando con ello un espacio en donde todo lo que acontece es claramente seguible, ya que irrumpe desde el continente de un muñeco que parece tener la virtud de diseccionar el tiempo, creando un desfase mínimo, pero permanente, entre sus acciones, textos y movimientos.

Esto es acogido al interior de un escenario que se eleva a poco más de un metro del suelo, sugiriendo la imagen de una fortaleza de madera y piedras, a la cual

Tambours sur la Digue, de Hélène Cixous (1999).
Dirección: Ariane Mnouchkine.



Michèle Laurent



Nordam Sihonouk, de Hélène Cixous (1985), Théâtre du Soleil. Guy Freixe (le Roi Suramarit) y Georges Bigot (Norodam Sihonouk).

generalmente se accede por dos pasarelas oblicuas situadas al fondo y que recuerdan claramente las entradas-salidas del teatro Noh.

La madera del escenario recrea una serie de áreas que, según la iluminación, pueden ser leídas como los cimientos de un templo o los cuerpos concéntricos de una mándala. Su centro se balancea suavemente cada vez que es utilizado, aumentando la sensación de levedad en el cuerpo de los muñecos-actores.

Se cierra la imagen con una serie de telones de fondo, pintados con solo insinuaciones de paisajes. Sus cambios contribuyen indivisiblemente a la atmósfera dramática y a la riqueza visual del espectáculo.

La música nuevamente acompaña las entradas, las atmósferas de cada escena y sigue al alma de los personajes. Por momentos es suave y melodiosa, muchas veces recrea el ruido de la naturaleza y, sin mayores anuncios, se transforma en metálica y estridente, como en el teatro balinés de marionetas.

Los actores-marionetas del Soleil se transfor-

man perceptivamente en objetos y, desde esa condición, juegan con la materialidad de la escenografía como partes constituyentes de ella.

Sus presencias se hacen inquietantes y su belleza andrógina, al tiempo que su condición de no-vivos les permite introducirse por paisajes de humor y perversión que, como espectadores, aceptamos gracias a que nos hacen navegar en las profundas aguas de la ficción.

Sus entradas y sobre todo sus sali-

das del escenario son simplemente espectaculares. Algunos salen actuando suspendidos en el aire o en medio de un torbellino de acciones, pero las más de las veces lo hacen reulando y envueltos en ese un silencio poético propio de la inactividad de un muñeco después de representar su rol.

La atmósfera fantástica del teatro de guiñol se instala a cada instante. Lo irreal disminuye las distancias con lo posible y los viejos trucos reaparecen frescos e hilarantes. Una rama es un escondite, un fragmento de tela, la niebla y otro, el mar.

Los lenguajes escénicos se entrecruzan creando unidades solidarias en que se distinguen a veces las dualidades compuestas por una parte por música, voz y emoción, en tanto que gesto, escenografía y luz construyen la dialéctica.

Al final, en medio de una escena apocalíptica, es la Leyenda quien cumple su estatura.

La inspiración está servida, cada cual podrá salir acariciando su propia metáfora.