

Diez años

La compañía madrileña La Tartana Teatro ha cumplido en 1987 sus primeros diez años de existencia. A partir del 8 de enero próximo estarán en la Sala del Mirador de Madrid a lo largo de cinco fines de semana consecutivos con el último de sus espectáculos, "Lear...".

# EL REY Y SUS HIJAS

## TARTANA: CUANDO LEAR HABLA POR LOS OJOS



Un expresivo muñeco personifica al rey Lear.

A. F. L.

**S**e trata, en primer lugar, de un espectáculo que directamente y sin tapujos está basado en un texto clásico, poderoso, cargado de referencias: *El rey Lear*, de Shakespeare. No tomado, ni muchísimo menos, al pie de la letra, contiene también otras conexiones, mucho más secundarias, con el *Lear* escrito en los años sesenta por el británico Edward Bond, un gran texto, esencial en el teatro de las últimas décadas y lamentablemente inédito de este país. No

obstante, el armazón desnudo de la historia contada por Shakespeare permanece en este montaje, si bien limitado a la individuación relativa de los personajes de Lear y sus tres hijas (Goneril, Regan y la fiel Cordelia), plasmados a través de cuatro muñecos o títeres de tamaño más o menos natural, mientras que partes esenciales del drama (conflictos y situaciones) se transmiten a través de un significativo coro que engloba a enmascarados actores, así como por medio de objetos que al ser movidos por manos humanas participan directamente en la evolución —en la narración— de la tragedia, y finalmente, a través de los elementos escenográficos, reducidos a una mínima pero muy real expresión.

Por historia y tradición personal vinculados al teatro de títeres, esa es una denominación que ya no clarifica plenamente lo que La Tartana es y hace; se queda corta. Siguen estando presentes los títeres, como lo estaban no ya en sus espectáculos de los primeros años, sino también en otros más recientes (*Última toma*, *Ciudad irreal*, *Es peligroso asomarse*). Pero ya en algunos de ellos comenzaban a combinarse muñecos y personas, en una tendencia que se llevó a sus últimas consecuencias en el espectáculo producido por Movimiento en 1986: *1996 o El mundo del fin del tiempo*, en el que, sin muñecos de por medio, participaba una buena parte de los componentes de La Tartana.

Lear, a pesar de la sólo apa-

rente simplicidad y modestia de los medios utilizados, se convierte en un trabajo de síntesis en el que se produce una espléndida integración de los muñecos y los actores, juntos y por separado. Los muñecos —en particular ese imponente Lear de 1,70 metros— se acercan casi a la condición de "segunda piel" del actor-manipulador. Los actores del coro, literalmente envueltos en toscas telas, pasan a ser muñecos vivos, anónimos, que producen momentos de una extraordinaria proximidad con el espectador al despojarse de sus máscaras de trapo en el intermedio (sin descanso) y en la escena final del espectáculo.

■ Sensación de coherencia

Lear transmite sensación de coherencia. Por añadidura, lo que a comienzos de 1987 comenzó siendo un trabajo de experimentación y de prueba, que pretendía, entre otros objetivos, lograr una nueva cohesión interna del grupo, terminó por ser una interesante mezcla: las peripecias del rey Lear y de su hija Cordelia —convertidas en una especie de fábula moral y contadas mínimamente a través de la narración oral (y fundamentalmente coral), tanto como a través de los muñecos y del movimiento escénico de objetos y miembros del coro— hacen de Lear un espectáculo muy asquibie. Por otra parte, Tartana pretendía y ha conseguido que este montaje se convierta en una modesta y orgullosa suma de las experiencias acumuladas en esta compañía durante sus diez años de historia.

Hoy en día, componen La Tartana Teatro, además de sus fundadores (Carlos Marquerie y Juan Muñoz), otras ocho personas: Andrés Hernández, Sian Thomas, Esteban Ortego, Carlos Segovia, Ramón Remesal, Jesús Rodríguez, Mar Navarro y Raúl Bode.

"Teníamos una idea escénica muy clara", dice Carlos Marquerie. "El siguiente espectáculo de Tartana no tenía que ser ni de "marionetas" ni de "actores"; tenía que contar la historia el propio teatro, en un sentido un poco metafórico, es decir, escenario, actores, marionetas, luz, sonido, tablas, polvo..., todo. A partir de

esa abstracción, se trataba también de recuperar una serie de cosas que yo creo que Tartana había perdido, volver a concibir espectáculos que tuvieran una fuerza esencial, fruto de una cierta creación colectiva en la que cada miembro del equipo aportara sus ideas; se trataba de recoger esa fuerza que va más allá del hecho de que el espectáculo sea mejor o peor, que se basa en saber lo que estamos haciendo, ser completamente conscientes de lo que queremos hacer y llevarlo hasta las últimas consecuencias".

La compañía desarrolló durante meses varias actividades en paralelo para la elaboración de *Lear*... un taller musical o vocal, otro taller de construcción de muñecos... "Una cosa estaba muy clara", señala Marquerie. "Los muñecos con los que últimamente venía trabajando Tartana no servían para *Lear*..."

—¿Por qué no?  
—Porque eran muñecos muy perfectos mecánicamente, que servían, por ejemplo, para un gran ballet de marionetas; eran muñecos muy precisos, pero les faltaba algo. Para *Lear*... necesitábamos muñecos más cercanos a la persona que los estuviera manipulando, más cálidos. Probamos todo tipo de posibilidades al final el resultado ha sido un muñeco absolutamente sencillo, un armazón y una tela, como un muñeco de guante llevado a un tamaño más grande, en el que lo fundamental es que el manipulador está muy cercano al muñeco. Cualquier movimiento de su mano o de su cuerpo modifica el personaje sin tener que pasar a través de resortes o mecanismos que retrasarían los movimientos y lo enfriarían todo. Estos muñecos son más fáciles de mover, no se precisa tanta técnica y en cambio se puede profundizar mucho más en lo que puede llamarse "interpretación".

—¿Cuántos muñecos hay?

—Cuatro... Las tres hijas y *Lear*."

—Luego están los actores del coro, cubiertos de máscaras, y toda esa legión de pequeños muñecos...

—Sí, muñecos o estatuas, esculturas, estatuillas... o fichas, como alguien los ha llamado. Lo cierto es que primero todos los materiales estuvieron dispuestos, como en un corro. Después, el montaje final fue muy corto. Y tengo que decir que ha sido en cierto modo una reacción a los últimos montajes que habíamos hecho".

#### ■ Una cierta ruptura

—¿Reacción en qué sentido?

—Hemos tratado de aprovechar al cien por cien todos los recursos verdaderos de Tartana. Salvo el vestuario, que lo ha hecho la mujer que trabaja con Tartana desde el primer espectáculo, aunque formalmente no forme parte del grupo, el resto, absolutamente todo, lo ha hecho el equipo de Tartana. Hemos buscado todos los recursos dentro, y hemos pretendido la mayor simplicidad escénica, es decir, he-



"Lear...", una combinación de muñecos y actores enmascarados.

mos buscado todo un tipo de calidades más difíciles de encontrar, una textura más cercana al óxido que al metacrilato, lo cual supone bastante ruptura respecto a los últimos espectáculos de Tartana, que eran un poco "plásticos".

—En *Lear*... planteáis, en ese sentido, una estética "más dura" o más directa.

—Sí, en cierto sentido. También es ir en contra de unos materiales que parece que son los únicos a partir de los cuales se puede estar, digamos, "en la brecha". Ahora mismo un espectáculo con un poco de riesgo

Por otra parte, creo que en este espectáculo ha sido muy importante la serenidad en la composición escénica. El espacio es completamente vacío; solamente están presentes, al inicio del espectáculo, esas planchas metálicas, esos ocho escudos móviles, y todas esas figurillas que van apareciendo... El espacio vacío nos daba mucho más pie para una reflexión sobre la ocupación del espacio por parte de los objetos, los actores o las marionetas; sobre cómo ir conduciendo las situaciones dramáticas. *Lear* ocupa un espacio y crea toda una serie de relaciones con los espacios que le rodean. En anteriores espectáculos también existía una composición de triángulos que se van formando en escena. Aquí igual, la composición escénica se basa también en los triángulos; pero tal vez aquí está todo más... serenado; no me refiero tanto a la composición plástica como a una proximidad al universo dramático, como si hubiésemos conseguido quitarle gratitud a la plástica de Tartana. Todo está más integrado en el contexto del espectáculo, quizá también porque el equipo ha sido mucho más fundamental que en los últimos espectáculos".

#### ■ Un soporte narrativo

—El hecho de trabajar sobre la base de una historia tan poderosa como *El rey Lear*, ¿os ha facilitado las cosas?

—Por supuesto que sí. Hemos trabajado con mucha comodidad, con mayor seguridad. Cuando partes de cero o de una idea más abstracta, las dudas y la inseguridad son mayores y te pueden restar posibilidades. Y, sin embargo, hay muchas ideas escénicas que ya estaban en el espectáculo que hicimos en Movimiento el año pasado, 1996. Allí estaban sobre un soporte abstracto y ahora tienen un soporte más narrativo, pero las ideas son las mismas: la composición escénica sobre primeros y segundos planos, o la utilización del sonido como elemento dramático, el sonido que se produce en el escenario. En 1996 estaba la cuerda, aquí son los bastonazos. También está la idea de las máscaras, el sonido coral... Yo creo que 1996 fue una especie de estudio sobre la composición en escena, que aquí está bastante desarrollado.

Hay, sin embargo, una novedad muy importante respecto a los espectáculos anteriores de Tartana o a 1966. En *Lear*... nada está fijado, cada persona tiene ciertas posibilidades de improvisar a partir de una estructura. No se trata de grandes improvisaciones, sino de que, mientras en 1996, *Última toma* o *Ciudad irreal* todos los movimientos del actor estaban fijados hasta el último detalle, en *Lear*... no hay prácticamente ningún movimiento fijado. Se ha insistido mucho más en la forma de ocupar el espacio, en el ambiente que hay que crear en cada escena. Ahora, el hecho de que un actor consiga un movimiento interesante no quiere decir que lo tenga que repetir. Lo importante es que la evolución

estético se supone que tiene que ir por derroteros y zonas como los metacrilatos, los neones... Tartana lo ha estado haciendo así, pero yo creo que hay muchos más campos, muchas más calidades, muchos más ambientes que se pueden trabajar. En este caso hemos usado telas de saco, telas de desgüaces, rehechos de telas, con pinturas y tintes, hemos trabajado sobre ellas hasta conseguir las calidades que pretendíamos. Y lo mismo con las ocho planchas metálicas que están en escena, que cada vez que llueve sacamos al exterior para que cojan más óxido...

de los ambientes del espectáculo está muy clara para cada componente del equipo. Ellos saben lo que hay que lograr en cada momento. Las variantes de tiempo —que en anteriores espectáculos estaban medidas al segundo— dependen aquí de los actores. Ellos son los que tienen que medir en cada momento cuándo se ha logrado el ambiente, el clima suficiente para pasar a otra escena. Quizá si hubiésemos fijado más los movimientos habríamos logrado una mayor efectividad en algunos momentos, pero creo que de esta forma el espectáculo tiene más vida. La intensidad y el riesgo se mantienen, el espectáculo puede ir creciendo en cada función”.

—En este caso habéis trabajado con un “gran lema”, con uno de los mitos indiscutibles del teatro occidental. Hay situaciones muy concretas, personajes, una historia que, por muy desusada que haya quedado en vuestra versión, sigue siendo clarísimamente la historia del *Lear* de Shakespeare. En la presentación de los muñecos, por ejemplo, hay una clara división, *Lear* es enorme y majestuoso, *Cordelia* tiene también una presencia imponente y estilizada, mientras que las dos hermanas “malvadas” son regordetas, tienen incluso cara de estupidas. Hay en ello un machisismo claramente intencionado. Aparte de eso, explotáis a fondo el dramatismo de las situaciones. Mi pregunta es: ¿en qué medida os habéis planteado, claramente, que en este caso estáis contando una historia, una historia muy poderosa, una historia relativamente conocida y que por tanto producirá un acercamiento mucho más fácil con el público?

—Sí, ese también fue un planteamiento de partida. Te he estado hablando de la abstracción de *Lear*..., pero también es cierto que hay una intención narrativa muy clara. Eso no quiere decir que abandone la abstracción, que ha sido en cierto modo mi obsesión en el teatro. Ha sido también como demostrarme a mí mismo y a mucha gente la coherencia escénica que hay en una obra abstracta, y todo lo que esto supone a la hora de trabajar sobre una base narrativa.

Siempre nos han achacado que no sabemos contar historias. Y no es eso. Sabemos contar historias, incluso con los medios que hemos desarrollado para plantear las situaciones dramáticas no a partir de una narración sino de hechos que suceden en un escenario. Por ejemplo, la escena de la batalla, que en Shakespeare no sale. Te cuentan que ha habido una batalla, de fondo están los textos y toda una serie de reflexiones de *Lear*. Nosotros ponemos en escena la batalla utilizando las estatillas como elemento dramático.

Al trabajar sobre una base narrativa hemos querido acercar al público el arte escénico que podemos poseer. Además, no cabe duda, esa es una de las posibilidades del teatro. Pero eso no quiere decir que Tartan vaya a seguir trabajando sobre una base narrativa, ni que renunciemos a todo lo que hemos hecho hasta ahora”.

Teatre Set

La compañía Teatre Set acaba de presentar en Barcelona la puesta en escena de un texto de Patrick Süskind, “El contrabajo”, un monólogo representado por el actor Carles Sales y dirigido por Joan Ollé.

# MIRAR AL VECINO

## JOAN OLLÉ PONE EN ESCENA A SÜSKIND A SÜSKIND



Carles Sales y Joan Ollé.

Oscar Cortés

**A**lcanzar el cielo de la contemporaneidad, ese estado en que se conecta casi milagrosamente con el “espíritu de los tiempos” reinante, debiera ser un deseo nada secreto de todo oficinista o acólito del teatro. En algunos casos, el deseo puede convertirse en devoción profesional. Tal debe ser el caso del director catalán Joan Ollé, al me-

vada que acabamos de mencionar va unida a una reflexión filosófica y política de altos vuelos, mientras que en la obra de Süskind, el director se permite recrear una función especular, que permita reflejar lo cotidiano de forma interesante para un espectador de nuestra época. Por aquí es por donde Joan Ollé sitúa las virtudes del texto que ahora ha escenificado.

Ante todo, se ha de señalar que el director no se manifiesta especialmente interesado en la personalidad literaria de Süskind —el cual, por si hiciera falta recordarlo, ha constituido un éxito notable de público en los mercados editoriales catalán y castellano, con sus tres obras hasta ahora editadas: *El contrabajo*, *La paloma* y, sobre todo, *El perfume*—. Por el contrario, del texto, le interesa “que hablara de nosotros, es decir, que supiera explicarnos una historia que nos resume a todos, gracias a una metáfora afortunada”, según sus propias palabras. La metáfora no es otra que la que nos ofrece un músico, funcionario de una orquesta nacional, que, mediante diálogo interrumpido por su instrumento, el contrabajo, “muestra” al público sus pequeños fantasmas, inmersos en un universo de lo cotidiano, de lo normal —normalidad que, al fin y al cabo, podría acabar no siendo tanta, claro está—, en un espacio del cual es el único habitante, a excepción del instrumento. En una reducida habitación, insonorizada del exterior, la voluminosa silueta del contrabajo adquiere el carácter de metáfora obsesiva que da título a la obra.

Si ésta es, brevisamente relatada, la situación planteada por Patrick Süskind, ¿cómo han buceado por ella actor y director? Como primera respuesta, Ollé afirma haber procurado, “no hacer del personaje un fantoche, una especie de neurótico o monstruo, ya que es una “persona”, con todos sus pequeños amores, sueños, defectos y obsesiones. Si se hubiera patologizado el comportamiento, el personaje se habría alejado de nosotros, cuando, precisamente, uno de los méritos del texto, y que la puesta en escena pretende conservar, es que dibujó una situación en la cual todos nos encontramos. De hecho, todos podríamos corear, con el músico de *El contrabajo*,