

TRADUCCIÓN

LAS PANTALLAS EN ESCENA EN EL TEATRO EUROPEO CONTEMPORÁNEO

Christinne Hamon-Sirejols

Profesora del departamento de Estudios Teatrales, en la Universidad Sorbonne Nouvelle, Paris 3,
doctora de Estado.

Traducido del francés por:

Ana Milena Velásquez Ángel

Pregrado en Artes Representativas, Universidad de Antioquia; maestría en Teatro y Artes del Espectáculo, y doctora en Teatro y Artes del Espectáculo, Universidad de la Sorbonne Nouvelle Paris III. Profesora del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Antioquia

Desde mediados de los años ochenta, las pantallas ocupan en las escenas del teatro europeo contemporáneo un lugar cada vez más importante. Dependiendo del país, la presencia de las imágenes es más o menos constante y las formas estéticas que se desprenden de estas son aun difíciles de cartografiar. Es con el uso generalizado del video que las cosas han cambiado en realidad y que dejaremos de hablar de “nuevas tecnologías” en el teatro, para considerar la presencia de imágenes como un elemento familiar. Sin embargo, su uso general en la escena no deja de suscitar polémicas lanzadas por los defensores del texto teatral o los admiradores exclusivos del arte del actor. Estas nuevas formas híbridas atentarían, según ellos, contra la pureza del teatro, que debería defenderse de la invasión de estas imágenes. Ellas serían también el signo de una globalización cultural que amenaza las identidades artísticas nacionales. Personalmente, no comparto esta opinión e intentaré mostrar, en este artículo, que las creaciones más logradas de estas últimas dos décadas han permitido el surgimiento de obras completamente originales que transgreden los límites habituales del teatro, así como las del cine o las del arte del video, y que artistas de trayectoria en Alemania, en Bélgica, en Polonia, en los Países Bajos han hecho de la imagen en movimiento un elemento esencial de su lenguaje artístico.

Si damos una mirada a la historia del teatro en Europa, la introducción de imágenes en movimiento no aparece como algo específico de la época posmoderna.

Desde los años veinte, los directores de escena de la vanguardia histórica introdujeron imágenes fijas y luego imágenes en movimiento en sus espectáculos. Es el caso de Meyerhold, quien, desde el año 1923, en Moscú, en *La terre cabrée*,¹ hizo proyectar imágenes de la guerra de 1914 a 1918 sobre una pantalla suspendida del brazo de una pequeña grúa instalada en el escenario. Una pantalla fija alrededor de la escena fue utilizada el año siguiente para proyectar los nombres (títulos) de diferentes pinturas de *La Forêt*² de Ostrovski, cuyo texto fue totalmente re trabajado. Al final de 1923, llama a un joven realizador que se volvió famoso después, Abram Room, para realizar un corto filme que se proyectaba sobre una pantalla circular en *Le Lac Lul* de Faiko.³ Para este espectáculo, la actriz Babanova, acompañada por una orquesta, bailaba un *fox-trot* en el escenario, en armonía con su imagen grabada con anterioridad y proyectada sobre la pantalla circular. Durante los años que siguieron, Meyerhold recurrirá episódicamente a videos y películas en sus espectáculos, pero fue sobre todo el director alemán Piscator quien propuso esta tecnología de maneras más complejas en los teatros de Berlín.

En 1926, en *Raz de marée*⁴ de *Alfons Paquet*, él proyecta, sobre una gran pantalla al fondo del escenario, una película de actualidad que representa la revuelta de Kronstadt, y hace interactuar a los actores con la imagen filmada. En *Hop là nous vivons!*⁵ el efecto fue más impresionante todavía porque, después de haber proyectado la película sobre una pantalla gigante suspendida delante del escenario, Piscator utiliza la escenografía única de Traugott Müller (un edificio cortado por la mitad) para proyectar, sobre pantallas de diferentes tamaños, videos cuidadosamente escogidos. En esta producción se proyectaban videos documentales sobre la guerra y la revolución de Espartaco, asociándolas a imágenes abstractas que evocaban los años de internado del héroe. La fluidez entre el juego escénico y las imágenes estaba sostenida por la utilización sucesiva o simultánea de diferentes pantallas. En *Rasputine*,⁶ presentada en 1928, eran las superficies de las proyecciones las que cambiaban: películas de ficción y documentales eran proyectados tanto sobre una gran pantalla clásica como sobre la superficie curva de una escenografía representando un globo terrestre

1. *Zemlja dybom* en *La nuit* de Martinet, puesta en escena de V. Meyerhold, y construcción escénica de L. Popova, TIM, Moscú, 1923. Los nombres de las obras citadas se mantienen en el idioma original del artículo [N. de la T.].

2. *Les* de Ostrovski, puesta en escena de Meyerhold en el TIM, Moscú, 1924. Treinta y cinco intertítulos proyectados señalaban con ironía los momentos de corte entre la acción y su remontaje.

3. *Ozero Lull* de Faiko, puesta en escena de Meyerhold en el Teatro de la Revolución, Moscú, 1923.

4. *Sturmflut*, de Alfons Paquet, puesta en escena de E. Piscator en el teatro Volksbühne, Berlín, 1926.

5. *Hoppla wir leben!* de Toller, puesta en escena de E. Piscator, escenografía de Traugott Müller, Piscator-Bühne, Berlín, 1927.

6. *Rasputine* de A. Tolstoi, Piscator-Bühne, Berlín, 1927.

articulado, mientras que sobre pantallas laterales aparecía el calendario de los hechos históricos, complementado con comentarios de la acción. En *Le Brave soldat Schweyck*,⁷ presentada unos meses más tarde y adaptada de la novela de Hasek, Piscator recurre a un dibujo animado realizado por el pintor Georg Grosz. De esta manera, durante algunos años, el director de escena alemán había explorado la mayoría de formas fílmicas disponibles para integrarlas a sus espectáculos, llegando al punto de realizar una película de 3.000 metros (del cual solo utiliza una pequeña parte) para la puesta en escena de *Hop là nous vivons!* Mediante la integración de su equipo de camarógrafos y de montaje, haciendo ver a sus actores de teatro en videos que eran proyectados en el escenario, él había explotado ya la mayoría de las posibilidades de una alianza entre las dos artes. Quedaba encontrar un lugar nuevo capaz de permitir el desarrollo de sus proyectos. Será la razón por la cual se dirige al arquitecto Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, para pedirle construir un nuevo edificio teatral.

En su proyecto de teatro total, que continúa siendo una de las más bellas propuestas de arquitectura teatral del siglo xx, Walter Gropius imagina una sala transformable que pueda convertirse en anfiteatro, circo o teatro a la italiana, y que pueda sobre todo ofrecer amplias oportunidades a las proyecciones. No solamente el escenario debería estar dotado de un gran ciclorama sobre el cual fuese posible hacer proyecciones sobre las dos caras, sino que la sala entera estaría rodeada de muros pantallas sobre los cuales sería posible proyectar, a partir de cabinas situadas alrededor de la sala, una imagen continua y envolvente. El dispositivo frontal de proyección, usado hasta entonces, debía ser reemplazado por un dispositivo de inmersión en el cual el espectador se encontraría completamente envuelto por las imágenes. Los actores tendrían la posibilidad de actuar en la zona de juego alrededor de la sala, fundiéndose con la imagen cinematográfica proyectada detrás de ellos. Estos proyectos revolucionarios no llegaron a realizarse a causa de la quiebra del teatro de Piscator, y de la llegada después de los nazis al poder. Sin embargo, ellos abrirían el camino para una serie de propuestas que, en los años cincuenta y sesenta, actualizarían la problemática de la integración del video y las películas al espectáculo teatral.

El escenógrafo y director Joseph Svoboda fue en Europa la figura central de esta renovación. Mientras que en Estados Unidos los hermanos Eames imaginaban un dispositivo de pantallas múltiples, el escenógrafo checo presentaba en 1958, en la Exposición Universal de Bruselas, su proyecto de pantallas múltiples integrado a la escena, sobre la cual evolucionaban actores y bailarines. Multiplicando así en sus espectáculos las superficies de su proyección: espejos, telas, esferas, pantallas con catapultas en las cuales se encuadraban las imágenes, él introduce por

7. *Der brave soldat Schweik*, adaptación de Max Brod, puesta en escena de Piscator, Piscator-Bühne, Berlín, 1928.

primera vez en 1961, en su puesta en escena de la ópera de Luigi Nono, *Intoleranza*,⁸ un dispositivo de televisión de circuito cerrado que permitía mostrar en directo imágenes filmadas por fuera del escenario. El principio de la difusión en escena de imágenes en tiempo real había nacido. Y se va a desarrollar en el curso de las décadas siguientes, con los perfeccionamientos sucesivos del video.

La aparición de cámaras de video portátiles a finales de los años sesenta, y después los monitores de video en los años ochenta, darían lugar, primero que todo, al nacimiento y a las investigaciones de artistas plásticos presentadas en museos e instalaciones: por ejemplo, el caso de los *performances* mezclando danza y video realizados por el grupo italiano Studio Azzurro. Sin embargo, el tamaño de los monitores no permitía una verdadera integración estética del video en los espectáculos. Algunas producciones americanas fueron particularmente reconocidas, como los espectáculos del Wooster Group, principalmente *Brace up!*⁹ una adaptación de *Trois Soeurs* de Tchékhev, o *Le marchand de Venise*¹⁰ y *Le pavillon aux pivoines*,¹¹ puesta en escena por Peter Sellars, donde los monitores puestos en el escenario seguían apareciendo como cuerpos extraños en el espectáculo. La situación cambiará de manera radical con el desarrollo de cámaras digitales y la introducción del formato digital video (DV), que permite manipular con rapidez las imágenes en un computador y proyectarlas con una buena resolución en grandes pantallas. En la última década del siglo xx no se hablará más que de la presencia de “nuevas tecnologías en el teatro”. Estas tecnologías hoy no son nuevas y ellas son accesibles a todo el mundo gracias al desarrollo de cámaras digitales cuyos precios no paran de bajar y a los programas de manejo integrados en los computadores. Desde entonces, muchos directores europeos, luego del encuentro con artistas norteamericanos o japoneses que realizan giras en Europa, han introducido cada vez más y de forma más elaborada sobre el plano artístico las nuevas posibilidades expresivas que aporta el video.

El desarrollo de este nuevo medio artístico ha dado sin lugar a dudas la impresión de obedecer a un efecto de la moda: podríamos citar numerosos ejemplos de espectáculos donde las imágenes filmadas, imágenes de películas grabadas o imágenes en directo sobre el escenario, no parecen responder a una necesidad artística vital. Sin embargo, es innegable que después de contagiar

8. *Intoleranza*, ópera de Luigi Nono, escenografía de J. Svoboda en La Fenice, Venise, 1961, después en la Ópera de Boston, 1965.

9. *Brace up!*, puesta en escena de Elisabeth Lecompte por el Wooster Group, Nueva York, 1991. En este espectáculo, los actores en la escena podían dialogar con otros personajes visibles únicamente sobre la pantalla de los monitores, o también actuar de lado o de perfil, mientras que su imagen aparecía de cara sobre las pequeñas pantallas.

10. *The Merchant of Venice* de Shakespeare, puesta en escena de Peter Sellars, Chicago, 1994.

11. *The peony pavilion*, ópera tradicional china, puesta en escena de Peter Sellars, Nueva York, 1998.

de manera superficial un gran número de producciones europeas, el video es hoy el origen de formas expresivas muy complejas a partir de las cuales algunos de los grandes directores europeos desarrollan un lenguaje artístico por completo original.

Curiosamente, sin embargo, el formato parece circunscrito a ciertos países. Francia, el país de donde vengo, no ha producido un gran número de espectáculos en este campo. Podríamos citar los espectáculos de Jean-François Peyret, muy orientados los últimos años en la relación entre teatro y ciencia, que integran imágenes tomadas en directo y proyectadas en distintos soportes, así como dispositivos sonoros e interactivos, incluso en su último espectáculo *Tournant autour de Galilée*,¹² una cerda “aumentada”, es decir, estaba llena de aparatos captadores del movimiento, que dio mucho de qué hablar. Existen otras realizaciones, como las de Christian Jacquemin, pero se han quedado muy confidenciales. En Italia, Barberio Corselti, quien fue uno de los pioneros en el uso de monitores de video en los *performances* con Studio Azzuro, no los volvió a usar en sus últimas producciones. En España, Rodrigo García ha hecho giras en toda Europa con espectáculos integrando pantallas, pero la mayoría de las veces las imágenes son pregrabadas y muy ilustrativas. Sin embargo, el colectivo catalán La Fura dels Baus recurre ampliamente a las imágenes en las puestas en escena y óperas.¹³

No obstante, es esencialmente en Alemania, en los Países Bajos y en Bélgica Flamenca que se desarrollan las experiencias más interesantes en la actualidad en Europa. A estos países tendríamos que sumar Polonia, por las últimas grandes producciones de Krzysztof Warlikowski, *Apollonia*,¹⁴ y *Un tramway nommé désir*.¹⁵ Pero sobre todo los espectáculos de Franck Castorf o de Thomas Ostermeier en Berlín, los de Guy Cassiers en Amberes o de Ivo van Hove en Ámsterdam, que reinventan un nuevo lenguaje teatral desarrollando estéticas absolutamente individualizadas. Intentaré desarrollar en este escrito algunas grandes líneas de fuerza de los nuevos usos del video en el teatro, antes que aclarar el paisaje teatral europeo hoy en día, y antes que enumerar una serie de usos de estos lenguajes que no cesan de cambiar de un espectáculo a otro. A partir de las producciones que he podido ver aquí y allá en Francia o en algunas capitales europeas, creo poder decir que existen hoy en día tres grandes tipos de uso del video que calificaré de uso lúdico, crítico y subjetivo.

12. *Tournant autour de Galilée*, de Brecht, puesta en escena de Jean-François Peyret, Teatro de l'Odéon, París, 2008.

13. *Die Zauberflöte* de Mozart, Opera Bastille, París, 2008; *Tannhäuser* de Wagner, Scala de Milán, 2010.

14. *(A)pollonia*, montaje a partir de textos antiguos, presentado en el Festival de Avignon, en julio de 2009.

15. *Un tramway nommé Désir (A Streetcar named Desire)* de Tennessee Williams, puesta en escena de K. Warlikowski, Teatro del Odéon, París, 2010.

En la primer categoría que surge de un uso lúdico, evocaría el ejemplo de dos producciones: *La pietra del paragone*¹⁶ y *Eraritjaritjaka*.¹⁷ El primer espectáculo es una ópera de Rossini puesta en escena conjuntamente por el italiano Giorgio Barberio Corsetti, colaborador de Studio Azzuro y familiarizado con el video desde su aparición, y el artista plástico francés Pierrick Sorin, que utiliza más que todo en sus instalaciones dispositivos inspirados de trucos antiguos a la “Méliès”.¹⁸ Los dos artistas imaginaron, para poner en escena la ópera jocosa, utilizar el sistema *chromakey*,¹⁹ para realizar a la vista incrustaciones de imágenes y divertirse jugando con las escalas del tamaño. En este espectáculo, cantantes vestidos al estilo de los años cincuenta desarrollan la escena en un espacio vacío pintado de azul sobre el cual cuelgan algunos accesorios “raros” (una estufa, una nevera). En el proscenio, una pequeña maqueta que representaba unas veces un jardín con piscina, otras una cocina, o un salón, era filmada por las cámaras. La imagen de estas maquetas era proyectada sobre una gran pantalla colgada en los alrededores y formaba la escenografía de la acción, en la que se incrustaban las imágenes de los cantantes. El público, emocionado, podía ver simultáneamente los cantantes parados delante de una cámara fija en un trípode y un micrófono, cantando los aires de la ópera, entrar a la pantalla en medio de una escenografía de una ciudad de los años cincuenta. Acercamientos fantásticos podían hacer ver al héroe sentado en un banano gigante (un banano real puesto por el técnico en una de las maquetas) o encima del fogón de la estufa para cantar un aire de pasión amorosa. El video, perfectamente integrado al espectáculo, se convertía así, gracias a un truco como el de los estudios de televisión, en un medio de trasponer con humor el espíritu irrisorio de la ópera jocosa.

En *Eraritjaritjaka*, el músico y director alemán Heiner Goebbels utiliza otra estrategia, aprovechando las expectativas del espectador para jugar con ellas. En el escenario del teatro Odeón, el público podía ver al actor André Wilms ir y venir, pronunciando aforismos del escritor Elias Canetti sobre el ritmo de la música en vivo de un cuarteto de músicos. Al cabo de un rato el actor, como harto de actuar, se va del escenario por los corredores del teatro, seguido todo el tiempo por una cámara que le permitía al público ver su imagen proyectada sobre una pantalla gigante en forma de casa al fondo del escenario. El actor coge un taxi y llega a su

16. *La pietra del paragone*, melodrama en dos actos de Rossini, puesta en escena de Barberio Corsetti y Heiner Goebbels, Teatro de Châtelet, París, 2007.

17. *Eraritjaritjaka* (la nostalgia de las cosas perdidas), espectáculo de Heiner Goebbels a partir de textos de Elias Canetti, Teatro de l’Odéon, París, 2004.

18. Georges Méliès (1861-1938), ilusionista y cineasta francés, considerado el “mago del cine” por la utilización de efectos especiales en sus películas (N. de la T.).

19. Un proceso electrónico que combina las señales de salida de dos o más cámaras entre sí o con otras fuentes externas, computadores, o escáneres de filmación, obteniendo como resultado una mezcla uniforme y visualmente indetectable (N. de la T.).

casa para prepararse la cena. El público, frustrado, creía que se le estaba haciendo realidad uno de sus temores secretos: que la actuación se detenga y que el actor lo prive de la diversión. Sin embargo, luego de varios minutos donde solo se ve una imagen proyectada, el actor en la pantalla abre una ventana en su apartamento y una ventana verdadera se abre sobre la fachada de la casa que está en el fondo del escenario. El público comprendía en ese momento que detrás de la pantalla se encontraba una gran maqueta donde había sido grabado en directo toda la última parte del video, muy hábilmente editada con momentos pregrabados. El público sentía placer de haber sido engañado.

El público abandonaba la sala cuestionándose todo el tiempo sobre los momentos de edición que no había detectado, pero, sobre todo, profundamente confundido por la naturaleza de lo que había visto. Acostumbrado al video en directo, el público había creído en la veracidad de lo que le habían presentado, con la sensación confusa en relación con esa “realidad” ficticia. De hecho, los movimientos de la cámara girando virtuosamente alrededor de André Wilms y barriendo los espacios de la gran maqueta invisible, los gestos del actor perfectamente sincronizados con el ritmo de la música que estaba tocando el cuarteto sobre el escenario, todo esto había perturbado de manera simultánea las referencias habituales del espectador, sin que este pudiese identificar en forma precisa en qué consistía la extrañeza de lo que había sido presentado como real. Muchas producciones recientes han jugado con la confusión entre la imagen filmada en directo y la imagen pregrabada.²⁰ La familiaridad de los espectadores de hoy con el tratamiento instantáneo de imágenes autoriza numerosos efectos que van desde la develación de la técnica a la perturbación de las reglas de la representación. En este campo, muchas experiencias artísticas están todavía por explorar y la pérdida de inocencia del público lo que hace es provocar un enriquecimiento de las invenciones artísticas.

Paralelamente a las investigaciones sobre la naturaleza del video y del espectáculo viviente, otros directores, en Alemania sobre todo, donde el teatro continúa siendo marcado por la corriente “posbrechtiana”, utilizan el video desde hace más o menos quince años para hacer con él un instrumento de crítica social en todo el sentido del término. Este ha sido principalmente el caso de Frank Castorf, que ha utilizado el video en una serie de espectáculos adaptados de novelas rusas: *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov,²¹ *L’idiot*,²² *Les Démons*²³ y

20. Pienso particularmente en *Factory 2* de Krystian Lupa, creado en Cracovia en 2008. Este espectáculo, inspirado por Andy Warhol, mostraba una actriz grabada en directo fuera de la escena, ensayando realmente una acción que los espectadores creían ver proyectada en la pantalla.

21. *Der Meister und Margarita*, de Boulgakov, puesta en escena de Frank Castorf, Volksbühne, Berlín, 2002.

22. *Der Idiot*, de Dostoievski, Volksbühne de Berlín, 2002.

23. *Dämonen de Dostoievski*, Volksbühne de Berlín, 1999.

*Crime et châtiment*²⁴ de Dostoievski. En sus espectáculos, la pantalla solo ocupa una parte del escenario o la escenografía, construida la mayoría de las veces con una cantidad de cajas evocando un lugar abandonado, cuyos muros son opacos y transparentes. Un camarógrafo o dos se desplazan con rapidez por el escenario y captan imágenes de actores que aparecen en primer plano sobre la pantalla. No se trata de magnificar al actor concediéndole a su imagen un carácter hipnótico, sino, más bien, resaltar las características grotescas del personaje o de la situación, filmándola en contrapicado, con una iluminación muy básica y de muy cerca, con un lente objetivo gran angular que tiende a deformar monstruosamente sus rasgos. Este efecto de lupa grotesca es utilizado en los momentos en que el actor ejecuta acciones escénicas más o menos transgresoras. Así, cuando Martin Wuttke se come enormes cantidades de comida y las vomita después haciendo el personaje de Raskolnikov en *Crime et châtiment*, la escena se desarrolla en una especie de bar sórdido hacia la parte trasera del escenario, se proyecta en un primer plano la imagen para provocar una relación violenta de risa incómoda o de desagrado en el espectador, confrontado a la imagen nada gloriosa del superhombre nietzscheano. La utilización del video en directo amplifica la actuación y contribuye a la deconstrucción del texto, ofreciendo un comentario cínico de la acción. Es también frecuente que Castorf ponga el acento en el voyerismo del público, utilizando cámaras que filman a los actores en lugares del escenario donde están escondidos. En *Le Maître et Marguerite*, por ejemplo, los actores desaparecen detrás de la puerta de un cuarto cerrado, en el que ocurren escenas violentas que son reveladas en la pantalla. Sin embargo, no es la única utilización del video en este espectáculo, que deja un lugar importante al humor y a la fantasía, jugando con maquetas filmadas en directo, por ejemplo, para evocar el vuelo de Margarita en compañía de los diablos sobre la ciudad de Moscú. La mayoría de las veces, a pesar de todo, el video es un instrumento de provocación con relación al público berlinés, que es agredido por la crudeza de las imágenes, al mismo tiempo que denuncia los viejos demonios políticos e ideológicos de la sociedad alemana. En el teatro Volksbühne, Frank Castorf, quien ha hecho escuela, así como varios directores, en forma notable René Pollesch,²⁵ utilizan el video en espectáculos fuertemente marcados por una estética posmoderna y, al mismo tiempo, muy comprometidos con la crítica social.

La cuestión política no está ausente de la escena flamenca o de la escena polonesa; sin embargo, está tratada de una forma más compleja y contradictoria. Puede ser porque estos países no han tenido que afrontar, de la misma manera que Alemania, el tema de la culpabilidad colectiva, pero están en cambio atravesados y divididos por conflictos culturales profundos. Si tomamos el ejemplo de *La*

24. *Schuld und Sühne*, de Dostoievski, Volksbühne de Berlín, 2005.

25. Véase, por ejemplo, su espectáculo *Telefavela* en la serie *Zeltsaga* creada en 2005.

trilogie du pouvoir, montada por Guy Cassiers, director del Toneelhuis de Amberes, está claro que su visión crítica de la historia está asociada a una puesta en perspectiva de las contradicciones internas de los individuos que están implicados y que el video se convierte en este teatro en la herramienta principal para dar a ver las transformaciones de los puntos de vista. En *La trilogie du pouvoir* se presenta un espectáculo basado en la novela de Klaus Mann, *Méphisto*, un montaje llamado *Wolfskers* (*belladone* en flamenco), sacado de tres escenarios de películas del realizador ruso Sokourov, consagrados respectivamente a Hitler, Lenin e Hiroito, y un último espectáculo llamado *Atropa* (del nombre de uno de los parques) que evoca el regreso de Agamenón de la guerra de Troya y el sufrimiento de sus víctimas.

En la adaptación de *Méphisto*, novela basada en la historia de un actor alemán célebre del período de entre la Primera y la Segunda Guerra mundial, que se convierte en una estrella de teatro nazi después de haber sido, durante la república de Weimar, cercano al partido comunista, Cassiers no utiliza las técnicas denunciadoras del teatro de *Agit-prop* como lo hizo en su momento Ariane Mnouchkine en su adaptación de la misma novela; él muestra, por el contrario, mediante largas secuencias subjetivas, cómo la seducción del poder se insinúa de manera progresiva en la vida del personaje principal, hasta que la trampa política recae por completo sobre él. El video deja ver en tres grandes planos la cara del actor y lo muestra filmado con filtros de colores y de imágenes en movimiento que transforman la imagen escénica de modo sorprendente. De cara a esta distorsión de lo real, la mirada del espectador va y vuelve constantemente entre el actor sobre la escena y su imagen hipnotizadora y confusa que aparece en la pantalla. Los procedimientos utilizados son múltiples y muchas veces simples para producir unos resultados sofisticados. Cassiers instala múltiples cámaras en la escena, entre ellas, cámaras suspendidas con las cuales graba los actores acostados en el escenario para proyectar su imagen vertical, pero también usa deliberadamente proyectores de imágenes de documentos pegados en pequeñas mesas transparentes, sobre las cuales hay recipientes de plástico que contienen líquidos de diferentes colores. El actor pone su cara al mismo tiempo debajo de la cámara como debajo del recipiente de plástico (mientras permanece acostado sobre la espalda) y en la pantalla aparece una imagen de una cara gigante sobre la cual pasan sombras de colores.

La asociación de técnicas sofisticadas y de arreglos artesanales visibles, y unas luces muy trabajadas, les dan a los espectáculos de Cassiers una belleza plástica que no contradice el carácter político de su propósito, sino que le da una nueva luz. Él nos muestra así, a través de diferentes destinos, cómo el poder político ejerce su seducción perversa sobre los artistas en *Mephisto for ever*,²⁶ se convierte en

26. *Mefisto for ever*, de Tom Lanoye, de la novela de Thomas Mann, Toneelhuis de Amberes, 2006.

verdadero veneno en *Wolfskers*²⁷ y genera la muerte con buena consciencia y ceguera en *Atropa*.²⁸ Todos los espectáculos de Guy Cassiers no están, sin embargo, enmarcados dentro de esta dimensión política, pero la imagen del video es trabajada como un equivalente plástico del monólogo interior de la novela, puesto que su teatro es, antes que nada, un teatro literario en el que los grandes textos contemporáneos ocupan un lugar central. Luego de Proust y la *teatrología* sobre *La recherche du temps perdu*,²⁹ es a la novela de Malcom Lowry, *Au dessus du volcán*,³⁰ que Cassiers se dedica, y más recientemente al escritor japonés Kawabata, *Les belles endormies*.³¹

Mientras que Cassiers profundiza en el uso plástico del video en relación con la transposición a la escena de la literatura, es al cine que Ivo van Hove rinde homenaje en sus magníficos espectáculos donde el video se llena de situaciones prestadas de las películas de Bergman (*Cris et chuchotements*),³² de Antonioni (*Projet Antonioni*),³³ o de Cassavetes (*Opening night*).³⁴

Inspirándose libremente en los diálogos de las películas, mezclando varias escenas, transformando a veces la escena en un verdadero estudio de grabación, crea obras singulares donde el juego escénico y las imágenes grabadas en directo se imbrican estrechamente en una forma artística que transgrede todos los límites del teatro y el cine. Sin embargo, no por esto él renuncia a una lectura política del mundo, como lo demuestra su última puesta en escena de la ópera de Mozart, *Idoménée*.³⁵ En este espectáculo, creado en marzo de 2010, en Bruselas, utiliza el video para evocar las relaciones entre padre e hijo tal cual ellas se dan hoy en día en la cotidianidad, pero también las monarquías parlamentarias modernas al borde de las amenazas terroristas, consideradas como un avatar contemporáneo de la venganza de los dioses del Olimpo. Después de haber transpuesto, en el 2008, en la jungla política actual, las *Tragédies romaines*³⁶ de Shakespeare (*Coriolano - Julio César - Antonio y Cleopatra*), Ivo van Hove regresa

27. *Wolfskers* de Tom Lanoye, de los escenarios de Alexandre Sokourov, Toneelhuis de Amberes, 2007.

28. *Atropa*, de Tom Lanoye de Esquilo, Toneelhuis de Amberes, 2008.

29. *Proust*, ciclo teatral en cuatro partes, RO Theater, Róterdam, 2002-2004.

30. *Onder de vulkan*, de la novela de Malcom Lowry, Toneelhuis de Amberes, 2009.

31. *The house of the sleeping beauties*, ópera de Kris Defoort según Kawabata, Théâtre de la Monnaie, Bruselas, 2009.

32. *Cries and Whispers*, de Bergman, Toneelgroep de Ámsterdam, 2009.

33. *Antonioni Project*, de L'avventura, La Notte et L'Eclisse, Toneelgroep de Ámsterdam, 2009.

34. *Opening night*, del filme de Cassavetes, Toneelgroep de Ámsterdam, 2006.

35. *Idoménée*, de Mozart, Théâtre de la Monnaie, Bruselas, 2010.

36. *Romeinse tragédies*, Toneelgroep de Ámsterdam, 2008.

a un análisis crítico de la sociedad y del rol de los medios. Lo hace sin forzar el sentido de los textos antiguos, pero utilizando siempre, de manera muy pertinente, las imágenes, con el fin de desenmascarar la espectacularización generalizada del mundo en el que vivimos. Esta perspectiva no quita el carácter subjetivo que aporta igualmente el video en todos sus espectáculos, que se trate de mostrar el sufrimiento y la agonía vivida por el personaje de *Cris et chuchotements* o los sentimientos que tiene Idoménee por su hijo en la ópera de Mozart.

Es, sin duda, en esto que los espectáculos de los dos artistas flamencos me parecen hoy en día los más innovadores. Haciendo del video una herramienta performativa para repensar las relaciones del espectáculo viviente con la literatura, la música o el cine, ellos inventan formas nuevas que desbordan de sobra las fronteras del teatro tradicional e integran a los espectadores en experiencias totalmente inéditas. Dirigiéndose a la sensibilidad y al inconsciente con la belleza y la fuerza impactante de imágenes plásticas que crean, ellos hacen también reflexionar sobre el estado actual del mundo y sobre la relación habitualmente dolorosa y compleja del individuo con la sociedad que lo rodea. En todo esto, me