

El teatro de Flandes: Ivo Van Hove

Denise Cobello (UNA/ Paris 3- Sorbonne Nouvelle)

Desde la provincia de Flandes, al norte de Bélgica, el teatro flamenco se ha convertido desde hace unos años en uno de los nichos de artistas más excitantes e innovadores del momento [1]. Dentro de esta generación flamenca se encuentran Ivo Van Hove, Jean Fabre, el colectivo Tg STAN, Grupov, Anne Teresa de Keersmaeker y Alain Platel, entre otros. Esta generación de artistas nace en los años 80 como respuesta al teatro político y realista precedente, desde el vacío de una tradición teatral ancestral y antes la negación a todo tipo de continuidad histórica. Esta ruptura fue acompañada por el desarrollo progresivo de la autonomía política e institucional de Flandes, lo que permitió que diversas comunidades y regiones de esta provincia consiguieran independencia en el plano de la lengua y de la cultura y un grado de competencias legislativas que hizo posible la creación de un gobierno y un parlamento propios. Los artistas de esta “ola flamenca” [2], se focalizan principalmente sobre los procesos creativos, explorando la materialidad del acontecimiento teatral e integrando en su teatro elementos de la performance.

Ivo Van Hove, nace en Bélgica en 1958, es director de teatro y ópera. Ha puesto en escena más de setenta obras y ha participado de los festivales más importantes del mundo, como el Festival de Aviñón, el Festival de Edimburgo, la Bienal de Venecia y el Holland Festival, del cual ha sido director artístico entre 1997 y 2004. En su repertorio podemos encontrar un especial interés en obras shakespearianas – *Otelo*, *La fierecilla domada*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta* – pero también en autores como Marguerite Duras, Bernard-Marie Koltès, Máximo Gorki, Frank Wedekind, Eugene O’Neill, Sófocles, Eurípides, Albert Camus y Tennessee Williams. Desde finales de los 90, sus obras presentan un fuerte vínculo con el cine y la ópera. Uno de los recursos más utilizados por este director es poner en escena guiones cinematográficos (Cassavetes, Bergman, Visconti...). Siempre insolente e innovador, Ivo Van Hove sorprende al público con una estética performativa que renueva el panorama artístico y quiebra los tradicionales límites del teatro, la performance y la danza.

A partir del 2005, Ivo Van Hove focaliza su interés especialmente en los guiones cinematográficos de Bergman. Pone en escena textos como *Escenas de la vida conyugal* (2005), *Gritos y susurros* (2009) y dos textos que comparten un mismo espectáculo: *Después del ensayo/ Persona* (2013). Esta última puesta en formato de díptico contiene los principales elementos del teatro de Ivo Van Hove. Ambos guiones de Bergman proponen un recorrido por los límites entre la imaginación y la realidad. Ivo Van Hove se sirve de ellos para presentar un teatro que habla del teatro, de la actuación, de las relaciones dentro del teatro, de las construcciones, de las carencias, miedos y fantasmas que acompañan a los artistas. Tanto en ésta como en la mayoría de sus obras, este artista belga apuesta al actor. Lo pone en el centro de su teatro para hablar de la increíble complejidad de su arte. Escrita para el teatro en 1983, *Después del ensayo*, termina siendo una película transmitida en la televisión y luego proyectada en cine. Pone en escena a un director y dos actrices. Una de ellas, quien ha sido su musa durante años, su actriz fetiche y la otra, la hija de esta actriz, que sigue la profesión de su madre. Los personajes hablan sobre su trabajo de artistas, sobre las relaciones de poder que surgen del mismo y la seducción que aflora entre ellos. Una propuesta íntima y psicológica donde se muestra la profundidad que yace en el vínculo entre estas tres personas.

Podemos analizar la primera parte de este díptico a través de dos perspectivas: la primera, desde la intertextualidad que el texto propone y esta puesta resalta, estableciendo un diálogo con la obra de Strindberg *El sueño*. En el texto de Bergman el director y su actriz acaban de terminar el ensayo de esta obra y se quedan discutiendo luego del trabajo. Sabemos que en la obra de Strindberg la hija del Dios Indra baja a la Tierra para conocer la existencia de los hombres, viviendo como uno de ellos, y comprueba que esta vida se resume en insatisfacción y sufrimiento. Sin embargo, de toda esta obra, Bergman se concentra en la escena del enamoramiento y posterior destrucción de la pareja entre la hija de Indra y el poeta. Tanto los personajes de Bergman como los de Strindberg, evocan las fases de sus vidas, y reflexionan acerca de su enamoramiento inicial hasta su separación. Bergman cita a Strindberg y recrea situaciones y personajes de *El sueño* como pretendiendo dar una respuesta a su obra desde el cine. Al mismo tiempo, Ivo Van Hove cita a Bergman recreando textos y personajes a través del teatro y reencontrándose de alguna manera con Strindberg.

Por otro lado, desde una perspectiva intermedial, podemos reflexionar acerca de las diferencias y puntos de contacto que esta obra presenta entre el cine y el teatro. *Después del ensayo* es una obra para televisión. Según Bergman “es un trozo de televisión cinematografiada que habla de teatro”. [3] Ivo Van Hove, en su puesta, presenta una escenografía aparentemente realista que forma parte de la escenografía de la obra que los personajes han estado ensayando. Un espacio gris, cerrado, que sirve de estudio o atelier, una mesa de trabajo, butacas de teatro viejas, un sillón, una pantalla, una cámara con pie, bafles y consolas de luz y sonido manipuladas en escena por los mismos actores. Esto nos permite pensar que la obra ensayada utiliza, del mismo modo que Van Hove, la cámara y demás recursos tecnológicos en escena, pero también nos habla de una obra de teatro que termina siendo una película como sucedió originalmente con el texto de Bergman. La pantalla simboliza a su vez la pantalla televisiva, a través de la cual se transmitió por primera vez esta obra. Van Hove se sirve de los recursos cinematográficos para jugar con los primeros planos de la joven actriz y con la ficcionalización de la relación que ella y su director hubieran tenido de no haber existido entre él y la madre de la joven una fuerte atracción, que aparece en escena pero sin dejar en claro si es real o producto de la imaginación del director. Asimismo, esta decisión escénica viene a reforzar la idea circular del teatro visto desde el cine y el cine visto desde el teatro.

Este díptico se completa con Persona que muestra la contracara de Después del ensayo. Si la primera pone el acento en la palabra, la segunda lo hace en una actuación mucho más física. Luego de un entreacto, la misma caja gris que contenía la primera obra sirve para presentar la primer escena de Persona situada en una habitación de hospital. Casi sin conservar ningún objeto de la primera, el espacio se presenta bajo una concepción minimalista, casi estéril y polarizado por dos presencias contrastadas: por un lado, el cuerpo desnudo de Elizabeth, una actriz que ha sufrido un mutismo repentino durante la representación de Electra, sobre una cama de hospital o mesa de disección; por otro, la figura dominante y autoritaria de la doctora y por último, la presencia frágil y sumisa de la enfermera. Nuevamente el cuerpo en primer plano. Luego de que la doctora propone a la actriz aislarse en una casa de campo para lograr la cura de su mutismo con ayuda de la enfermera, las cortinas que reducían el espacio se abren repentinamente, las paredes de la caja gris caen de golpe y en un instante la perspectiva se amplía a lo largo del inmenso escenario (el del Teatro de la Maison des Arts de Créteil, Francia) ocupado por un enorme estanque de agua. Es en este paisaje alucinante en el que Elizabeth, la actriz, y Alma, su enfermera, van a descubrirse y conocerse. Sus cuerpos parecen liberados del espacio y perdidos en la inmensidad. Persona presenta así la relación íntima que se genera entre las dos protagonistas al aislarse de la sociedad. Una relación simbiótica que pone a las dos mujeres a prueba y que llevará a Alma a sustituir el silencio de Elisabeth con sus más íntimos relatos personales. “Persona” es el término en latín para decir “máscara”, aquella utilizada por los actores en las tragedias antiguas. Esta historia juega sin dudas sobre la dualidad del individuo, repartido entre un yo en representación social y un yo íntimo y auténtico.

Por otro lado, la estetización de esta segunda parte del díptico, gracias al diseño sonoro y lumínico, logran un efecto de cuadro viviente sorprendente. El ejemplo más claro es el de la escena de la tormenta. Varias turbinas situadas a los costados del escenario a la vista del público se ponen en marcha y lanzan una corriente de viento que impacta sobre chorros de agua que caen de la parrilla del escenario hacia el estanque. Las dos mujeres corren de un extremo al otro en medio de esta tormenta de lluvia y viento, caen al agua, resbalan y vuelven a levantarse hasta agotar sus fuerzas. En este primer encuentro carnal, la actuación aparece con una fuerza provocadora y la imagen melancólica y apasionada de estos cuerpos bajo la tormenta toma posesión del espacio y de ellas mismas provocando una sensación de liberación. Pero no es solo gracias al trabajo de las actrices que esta sensación de liberación se transmite, sino también al tratamiento del espacio. El fuerte contraste entre el espacio reducido de la primera parte y la libertad espacial de la segunda, la apariencia realista de la primera y el increíble dispositivo que se despliega luego del entreacto desligado de toda ilusión, provocan la sensación de liberación de todo un sistema teatral.

Las imágenes creadas por Van Hove en esta segunda parte del díptico remiten claramente a referentes del arte visual como Bacon o Giacometti. Siguiendo a estos artistas Van Hove trabaja la representación de la figura humana desfigurándola y posicionándola en espacios cerrados e indeterminados. Compone cuerpos como el de Elizabeth en la cama de hospital, postrada y afectada por violentos movimientos de contorción o reptación. Su cuerpo está marcado por líneas azules que recorren sus venas o arterias y el dibujo de una segunda columna marcada por el cable de un micrófono corbatero que recorre su espalda.

Por otro lado, la utilización de nuevas tecnologías es sin duda una de las características principales de la obra de Van Hove. Las imágenes crean el sonido al mismo tiempo que la música. Y los sonidos se convierten a su vez en imágenes visuales. Sus obras exploran todo tipo de sonoridad logrando implicar todos los sentidos del espectador e intentando reducir las jerarquías entre imagen y sonido, entre cuerpo y palabra. La utilización de nuevas tecnologías en escena hacen necesaria una nueva relación con lo real. Los espectadores de estas obras experimentan un real escénico que convoca la mimesis y a la

ilusión escénica en forma de cita para volverlos visibles. Es ésta una de las características que provoca placer en el espectador, la impresión de asistir a la afirmación del teatro al mismo tiempo que a su negación. Por esta razón, los espectáculos de Van Hove invitan al público a vivir una experiencia, un acontecimiento, más que a ver una obra. Esto coloca claramente al director flamenco en el epicentro de un teatro performativo donde los lenguajes artísticos se cruzan y dialogan creando un tejido de imágenes vivas y sonidos absolutamente cautivante.

En el 2016, el Festival de Aviñón convoca a Ivo Van Hove para programarlo en la Cour d'Honneur du Palais des Papes. En este contexto se presenta *Les Damnés*, una puesta en escena basada en el texto de la película *La caída de los Dioses* de Luchino Visconti (1969). Esta nueva propuesta se basa en una serie de rituales que forman parte de la vida de una familia aristócrata en pleno ascenso del nazismo en Alemania. Para esta puesta Van Hove crea diferentes instalaciones donde se llevarán a cabo estos rituales. Como en la mayoría de sus obras la tecnología cumple un rol preponderante poniendo al servicio de la escena cámaras que siguen a los actores entre bambalinas y en el interior del palacio de los Papas, imágenes de archivo o pre-filmadas proyectadas sobre el muro de fondo y un tratamiento del sonido, como siempre, impactante. Una propuesta que la prensa definió como una “obra de *shock*, (...) magistral, (...) un réquiem contemporáneo”. [4]

Ivo Van Hove sorprende año a año con un teatro novedoso. Sus puestas acortan las distancias entre el cine y el teatro así como entre las formas dramáticas y aquellas cercanas a la performance en su sentido más radical. Todo es ejecutado a la perfección y la representación, la ficción teatral y los efectos cinematográficos de temporalidad y montaje interactúan entre sí con total precisión. Ivo Van Hove es, sin duda, un referente de la escena teatral flamenca que se abre paso en el teatro performativo europeo.

BIBLIOGRAFÍA

Goldberg RoseLee, 1995. *Performance Art, From futurisme to the present*, Londres, Thames and Hudson.

González García Fernando, « Después del ensayo (Bergman, 1984): “Un trozo de televisión cinematográfica que habla de teatro » », in *Archivos de la Filmoteca* 72, Octubre 2013, Valencia

Féral Josette, « Un théâtre performatif par essence », in *La Vague Flamande : Mythe ou réalité ?*, *Théâtre Public*, N° 211, Enero - Marzo 2014, Genvilliers, Francia.

Maurin Frédéric, 2014. *Ivo Van Hove*, Arles, Acte Sud Papiers.

NOTAS

[1] La Vague Flamande : Mythe ou réalité ?, *Théâtre Public*, N° 211, Enero - Marzo 2014, Genvilliers, Francia.

[2] Término utilizado por los especialistas en el tema para definir a esta generación de artistas flamencos.

[3] González García Fernando, « Después del ensayo (Bergman, 1984): “Un trozo de televisión cinematográfica que habla de teatro » », in *Archivos de la Filmoteca* 72, Octubre 2013, Valencia.

[4] Grangeray Emilie, « Les Damnés ou l'atroce aptitude humaine à la barbarie ». *Le Monde*. 23.09.2016. En línea: http://www.lemonde.fr/m-moyen-format/article/2016/09/23/les-damnes-ou-l-atroce-aptitude-humaine-a-la-barbarie_5002647_4497271.html