

Culturas teatrales en Canadá: el Magnetic North Theatre Festival 2015



Manuel García Martínez

Universidad de Santiago de Compostela, España

manuel.garcia.martinez@usc.es

Fecha de recepción: 19/05/2016. Fecha de aceptación: 29/09/2016.

Resumen

Este estudio analiza la edición 2015 del Magnetic North Theatre Festival, festival nacional canadiense, como un ejemplo de las distintas culturas teatrales de Canadá. Las principales puestas en escena del festival cuestionan las formas convencionales del teatro: *Needles and Opium* de Robert Lepage, que modifica la función habitual del espacio en la percepción teatral; *What happened to the seeker?* de Nadia Ross, que presenta una tensión dramática original y una variedad de recursos que cuestiona la unidad convencional del teatro, o *Global Savages* de la compañía aborigen canadiense Debajehmujig que propone modelo de puesta en escena diferente del modelo europeo. Este estudio también analiza *Re:Union*, un espectáculo representativo del teatro político en Canadá; *Up to Low* (Subiendo a Low), un espectáculo con una historia regional, y *Small Stages Canada*, un original espectáculo de Cabaret. El conjunto de estos espectáculos presenta algunas de las principales tendencias de teatro canadiense hoy en día.

Palabras clave

Lepage
Ross
Debajehmujig
teatro aborigen canadiense

Abstract

This article analyses the 2015 edition of the Magnetic North Theatre Festival, as an example of the theatrical cultures in Canada. The main productions challenge the conventional forms of theatre: *Needles and Opium* by Robert Lepage, where the usual function played by the space in audience's perception is transformed; *What happened to the seeker?* by Nadia Ross, which presents an original dramatic line and a variety of resources that challenge theatre's conventional unity; *Global Savages* by the aboriginal Canadian company Debajehmujig, production built on a model which is different from the European model of theatre. This article also analyses the following productions: *Re:Union*, a production of political theatre; *Up to Low*, a production based on a local story, and *Small stage Canada*, an original cabaret production. All together, these productions present some of the most important tendencies and the different theatrical cultures of Canadian theatre today.

Key words

Lepage
Ross
Debajehmujig
Aboriginal Canadian Theatre



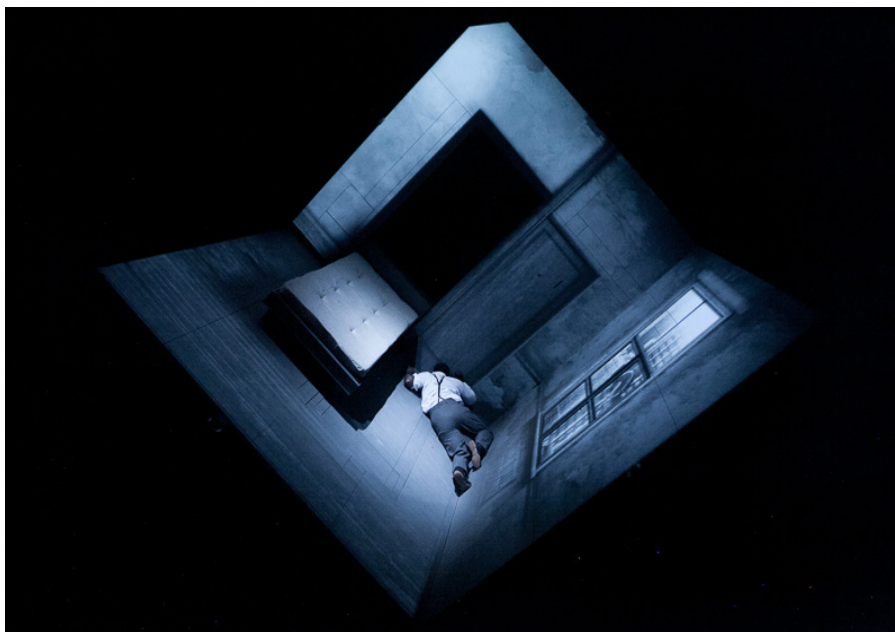
Needles and Opium - Fotografía de Nicola-Frank Vachon.

El Magnetic North Theatre Festival es uno de los únicos festivales de teatro con vocación nacional, al presentar únicamente espectáculos canadienses. Los espectáculos son en lengua inglesa en respuesta a la tradición francófona. El problema de la identidad cultural es un problema abordado con frecuencia por los estudios de la cultura y de la literatura. En un país como Canadá, el problema de la identidad cultural se plantea con frecuencia. Si hubiese que definir, en la actualidad, de un modo global, el teatro de un país como Canadá, habría que tener en cuenta el dinamismo del teatro, la función desempeñada por la tradición teatral con respecto a la renovación, los rasgos culturales específicos tanto de los textos dramáticos como de las formas de actuación y su transformación, las visiones del mundo recurrentes, los géneros teatrales abordados con más frecuencia y las tendencias, grupos y personalidades más innovadoras, la manera en que integran la pluralidad de las culturas colectivas, especialmente las culturas minoritarias, la variedad de los referentes culturales y su mutación, las relaciones con los teatros de otras regiones/países (financiación, giras de los grupos fuera del contexto en el que surgieron), las influencias de otras culturas teatrales en la transformación del panorama teatral, como algunas de las facetas más importantes.

Sin pretender abordar todos estos aspectos, este artículo analiza el Magnetic North Theatre Festival de 2015, ya que por la variedad de espectáculos que reagrupa, presenta ciertos rasgos y tendencias representativos de las opciones teatrales más importantes de Canadá; del mismo modo, programa diferentes culturas teatrales, para alguna de las cuales el teatro es una forma de reivindicar unos rasgos distintivos, espirituales y materiales, así como formas de comportamiento, que los caracterizan como grupos sociales y étnicos distintos.

En 2015, el festival presentó diez espectáculos, escogidos por su directora, Brenda Leadlay, entre doscientos espectáculos previamente seleccionados como los más interesantes en las distintas provincias. En un país tan extenso, es un mérito de este festival presentar en una misma ciudad semejante elenco. La mayor parte de los espectáculos tienen como rasgo común el haber sido escritos por autores nacionales, reaccionando contra el hecho de que un gran número de canadienses están más familiarizados con los autores clásicos de la literatura universal (Shakespeare, Molière, etc.), que con los autores nacionales.

A diferencia de otros festivales, el Magnetic North Theatre Festival sólo incluye espectáculos que ya han sido representados y que han obtenido éxito. Su programación



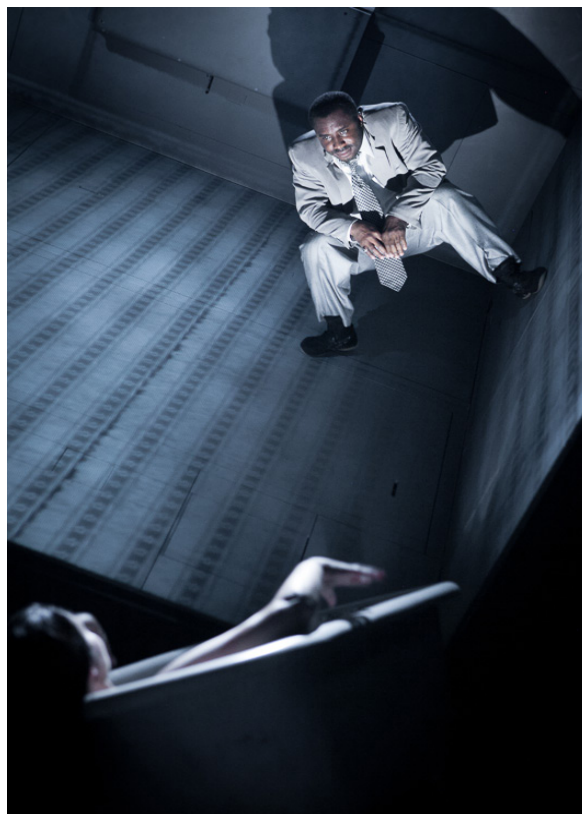
Needles and Opium - Fotografía de Frank Nicola Vachon

tiene como finalidad contribuir a su comercialización y a su mayor difusión en el conjunto de Canadá y de ese modo contribuir a una mayor comunicación de las redes teatrales de los distintos sectores y de las distintas provincias. Por esta razón, la mayor parte de los espectáculos mencionados en este artículo, están presentes en la escena canadiense en la temporada 2015-2016 y, probablemente, más adelante. En ese sentido también, el Magnetic North Theatre festival se programa alternativamente en Ottawa, la capital del país, y una vez cada dos años, en otra ciudad diferente. La presentación de los espectáculos es acompañada por la organización muy cuidada de un gran número de actos promocionales, con vocación claramente comercial, de reuniones entre los directores, los escritores, los actores y los programadores y el público.

Los espectáculos se pueden dividir en cuatro grupos. Uno de los principales criterios seguidos por la organización es presentar algunos de los espectáculos más innovadores del teatro canadiense actual: dos de los espectáculos responden a esta característica, *Needles and Opium* (Agujas y opio), dirigido por Robert Lepage, y *What happened to the seeker?*, dirigido por Nadia Ross. El segundo grupo está constituido por la puesta en escena *Global Savages* de la compañía Debajehmujig, que representa uno de los rasgos específicos del teatro canadiense, el teatro de las poblaciones aborígenes, de «las primeras naciones». Otro rasgo importante del teatro de Canadá es su carácter militante y político: la obra *Re:union* representaba esta tendencia en esta edición de Magnetic North Theatre Festival. El cuarto grupo está formado por los espectáculos que podrían denominarse de entretenimiento. En este grupo, destacaban dos espectáculos *Up to Low*, producción de dos grupos de Ottawa, Easy Street Productions, y Ottawa Children's Theatre, un espectáculo pensado para adolescentes y *Small Stage Canada*, un espectáculo de cabaret del grupo MovEnt de Vancouver.

I.

Sin lugar a duda, la puesta en escena más llamativa del Festival ha sido *Needles and Opium* (Agujas y Opio), de la compañía Ex-Maquina, dirigida por Robert Lepage, con una escenografía de Carl Fillion, una música de Jean-Sébastien Côté, y una iluminación de Bruno Matte. Se inscribe en la línea de los espectáculos de este director con un solo actor (aunque en este caso hay tres actores, sólo uno de ellos habla), como *Elseneur* (basado en *Hamlet*) en 1995, *La face cachée de la lune* (*La cara escondida de la*



luna) en 2000, *Le projet Andersen* (*El proyecto Andersen*) en 2005, y *887*, la última puesta en escena del director sobre su propia infancia, que se estrenó en agosto de 2015 en el Festival de Edimburgo. *Needles and Opium* se presentó en el National Arts Centre/ Centre National des Arts, en Ottawa, del 19 al 23 de mayo, en francés, y del 27 de mayo al 6 de junio 2015, en inglés. Como todos los espectáculos de este director, *Needles and Opium* ha tenido una amplia gira internacional. Robert Lepage, originario de la ciudad de Québec, es francófono, pero traduce siempre sus espectáculos al inglés para representarlos en países o regiones de habla inglesa.

Needles and Opium - Fotografía de Nicola-Frank Vachon

La puesta en escena retoma un texto que Robert Lepage ya había puesto en escena en 1991, con una escenografía diferente aunque vuelve a utilizar algunos elementos del primer espectáculo. Evoca las historias del escritor y cineasta francés Jean Cocteau, (representado por Marc Labrèche) que visita Nueva York, en 1949, y escribe « La lettre aux américains » (la carta a los americanos), y del músico de Jazz americano Miles Davis (representado por Wellesley Robertson III) que visita París en la misma época y entabla una relación amorosa con la cantante francesa Juliette Greco, musa del existencialismo y del barrio de Saint-Germain de los años 1950. Tras volver a los Estados Unidos trata de olvidar a su amante, gracias al consumo de heroína, drogadicción que lo asemeja a Cocteau, adicto al opio. Cuarenta años después, en 1989, un actor canadiense, Robert (representado también por Marc Labrèche), que viaja a Francia para doblar un documental sobre Juliette Greco, se aloja, en París, en el hotel La Louisiane, en la habitación número 9, donde la cantante y Miles Davis vivieron su relación amorosa y donde Jean-Paul Sartre, según el texto de la obra, habría escrito *La nausea*. El actor canadiense, que trata a su vez de recuperarse de una ruptura amorosa, vive sentimientos de pérdida, dolor y dependencia similares a los de Jean Cocteau y de Miles Davis, estableciéndose una serie de correspondencias entre la carta de Cocteau, la música de Miles Davis y la historia del actor canadiense. El viaje del actor a París implica una búsqueda de identidad personal, tal como muestra una sesión terapéutica de hipnosis. El actor recita largos fragmentos del texto de Cocteau,

narra aspectos de la relación de Miles Davis y Juliette Greco y entabla conversaciones por teléfono de las que nunca se oyen las respuestas de los interlocutores. Las tres historias alternan en la sucesión de los episodios, instaurando una tensión dramática debida en sus paralelismos, sus coincidencias y las elipsis temporales del relato. El uso de la primera persona exhibe la dimensión autobiográfica del texto y de la puesta en escena de su autor (Lafon, 1992: 86). Robert Lepage concibe el teatro como un encuentro entre arquitectura, música, danza, literatura, acrobacia y los actores (Innes, 2005:128). La función del texto en sus espectáculos ha sido con frecuencia origen de debates por parte de la crítica, por varias razones: la elaboración del espectáculo empieza, en muchos casos, sin un texto dramático predefinido. El texto no es el origen de la puesta en escena, sino solo uno de sus elementos; cada uno de los elementos -sonido, iluminación, acciones de los personajes, las imágenes- se elabora de un modo independiente, siendo objetos de partituras separadas, con líneas narrativas distintas, y no mantienen nunca una relación de redundancia con respecto al texto literario. Las coincidencias son puntuales y responden a una lógica que sorprende por basarse en el movimiento constante de la mayor parte de los elementos y en la rapidez de las transformaciones. Por otra parte, la belleza de las imágenes parece relegar el texto a una función secundaria.

Si el texto es importante, la escenografía, como en la mayor parte de los espectáculos de Lepage, da lugar a unas asociaciones inusitadas: por su forma y su movimiento, supone una innovación con respecto a las representaciones habituales del espacio. La preponderancia estética conferida habitualmente en el teatro al espacio, basada en su inmovilidad y en su función unificadora, cambia radicalmente. El conflicto moderno entre el espacio y el tiempo, tal como lo define Zygmunt Bauman (2006: 9), para quien el espacio es el adversario sólido, impasible, capaz de resistir a las ofensivas del tiempo, la fuerza conquistadora e invasora, que suscita el cambio activo y dinámico, se transforma: frente a la mayor parte de las puestas en escena, en las que el espectador debe deducir el paso del tiempo de los diálogos, de las relaciones entre los personajes, de los cambios de atuendo y de maquillajes de los actores, de las transformaciones de la escenografía acompañadas por los cambios de la iluminación y de la banda sonora, el movimiento constante de la escenografía representa el paso del tiempo y promueve una percepción diferente de la continuidad.

Por otra parte, en la estética de Robert Lepage, las exploraciones y la compleja mecánica de las transformaciones espaciales ocupan un lugar mucho más importante que las nociones de personajes y de acción, tradicionalmente preponderantes en el teatro (Dixon, 2007: 499-515). La escenografía está formada por una caja de tres caras, tres paredes, de unos seis metros de lado aproximadamente, con forma de cubo incompleto, inclinada hacia delante.

Todas las acciones y todas las imágenes aparecen en este espacio. Esta caja gira sobre sí misma al final de cada secuencia, hacia la izquierda o hacia la derecha, con cambios de altura, de modo que, lo que es el suelo en una secuencia, se convierte en una pared en la escena siguiente¹. Los cambios de la escenografía, que marcan el desarrollo de la acción, se inspiran en los escritos de E.G. Craig y en las experiencias y en las reflexiones de V. Meyerhold (Innes, 2005: 124-138). El escenógrafo checo Miroslav Kouril en los años 1930, que dio prioridad a una escenografía cambiante y el escenógrafo y director checo Josef Svoboda a partir de los años 1950, son los precursores e inspiradores del trabajo de Robert Lepage (Dundjerovi, 2007: 98).

Los frecuentes cambios de los efectos de iluminación y de la banda sonora, crean la impresión de una metamorfosis constante. Los actores, aún cuando permanecen inmóviles, se encuentran siempre en un plano inclinado. El cubo, símbolo del orden y de la encarnación física, se transforma en un espacio inestable e incompleto, en el

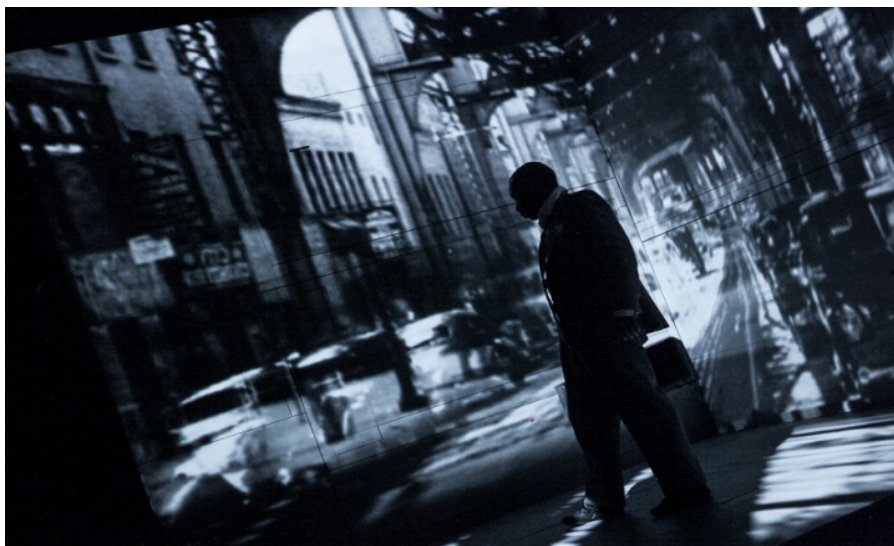
1. Lepage adopta la idea de la caja con forma de cubo para la escenografía en *El sueño de Strindberg*, en Estocolmo, en 1994. La hija del Dios Indra baja al mundo simbolizado por un cubo. El cubo tiene sólo tres lados, evocando el esquema triangular presente en numerosas religiones. El cubo está inclinado unos 45° haciendo que los elementos y los actores se deslicen en él, adaptándose a las rotaciones. (Fouquet, 2005: 56-57).



Needles and Opium - Fotografía de Nicola-Frank Vachon

que los personajes, desequilibrados por el movimiento giratorio, parecen solo detenerse en ella, como en la vida, durante un instante. En varias ocasiones, los actores, colgados de cables invisibles para el público, hacen movimientos estilizados y parecen flotar en el aire. El actor parece ser manipulado como si fuese una gran marioneta². Por ejemplo, en la primera imagen, el actor, cubierto por una serie de puntos luminosos que reflejan las conexiones nerviosas del individuo, evoca la acupuntura y el dolor físico, introduciendo el tema del sufrimiento, imagen que procede de la versión de 1991. Esta imagen se transforma en una noche con estrellas, promoviendo una comparación entre el hombre y el universo, lo físico y lo espiritual, una de las relaciones constantes de los espectáculos de Robert Lepage. La suspensión de los actores puede tener múltiples significados (*“peut être utilisée pour évoquer non pas une hallucination ou une chute, mais une douleur immense ou un rêve de liberté et de mobilité”* [Fouquet, 2006: 65]). Los personajes parecen atrapados en el espacio reducido de su soledad y su dolor: a menudo salen del escenario por orificios de las paredes, solo visibles durante el momento en que los actores se deslizan por ellos, como engullidos por el espacio, tragados por sus obsesiones: por ejemplo, en una ocasión, el actor principal desaparece por el centro de un círculo, cuya imagen se desvanece inmediatamente después. Del mismo modo, los objetos del escenario, poco numerosos y siempre simbólicos –una cama, una mesilla, un teléfono–, surgen y desaparecen por las paredes, que se transforman de nuevo en superficies lisas, en donde no queda huella alguna del paso de los personajes. Lepage hacía un uso similar de aberturas en las paredes en las puestas en escena de *Songe* (Sueño) en 1994, en *The Rite’s progress* de Stravinsky (*completar con la traducción*), en 2005, en *1984* en 2007 y en *Hamlet/Collage* en 2014. De este modo, la puesta en escena ahonda en la fragilidad, en la inestabilidad, y en la fascinación por el vacío de los protagonistas, al mismo tiempo que incide en los problemas metafísicos y las angustias de la creación artística. Sin embargo, una leve ironía atenúa el tono de desesperación.

2. Los actores aparecen colgados de cables como si fuesen marionetas, en *La Géométrie des miracles* (*La Geometría de los milagros*) (1998), en *Zulu Time* (1999), en *La damnation de Faust* (*La maldición de Fausto*) (1999), en *La Celestina* (Barcelona, septiembre 2004), en *Kâ* en Las Vegas con el Cirque du Soleil (noviembre 2004), o en *Le projet Andersen* (en 2005) (Fouquet, 2006: 63-64).



Needles and Opium - Fotografía de Nicola-Frank Vachon

Los cambios de la escenografía exhiben su artificio, al producirse a la vista del público. Las transiciones de una secuencia a otra se integran en el desarrollo del espectáculo. Se difuminan los límites entre los episodios y las transiciones y estos se vuelven secuencias fundamentales del desarrollo, recordando la tradición china donde la transición -y no la sucesión de episodios- es la figura esencial del paso del tiempo. Por otra parte, el movimiento constante de la escenografía hace que las asociaciones de imágenes de los secuencias sucesivas se asemejen un encadenamiento onírico. Según S. Dixon, la suspensión de los cuerpos en el espacio, evocaba, en la versión de *Needles and Opium* de 1991, una percepción de extratemporalidad:

The space-time metamorphoses in Lepage's recent Works act to continually disrupt audience perceptions of temporality, so that certain images and *coups de théâtre* such as the virtual space walk temporarily appear to suspend time and space () Lepage's gravitation-less suspension effects similarly create an uncanny and quasi-mystical presence that evokes a perception of the extratemporal" (p.505). "Lepage (...) translates his abrupt thoughts shifts into smoothly flowing scenic shifts (...) While these may be brupt and tangential jumps throught time, space, and plot, they are softened and aestheticised at the transitional points throught fluid visual fusions and segues." (2007: 503).

Estos cambios acompañan y ponen de relieve los distintos niveles de la ficción: se trata a la vez de un espacio concreto, real, muy definido, cuya percepción es ineludible para el espectador ya que no puede dejar de prestarle atención, que, sin embargo, accede de inmediato al estatus de espacio simbólico con respecto a la acción. En él, se muestran, por una parte, acciones que evocan la vida real (alojarse en un hotel, poner voz a una película...) y, por otra parte, imágenes que plasman las vivencias e imágenes mentales de los personajes. Del mismo modo, los episodios que siempre son fragmentarios, representan a veces acontecimientos de la vida cotidiana y, en otras ocasiones, instantes oníricos. Los episodios transcurren en épocas históricas distintas. La precisión de la historia narrada y de las imágenes resaltan estas diferencias, a la vez que las secuencias, los espacios y los tiempos aparecen unidos en una continuidad sin rupturas.

Las teorías clásicas, a partir del siglo XVI, postulaban la unidad de espacio para reunir a todos los personajes y facilitar los conflictos y la intensidad dramática. En esta puesta en escena, en cambio, no hay conflictos entre los personajes, sólo personajes que sufren. El movimiento de la escenografía constituye un elemento central en la

dinámica de la puesta en escena, en la que el paso del tiempo disuelve el sufrimiento. El paso del tiempo conlleva más la desaparición de la dificultad que su resolución.

Sobre las paredes y el suelo, se proyectan imágenes tridimensionales de París, Nueva York, ciudades donde se encuentran los personajes: Miles Davis aparece, de vuelta a Nueva York, dudando en una acera, en medio de una ciudad iluminada, inmerso en las imágenes de movimiento de las personas y de los coches en 1949. Las imágenes proyectadas, producen un efecto de distanciamiento, una sensación de ser imágenes de unas películas de cine, como si los personajes fueran extraños a la situación que viven. Todo ello redundando en una visión poética, marcada por una alternancia de los recuerdos (Boissonnette, 2010 372-395). En ese sentido, las referencias a la construcción de la ilusión por el cine son constantes. Como indica Fouquet, el cubo funciona como una caja de resonancia donde se plasman las diversas formas de ver la realidad que originan las diferentes técnicas (fotografía, video, cine) (Fouquet, 2006:82). El actor canadiense pone voz a un reportaje sobre Juliette Greco, que se proyecta sobre la pared. En la secuencia en que Miles Davis se inyecta heroína, la escenografía se inmoviliza en una posición en que las dos paredes forman un ángulo recto muy inclinado hacia abajo, lo que impide al actor mantenerse en pie. Miles Davis prepara su inyección mientras los objetos que están posados sobre la mesa delante de él -la jeringuilla, la cuchara, la heroína- y los movimientos del personaje se proyectan como sombras gigantes en la pared del fondo, en forma de rombo por la inclinación de la escenografía. El actor se desliza hacia arriba y coloca su brazo frente a la inmensa sombra de la jeringuilla. Poco después, la imagen de una sustancia compacta e irreal cubre las tres paredes visualizando los efectos de la droga en el personaje que yace en el suelo. En una de las secuencias siguientes, Miles Davis vuelve a París en 1959, superada su adicción a la heroína para poner música a una película de Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud* (Un ascensor para el cadalso): grava la música improvisando frente a las imágenes de la película proyectadas en la pared, transformada en pantalla de cine, de un modo parecido al de las imágenes a las que el actor canadiense ponía voz.

Las imágenes proyectadas y el movimiento de la escenografía, multiplican las referencias temporales, contribuyendo a establecer relaciones entre el tiempo de los acontecimientos cotidianos, el tiempo de la vida del individuo y el tiempo de la historia. La vida de los personajes transcurre en acontecimientos banales que encuentran eco en otras épocas. Cocteau escribe la "Lettre aux américains" en 1949 en el avión de vuelta de los Estados Unidos; en la película de Louis Malle, una de las primeras películas de la Nouvelle Vague, que se estrenó en enero de 1958, los personajes aparecen con frecuencia caminando, desplazándose -como en muchas películas de este movimiento cinematográfico- y con frecuencia no coinciden, como el espectáculo de Robert Lepage; Robert, el actor canadiense, viaja a París en 1989, el año de la caída del muro de Berlín, que marca el final de una época, aunque nunca se mencione como tal, y su viaje supone una nueva etapa en su vida personal.

What happened to the seeker? (Qué ocurrió al que busca?) fue uno de los espectáculos más interesantes del Festival. Nadia Ross, una artista canadiense conocida por el carácter innovador de sus espectáculos, se formó al final de años 1980 y empezó su carrera en 1994, con su compañía la STO Union. Sus espectáculos, próximos de la performance, constituyen siempre exploraciones de formas nuevas, al límite del teatro, con una actuación particular por parte de los actores, un uso de múltiples recursos mediáticos, y sin un texto predeterminado antes del principio de los ensayos. Sus espectáculos realizan giras internacionales.

What happened to the seeker? está dividido en cinco partes muy claramente diferenciadas, por cinco cambios de género espectacular, una instalación, la audición de una banda



What happened to the seeker?
 - Fotografía de Eric Fruhauf

sonora, un video de animación con marionetas, un video de un viaje a la India con personajes y situaciones reales y, por último, una performance de los actores frente al público. Al final de cada una de estas partes, el público debe cambiar de espacio. Nada más llegar al teatro, dividen a los espectadores en grupos y cada grupo es introducido en una de las dos primeras partes.

En todas las etapas, el tema central es la búsqueda del bienestar por parte de la directora: Nadia Ross, se pregunta sobre la felicidad, llevando a cabo una búsqueda espiritual asociada a la creación artística. La utilización de distintos medios constituye una parte esencial tanto de la forma como del contenido del espectáculo. La progresión habitual se ve cuestionada desde la primera etapa, que consiste en una instalación: como si de una exposición se tratase, enseres, objetos, numerosos dibujos, fotografías y textos, reagrupados en siete lugares del escenario, evocan siete etapas y acontecimientos de la vida de la protagonista, desde su infancia hasta la edad adulta, ordenadas cronológicamente en torno al tema de la felicidad: el bienestar del infancia, la pérdida de la seguridad, la búsqueda de la felicidad por diferentes medios. Cada una de las etapas está indicada por una camiseta colgada, sobre la que está escrita una frase, simbólica de esa fase. Al principio de la representación se conduce al espectador sobre el escenario y se le indica que tiene veinte minutos para recorrerlo libremente, en el orden que desee. Los objetos están dispuestos para que el espectador adopte una actitud activa, los manipule, escuche las grabaciones, hojee los libros, experimente distintas sensaciones con ellos. Por otra parte, el diálogo con dos de los colaboradores habituales de Nadia Ross en estos últimos años, George Acheson y Sarah Conn, y, a veces, con la propia Nadia Ross y con las dos azafatas, también diferencia esta instalación de lo que podría ser la exposición de un museo. En esta parte, se introducen algunos elementos constitutivos de tensión dramática: se expone el origen de una inestabilidad (una violación sufrida en la infancia), una interrogación (cómo resolver el desequilibrio); pero la tensión debida a la urgencia producida por la sucesión de acciones a las que el espectador de teatro debe ineludiblemente prestar atención, no existe. Al contrario: todo parece dispuesto para que el espectador no experimente esta tensión y se sienta cómodo. El espectador puede inclusive acudir a un bar, instalado en el medio del escenario, donde hay bebidas y servirse libremente.



What happened to the seeker?
 - Fotografía de Eric Fruhauf

Esta tendencia se prolonga en la etapa siguiente. Al cabo de veinte minutos aproximadamente, una azafata conduce a los espectadores a las butacas en donde deben ponerse unos auriculares y desde donde pueden ver la instalación, que visita, en ese momento, otro grupo. El espectador escucha una conversación. Por su forma, recuerda al teatro radiofónico o a la audición de una emisión de radio. La conversación entre Nadia Ross y George Acheson gira en torno a la identidad del *que busca*, del *seeker*. Pero, desde el principio, se borran las pistas sobre la identidad del protagonista. Mientras Georges Acheson proporciona una definición que corresponde a los años 60, cuando él era un adolescente (el *que buscaba* era entonces alguien que rechazaba el estatus *quo*, el capitalismo, el cristianismo y buscaba la espiritualidad en la sabiduría oriental), Nadia Ross precisa que ella pertenece a la generación siguiente, heredera de esa búsqueda de una espiritualidad, pero diferente de la generación anterior. Georges Acheson le reprocha, entonces, su comodidad y hacer un espectáculo sobre su persona. Nadia Ross precisa que la presencia de elementos personales no implica que se trate de una obra autobiográfica. Para rebajar la tensión surgida de esta discusión, Nadia Ross propone y guía una sesión de meditación con la que finaliza esta parte, creando un momento de suspensión, contrario a la tensión dramática habitual.

Cada una de las fases de la puesta en escena supone una forma de acercarse a la historia de la protagonista desde puntos de vista distintos. La primera etapa posee un elevado grado de ironía, en la medida en que reconstituye la historia personal como algo que puede dar lugar a una exposición, como si de un museo se tratase. La segunda etapa parodia la búsqueda de identidad y los medios utilizados, como la meditación, al mismo tiempo que los reivindica. En la tercera parte del espectáculo, una divertida película de animación, la reducción de personas a marionetas suponen una parodia del proceso de creación y de la forma de vida de los artistas.

Al finalizar la parte radiofónica, se levanta una pantalla en el escenario sobre la que se proyecta la película de animación. Los movimientos limitados de los personajes representados por marionetas, la directora y sus compañeros, Georges Acheson y Sarah Conn, coinciden con la reiterada búsqueda de inspiración, en la que aparecen numerosos tópicos de los artistas. La directora, al no encontrar la inspiración, se refugia en una casa de campo, en medio del bosque, en invierno, y llama a sus compañeros. Pasan el tiempo hablando, bebiendo y no concretizan nada; de vuelta a la ciudad, tienen un accidente y el personaje central (que parece representar a Nadia Ross) acaba andando sola en la nieve. La protagonista comprende que la búsqueda, debe seguir adelante, pese a las caídas. Al cabo de veinte minutos aproximadamente, una azafata conduce los espectadores a otra sala donde se proyecta otra película.



What happened to the seeker?
 - Fotografía de Eric Fruhauf

Es la cuarta parte del espectáculo: una película muestra un viaje a la India que realizó la directora, a donde fue tratando de encontrar un alivio a sus inquietudes personales. La parte de ficción disminuye considerablemente: la película exhibe imágenes del mundo real. Sin embargo, el hecho de que la protagonista nunca aparezca en las imágenes mantiene la ambigüedad sobre su identidad. Después del aislamiento del bosque (la tercera etapa), esta fase refleja la tendencia contraria, la búsqueda, en contacto con la gente y con el mundo exterior. Pero, al mismo tiempo, se trata de un país extranjero y la búsqueda sigue llevándose a cabo en una alteridad radicalmente diferente. Por otra parte, la voz del narrador desaparece (solo se oyen a las personas entrevistadas, ruidos de los espacios recorridos y música de la India), sustituida por unos mensajes escritos, como si se tratase de una película muda. De nuevo, la película fomenta una tensión dramática diferente. Agotada, la protagonista va a un hotel, retirado del mundo, donde se encuentra con otros europeos en búsqueda de paz. Esta *paz con criados* cansa a la protagonista, que emprende un viaje a los lugares donde se practica la espiritualidad del país. Visita a unos amigos suyos, que, siguiendo la estética de los años 1960, se han instalado en la India; sin embargo, tampoco le proporcionan ninguna solución. Sorprendida por la belleza, la protagonista confiesa no comprender el mundo que visita. El viaje concluye con la misma falta de conclusiones.

Una lenta transición conduce a la quinta parte: se retira la pantalla en la que se ha proyectado la película, se instalan tres sillas: Nadia Ross, Georges Acheson y Sarah Conn, se sientan frente al público en silencio, como si estuvieran meditando. Se oye la voz en off del narrador de la película de animación, que se presenta como la voz interior de Nadia Ross. El personaje central aparece de nuevo desdoblado. La voz en off plantea si la búsqueda de paz y de tranquilidad no es un modo de huir de la vida. Como el narrador de una novela, introduce las palabras de los personajes y anticipa lo que piensan o van a decir, y en una ocasión hace callar George Acheson, bajo el pretexto que sus comentarios sociales cansan a Nadia Ross que ya los ha oído demasiadas veces. Los personajes, representándose a sí mismos, retoman, con el relajado tono de una conversación, la misma pregunta. Como las partes anteriores, esta última fase posee un estatus extraño: se asemeja a una performance por la importancia conferida a la presencia de los actores y por su diálogo con el público; pero, al mismo tiempo, también hace pensar en una novela puesta en escena, con su narrador y personajes. Los tres actores intervienen cada uno con su problemática: Georges Acheson resume una obra caricatural de



What happened to the seeker?
 - Fotografía de Eric Fruhauf

contenido social y político sobre el tema de la explotación; canta una canción sentimental, a invitación de Nadia Ross, después de que ésta evocase la violación que sufrió. Sarah Cohn hace unas reflexiones sobre lo que debe hacer el espectador al final de la representación. Nadia Ross se cae al suelo, cansada de tantas palabras. Finalmente, la directora explica que el trauma infantil encontró un ámbito de superación en el teatro y en la creación artística. El espectáculo empieza con la evocación del pasado de la protagonista; al final de la representación, la historia narrada alcanza el presente en la confrontación con el público. Nadia Ross aporta entonces una respuesta a la pregunta principal sobre el bienestar: se trata de vivir el aquí y el ahora, dice la directora bailando en los últimos momentos del espectáculo, cerrado un espectáculo original, basado en variaciones sobre un mismo tema con diferentes medios de comunicación.

II.

El Magnetic North Theatre Festival tiene siempre a bien de incluir un espectáculo de actores pertenecientes a las poblaciones aborígenes de Canadá, hoy denominadas *americanos nativos* o *Primeras Naciones*. En 2015, fue *The Global Savages* (los Salvajes Globales), un espectáculo de la compañía de teatro Debajehmujig, perteneciente a la nación Ojibway, ubicada de la reserva india Wikwemikong de la isla de Manitoulin, en la provincia de Ontario. Se representó al aire libre, en Ottawa, entre el 8 el 13 de junio de 2015.

El teatro aborigen empezó a desarrollarse a partir de los años 1980, con el grupo Native Earth Performative Arts, en Toronto, y el grupo Ondinnok, en Montreal. Desde entonces, la oferta del teatro aborigen, en su variedad y su multiplicidad, ha aumentado considerablemente y forma parte de lo que se considera el renacimiento de la cultura autóctona. La variedad de los espectáculos es grande. Sin embargo, existen ciertas características comunes: el conjunto del teatro aborigen participa de un intento de legitimación de un discurso político y artístico por parte de la población aborigen, frente a la marginación política y social de la que ha sido objeto, tratando de establecer una historia crítica con respecto a la historia oficial canadiense, que deconstruya, entre otras mitos, el *mito del salvaje*. Dalie Giroux define del modo siguiente la orientación fundamental de este discurso:

Cette dernière se définit par la solidarité, dans l'écriture, d'un ensemble complexe de valeurs morales et de propositions et de dispositions éthiques (projet normatif), d'une écriture de la production de connaissance de type rationaliste-universaliste,



Global Savages. Fotografía de Ron Berti..

critique associée à un projet rénovateur des anciennes connaissances sur les peuples autochtones (projet intellectuel), et d'un désir de transformation des rapports sociaux, économiques et politiques actuels (projet politique). (2008: 35).

La práctica escénica se ha transformado para la comunidad aborigen en una de las formas más importantes de comunicar su saber ancestral al resto de la sociedad (Hengen, 2003: 35). De hecho, el teatro se usa como forma de difusión de conocimientos entre la población aborigen de Canadá, como por ejemplo los conocimientos relativos a la salud (Linds, 2013: 36-43), como, por ejemplo, *Global Savages*, espectáculo pensado como un intercambio intercultural y un dialogo entre diferentes comunidades (Freeman, 2014a: 1). Cuando el grupo se desplaza a una ciudad o un pueblo, durante varios días, antes de la representación, trata de entrar en contacto con los habitantes para adaptarse al lugar y al público (Freeman, 2014b: 12).

El teatro aborigen ocupa aún hoy una posición marginal dentro del sistema de la producción teatral canadiense y las representaciones tienen lugar sobre todo dentro de las comunidades autóctonas (Favel, 2009: 33). Sin embargo, su espacio es cada vez más importante dentro del mundo cultural y es objeto de un interés creciente. En el contexto canadiense, la mayor importancia conferida al discurso del teatro aborigen, no se debe como indica Juan Villegas para el ámbito teatral y político latinoamericano, a "una transformación de los intereses de los sectores productores de los discursos críticos hegemónicos" (Villegas, 1997: 135), sino al surgimiento de este tipo de teatro en un contexto social, político y cultural muy atento al respeto de la diversidad

cultural y de las minorías étnicas, en un momento en el que las estructuras teatrales en Canadá están ya muy consolidadas (consolidación que empezó a partir de 1970)

La compañía Debajehmujig, con más de treinta años, es una de las más antiguas del teatro de las poblaciones autóctonas y ha realizado numerosas giras en Canadá. Esta asociación tiene como meta la revitalización de la cultura Anishinaabe, su lenguaje y su herencia (Hengen, 2001: 36), mediante la elaboración de productos artísticos basados en los orígenes de su cultura. Sus espectáculos suponen un cambio radical en lo que atañe a la formación de los actores, a la forma de actuación, al texto utilizado, a la organización del espectáculo, y sobre todo a los criterios que determinan la percepción del espectador, con respecto a las representaciones habituales de teatro y a los espacios tradicionales de representación (Lachance, 2012: 25).

El contador de cuentos, considerado como parte del ritual de comunicación de las historias sagradas y de los mitos (Lachance, 2012: 23), es una forma fundamental de transmisión y de conservación de la cultura tradicional y constituye, junto con la danza y el canto, la base del teatro autóctono, aunque su papel tienda a disminuir actualmente (Lachance, 2012: 9). Las historias narradas, siguiendo la evolución característica de una tradición oral, se transforman de generación en generación y se enriquecen con los distintos contadores adaptándose al público. Las danzas son, en muchos casos, también muy narrativas y, como las pinturas aborígenes, son expresionistas y abstractas, alejadas de cualquier forma de naturalismo (Favel, 2009: 32). En *Global Savages*, frente al discurso de la crítica que incide en que el teatro aborígen tiene sólo treinta años, el grupo afirma que transmite historias y una tradición performativa de 18.000 años. Esta tradición de contadores de cuentos, de baile y de ceremonias diversas, contiene elementos teatrales pero que no constituían lo que se podría denominar teatro (Favel, 2009: 33). Por otro lado, una gran parte de esta tradición se ha perdido y, en muchos casos, sólo permanece su recuerdo en la memoria de los miembros más ancianos de las comunidades. En este contexto, los actores se plantean con frecuencia el problema de la elaboración de un método que les permita crear una forma artística capaz a la vez de recuperar y de reivindicar su cultura y su tradición. De hecho, en la mayor parte de los casos, el teatro aborígen canadiense expresa al deseo de recuperación de unas expresiones simbólicas, de unos métodos cognitivos y de unas historias, que existían en las culturas aborígenes antes de que la colonización las relegase a la marginación.

La elaboración de las obras de la compañía de los Debajehmujid se basa en la sabiduría autóctona. Está estrechamente relacionada con un programa pedagógico basado en la filosofía de la nación Ojibway que la compañía utiliza desde 2000, como un rechazo a lo ellos consideran un *modelo europeo*, es decir a una puesta en escena basada en un texto establecido con anterioridad a los ensayos, un director que toma las decisiones estéticas y el tiempo de ensayos limitado a varias semanas. El método busca, antes que el aprendizaje de unas técnicas actorales y la elaboración de un espectáculo acabado, el desarrollo espiritual, físico, emocional e intelectual del actor según los principios de sabiduría tradicional, simbolizadas por las cuatro direcciones, con la convicción de que la evolución personal implicará necesariamente un espectáculo más interesante. El conjunto de los conceptos y de las relaciones entre el mundo terrenal y el mundo espiritual se concibe como un círculo, con las cuatro direcciones del horizonte, a las cuales están asociadas colores, conceptos, vivencias en la perspectiva holística de la sabiduría aborígen; Incide en las relaciones entre los hombres y todas las criaturas vivas, entre el mundo terrenal y el mundo espiritual. Por ejemplo, el este está con frecuencia asociado al color amarillo, al sol, al elemento espiritual, al principio y a la inocencia; el sur está a menudo relacionado con el rojo, el agua, el aspecto emocional, el deseo y el crecimiento, etc. Los colores y los conceptos asociados a cada una de las direcciones pueden variar en función de las naciones aborígenes. El equilibrio se

debe a las relaciones constantes, el movimiento y la coordinación entre las diferentes partes del círculo. En otros grupos, por ejemplo en el *Native Earth Performing Arts* de Toronto, los siete principios (o *los siete abuelos*: la humildad, el valor, la tolerancia, la generosidad, la fuerza de carácter, la sabiduría y la paciencia) marcan todo el trabajo colectivo desde el ideas iniciales hasta el espectáculo final y la gestión de la producción (Lachance, 2012: 11). Proceden mediante improvisaciones, que reflejan las experiencias y las vivencias personales de los actores, rechazando establecer una distancia entre el sujeto y el objeto con el fin de lograr una maestría técnica, tal como se hace una gran parte de la filosofía occidental (Hengen 2001: 35-38; Giroux, 2008: 44). Por ejemplo, en medio de la representación de *Global Savages*, la actriz contando la opresión de la que ha sido objeto su cultura durante la colonización, estalla en un sollozo sin artificio, de un modo que sorprendería a un público habituado al teatro. Sin embargo, la asistencia muestra una gran emoción y empatía.

El 10 de junio de 2015, cuando fui a ver esta representación, la amenaza de lluvia hizo que no tuviese lugar alrededor de un fuego, al borde del agua, cerca del Canal Rideau, sino debajo de uno de los inmensos puentes que lo cruzan. Cuatro actores, tres hombres y una mujer, cuentan en inglés (no en su lengua tradicional que reservan para las representaciones en su comunidad) sus tradiciones y las historias de su pueblo. El actor principal, visiblemente el mayor y el más experimentado, dialoga con los otros tres actores que también toman la palabra dirigiéndose al público, al que han colocado en un círculo a su alrededor. Lo incitan a participar en algún ritual, como, por ejemplo, al principio del espectáculo, la purificación por el humo para alejar los malos espíritus: un actor recorre el círculo que han formado los espectadores y presenta a cada espectador un cuenco donde se consumen unas hojas de cedro seco humeantes, invitándole a repetir los gestos que los actores han realizado antes. Los actores recorren el círculo, ocupan el conjunto del espacio, cambian constantemente de posición, marcando las distintas fases del espectáculo. Vestidos en parte con la ropa tradicional de los Anishinaabe, con unas túnicas de piel cosida, se mueven sobre una alfombra; esparcen, ante ellos, objetos tradicionales, cuya función van explicando. Los cuatro actores crean personajes diferenciados, con relaciones entre ellos, se interrumpen, se completan, matizan sus palabras respectivas y se dirigen al público con frecuencia; a veces, introducen elementos cómicos, en los gestos y en la mímica, manteniendo la diversidad de la representación. Acompañan sus relatos con tambores cuyo sonido evoca la perennidad de la cultura autóctona, con impresionantes cantos tradicionales o con danzas. La parte improvisada es muy importante. La representación está constituida por secuencias que se suceden con transiciones poco marcadas, proporcionando una sensación de continuidad, de variaciones sin límites precisos. Reflejan de este modo la concepción del tiempo de las poblaciones aborígenes, un tiempo cíclico, cambiante, en el que el pasado, el presente y el futuro están unidos y en el que el instante presente es a la vez la manifestación de un pasado y de un futuro. Lo que, al principio, parece una introducción casi etnológica a la tradición de los pueblos de América del norte se convierte paulatinamente en una representación teatral muy amena.

La primera parte del espectáculo está basada sobre todo en la narración de distintas historias. Paulatinamente, el aspecto narrativo es sustituido por una dimensión más explicativa y filosófica. Los actores cuentan el valor simbólico de las personas (el hombre guardián del fuego, la mujer guardián del agua), de las plantas y los símbolos de los objetos tradicionales: el trabajo, las hojas de cedro secas, la pipa, etc. Del mismo modo, explican la división y la dependencia de los distintos mundos, el mundo mineral, el mundo de las plantas, el mundo de los animales, el mundo de los hombres... La representación se apoya también en dibujos que reproducen los petroglifos simbolizando los principios de la filosofía Ojibway (la temporalidad, la libertad, la vida, la ceremonia, las cuatro direcciones, la preservación de la humanidad):

los actores extienden pieles pintadas con símbolos de conceptos como el tiempo, la libertad y narran lo que estos conceptos significan dentro de su cultura; del mismo modo, explican la confrontación entre los dioses del cielo y los dioses que viven bajo el agua. No faltan referencias a las migraciones históricas contadas con la imprecisión de una leyenda. En todo momento, el actor subraya su responsabilidad con respecto a los recursos que le proporciona la tierra.

Frente al teatro occidental, sorprende la ausencia de conflicto: las representaciones de las primeras naciones se fundan sobre la narración, como mecanismo dramático y teatral, lo que se explica por el hecho de que, aislados en pequeños grupos, durante el largo y cruento invierno canadiense, para poder sobrevivir dada la escasez de alimento, cualquier atisbo de diferencia que pudiese cuestionar la armonía de los grupos era sofocado, ya que podía hacer peligrar la ya de por sí difícil supervivencia (Taylor, 2005: 124-133). La puesta en escena valoriza los individuos; el reconocimiento del dolor “es previo al diálogo” (Giroux, 2008: 45), en el que se trata de persuadir más que demostrar (para la mayor parte de los autores autóctonos la persuasión es una forma preferida a la demostración).

La representación supone un cambio con respecto a las expectativas habituales del teatro occidental. El espectáculo suscita entre el público un gran interés por la explicación animada y participativa de la cultura aborigen. Puede dar lugar a una percepción que se fije en el aspecto exótico y en la diferencia con respecto a la cultura dominante, pero, al mismo tiempo, no deja de ser percibida como algo genuino a la cultura canadiense. Su recepción está condicionada por criterios diferentes de los parámetros habituales occidentales (la calidad literaria del texto, las formas de actuación, la originalidad en la combinación de los distintos elementos, etc.). La dimensión estética del acto teatral resulta menos relevante que la dimensión cultural, debida a la empatía y a la solidaridad política. Las connotaciones políticas, sociales y emocionales y el interés por una forma diferente que expresa una parte de la población se superponen los criterios estéticos de una idea convencional del teatro.

No obstante, las características comunes al teatro aborigen plantean un problema con respecto a las expectativas que generan. Los artistas se ven confrontados al deseo del público de reconocer ciertos estereotipos en el espectáculo (el aspecto narrativo, los canciones y las danzas tradicionales, el uso de los dialectos) que lo definan como teatro aborigen. Pese a la gran diversidad de intercambios entre los artistas de las distintas naciones, cabe preguntarse si este tipo de teatro no corre el riesgo de que su especificidad se transforme en una norma que encierre la creatividad y la variedad de producciones. Sin embargo, la mayor parte de los directores e intelectuales aborígenes subrayan el papel fundamental desempeñado por los estereotipos para la creación de un público y asumen los riesgos, buscando una recepción que permita al público apreciar las innovaciones. La creación de un repertorio abierto, en oposición a la noción de canon, o la exigencia que los papeles de indígenas sean representados por artistas de las primeras naciones, como forma de valorizar la imagen de los indígenas, son algunos de los temas debatidos actualmente entre los miembros de la comunidad del teatro aborigen. (Alvis, 2016: 14-19).

III.

Desde sus inicios, en 1933, con la representación de *Eight Men Speak* por los Toronto Workers' Theatre, el teatro político ha sido una parte importante del teatro en Canadá, sobre todo a partir de los años 1960. En país con un pasado colonial reciente y una historia muy breve, el teatro trata con frecuencia, desde puntos de vista y presupuestos teatrales distintos, la cuestión de su identidad nacional, y lleva a cabo con asiduidad revisiones críticas de la historia oficial. Con una multiplicidad de culturas y de lenguas,



Re: Union. Fotografía Andrew Alexander

Canadá tiene un pasado colonial, con dos lenguas mayoritarias y sus tradiciones teatrales, anglófona y francófona, distintas. Mientras la tradición teatral francófona es más innovadora y con una mayor producción teórica, más cercana a la tradición vanguardista e intelectual francesa, el teatro anglófono, bajo una mayor influencia del teatro de Estados Unidos por la lengua y debido a la contigüidad geográfica, tiende a ser formalmente más conservador. En ambos casos, el teatro ha sido uno de los principales foros del nacionalismo cultural. Ha resaltado en particular, el problema de la identidad lingüística y, en los años 70, las diferencias sociales entre ambas comunidades en el caso del teatro francófono, la reivindicación de una especificidad canadiense con respecto a la tradición norteamericana en el caso del teatro anglófono. En los años 60 y 70, el teatro político reflejó los debates políticos, tratando de promover un cambio social, asociado la temática política a “una creación colectiva, un populismo igualitario, y a una teatralidad explícita en las representaciones” (Filewod, 1987). Sobre todo, a partir de los años 90, le teatro político aborda reivindicaciones sobre la identidad de grupos minoritarios en torno a diferencia sexuales, de raza, o de nacionalidad o de etnia (Diamond, 2012: 64-67). Tres motivaciones coinciden, a veces estrechamente mezcladas, en el teatro político canadiense: el deseo de provocar un cambio social; el deseo de reunir a la comunidad y de facilitar (de este modo, una mejor comunicación entre los individuos que pertenecen a ella) y el deseo de incidir o hacer tomar conciencia de un problema político (Salverson, 2010; Salverson, 2011, Filewod, 2011).

Re: Union es un espectáculo político que responde a esta tercera tendencia. Trata de mostrar el paralelismo y la repetición de actitudes belicistas por parte de políticos norteamericanos. Es un espectáculo producido por dos compañías, Pacific Theatre and Horseshoes y Hang Grenades Theatre, con texto de Sean Devil y una dirección de John Langs y del propio Sean Devil. Se creó en 2011, en Vancouver, y se ha vuelto a montar en 2014 en Ottawa, en un intento de ambas compañías de instalarse igualmente en la capital de Canadá, con la finalidad de estar presentes, de un modo permanente, en ambas ciudades, con actores de las dos localidades. Este espectáculo político se presentó en el marco del Magnetic North Theatre Festival en el Academic Hall, la sala del Departamento de Teatro de la Universidad de Ottawa, del 5 al 9 de junio 2015. Muy elaborado desde el punto de vista formal, con una excelente actuación por parte de los actores, presenta el encuentro entre Emily Morrisson, hija de Norman Morrisson, *quaker* que, el 2 de de 1965, se suicidó prendiéndose fuego como protesta contra la guerra del Vietnam, y de Robert McNamara, Secretario de Estado durante la guerra del Vietnam, considerado como uno de los responsables de la implicación masiva de ejército Estados Unidos de esta contienda. Emily Morrisson ha llegado a Washington para participar en una protesta contra la guerra de Afganistán y pronunciar un discurso contra la guerra. Ha sido elegida por el símbolo que representa como hija de Norman Morrisson. El montaje mezcla tres historias: momentos de la vida de Norman Morrisson (representado por Brad Long) anteriores a su suicidio:



Re:Union. Fotografía Andrew Alexander

el profesor que era, consciente de sus actos, razona filosóficamente su decisión y su acto de protesta, lejos de todo radicalismo aparente; Emily Morrisson (Alexa Devine), torturada por el deseo de emular a su padre, cuya imagen aparece proyectada en los paneles laterales. Y Robert McNamara (Andrew Wheeler) que, a los 85 años, sigue justificando la guerra de la Vietnam. Muy ingenuamente, Emily Morrisson desea hablar que R. McNamara para que este le dé su apoyo. La confrontación de ambos personajes muestra su desfase.

La originalidad del montaje reside en la actualización del contenido. Las imágenes documentales de la guerra de Vietnam, de los discursos del entonces secretario de Estado explicando la ampliación de la ofensiva y la implicación americana, alternan con imágenes de los discursos de George Bush hijo, justificando la segunda guerra de Irak, mostrando, de este modo, las mentiras y los errores de juicio de los políticos que han defendido ambas guerras mortíferas. Las imágenes se proyectan sobre el lado izquierdo del escenario, en una serie de paneles laterales que evocan una arquitectura grandiosa, símbolo de la potencia norteamericana, detrás de los cuales se encuentra el despacho de Robert McNamara. Pero, el uso de las imágenes es más complejo. El espectáculo muestra la multiplicidad de los medios de comunicación y la desaparición actual de la frontera entre las imágenes públicas y privadas. Emily Morrisson graba un mensaje en forma de imágenes, que envía al político y elabora una suerte de diario visual en el que aparece su cara multiplicada y aumentada cuando habla sola. La separación de los paneles acentúa la fragmentación de las imágenes y la sensación de imposibilidad de reconstrucción tanto del pasado histórico como de la coherencia personal de la protagonista.

Si bien la puesta en escena multiplica los recursos escénicos, a veces de un modo sensacionalista, como cuando muestra reiteradamente la imagen de Norman Morrisson derramando gasolina sobre su cabeza, el espectáculo superpone al contenido político, una posición irónica sobre la posibilidad de una protesta política hoy en día. Por otra parte, frente al carácter colectivo del teatro político de los años 70 y una posición historiográfica que subrayaría la dimensión colectiva de la historia, la puesta en escena subraya la confrontación dramática entre dos personajes y la iniciativa personal de Norman Morrisson, mostrando individuos involucrados en el curso de una historia, cuyas consecuencias los superan. Como es frecuente en un teatro que utiliza documentos de época, los personajes parecen aislados, efímeros testimonios de la historia pasada.



Re:Union. Fotografía Andrew Alexander

IV.

Entre los espectáculos más convencionales, de lo que se podría considerar como un teatro de entretenimiento, sobresalían dos espectáculos *Up to Low* y *Small Stage Canada*.

Como en todos los países, una parte del teatro representa las historias y las costumbres locales buscando el placer del reconocimiento por parte del público. *Up to Low* (Subiendo a Low) es un espléndido espectáculo, cuya estética se basa el placer de evocación de ambientes, de personajes y de comportamientos pintorescos de una región, en este caso de la región de Ottawa, de un Canadá rural de la primera parte del siglo XX. *Up to Low*, puesta en escena dirigida por Jane Irwin, basada en la novela de Brian Doyle, autor de la provincia de Ontario, es el resultado de la asociación de dos conocidos grupos de teatro de Ottawa, Easy Street Productions y The Ottawa Children's Theatre, en cuya producción participó también el Magnetic North Theatre Festival. Se trata de una puesta en escena para adolescentes, un cuento con elementos de comedia, con numerosos retazos de humor, en donde los actores retratan con una actuación muy expresiva y paródica, una multiplicidad de personajes típicos de Canadá. Presenta una historia local: El joven Tommy (representado por Lewis Wynne-Jones), que no ha ido a la cabaña familiar -residencia secundaria en los bosques, típicamente canadiense- desde la muerte de su madre, hace un viaje en coche en el verano de 1950, con su padre (Chris Ralph) y un amigo de éste, Frank (Attila Clemann), alcohólico con alma de poeta, por la carretera 105 hacia el norte, desde Ottawa a través de las colinas de Gatineau hasta un pueblo llamado Low. Por el camino, se suceden las paradas en bares, los encuentros con un gran número de personajes pintorescos, las historias



Up to Low. Fotografía
Amanda West Lewis



Up to Low. Fotografía
Amanda West Lewis

narradas. Llegados a Low, Tommy vuelve a encontrar a la chica de la que está enamorado, Baby Bridget (Megan Carty), y a toda su familia. El terrible y cruel padre de Baby Bridget, Mean Hughie (Paul Rainville) está gravemente enfermo de cáncer y Tommy ayuda a su amiga a reconciliarse con su padre poco antes de su muerte.

Tres músicos (Ellen Daly, Pat Maher, Iam Tramblyn), dos de los cuales también actúan, crean en un lado del escenario una espléndida banda sonora de música folk norteamericana, que acompaña todo el espectáculo. La mayor parte de los actores -Pierre Brault, Doreen Taylor-Claxton, Kristina Watt- representan varios papeles y alternan los diálogos con la narración. En varias ocasiones, los actores narran simultáneamente algunas partes, momentos en los que se dirigen directamente al público como si de un cuento se tratase. Los actores cantan, miman los objetos, cambiando constantemente de recursos.



Up to Low. Fotografía
Amanda West Lewis

Toda la puesta en escena incide sobre el aspecto comunitario de la vida: al principio de la representación, mientras el público se está instalando, los músicos empiezan a tocar y todos los actores están sobre el escenario, fingiendo hablar entre ellos, cambiando de sitio, como si se tratase de una fiesta.

La escenografía de Brian Smith crea un ambiente característico, próximo al público. El escenario consiste en una larga pasarela de madera, un poco elevada respecto al público, que divide la sala en dos espacios, que se sitúa, frente a frente, de ambos de este estrecho y alargado tablado. En ambos lados, unas planchas de madera colocadas verticalmente, evocan las construcciones de madera y las granjas típicas de América del norte.

Small Stage Canada es un excelente espectáculo de Cabaret del grupo MovEnt de Vancouver, dirigido por Kathleen Duborg, que reúne artistas de diferentes ciudades del país como Vancouver, Toronto, Ottawa, Montréal o Halifax (como Karissa Barry, Antony Black, Burgundy Bryxx, Jessica Chambers, Sara Coffin, Katleen Duborg, Vanessa Goodman, Cathy Gordon, Liz Peterson, Billy Marchenski, Patrick Pannefather, Tedd Robinson, Jonathan Ryder, Riley Sims, Holly, Dayna Szyndrowski, Frédéric Tavernini, Chengxin Wei), en cuya producción participan el Canadá Dance Festival y el Magnetic North Theatre Festival.

Este grupo empezó en 2002 y sus espectáculos han sido representados en numerosas ciudades de Canadá. Reivindica la filiación y la inspiración en el *cabaret alemán* de los años 20, que se desarrolló durante la República de Weimar y, presenta algunas de las características típicas de este género: está constituido por una sucesión de números muy diferenciados, paródicos y con un humor que raya lo absurdo, en los que cada actor o bailarín muestra su virtuosismo: por ejemplo, una bailarina, mezcla el flamenco y un número de claquetas sobre unas sillas. Todo el espectáculo es acompañado por una música de piano en directo, con numerosas canciones en francés y en inglés. Las alusiones eróticas y burlescas -mucho más atenuadas de lo que es habitual- también están presentes; las parodias políticas son numerosas: por ejemplo, el pianista, se pone

la careta del entonces primer ministro conservador Stephan Harper para cantar con otro actor, con la careta de Justin Trudeau, entonces jefe del principal partido de la oposición, hoy premier ministro, la canción "Imagine" de John Lennon, con la letra modificada.

Sin embargo, casi todos los números están unidos por un tema recurrente, la problemática de la identidad nacional asociada al problema de la identidad personal. El tema, explicado por uno de los actores, aparece una otra vez en la diversidad de los números. El actor cómico más presente sobre el escenario está disfrazado como miembro de la policía montada de Canadá, con su famoso uniforme de gala (pantalón azul oscuro y casaca roja). A principio del espectáculo, todos los actores se sientan frente al público; uno tras otro, se excusan y salen llevándose la silla, mostrando su rechazo a sentarse al lado de un policía; hasta que el último actor, se marcha a su vez, tras mirar detenidamente al policía y justifica la lentitud de su reacción por ser francés (no comprende o lo hace más lentamente que los demás). Poco después, el mismo actor pide al público que se ponga en pie para cantar el himno nacional, lo que hace casi la totalidad del público, mostrando el patriotismo típico de los norteamericanos. Una pareja baila y mima los conflictos de pareja y los de la constitución de su personalidad. Durante la primera parte del espectáculo, pese a los elementos sarcásticos, el desarrollo introduce una tonalidad nostálgica bastante inusual, con un ritmo pausado. En un momento dado, todos los actores salen al espacio del público, con los brazos en alto, representado los árboles del bosque canadiense. Un actor de rodillas, vestido de niña y con una corona en la cabeza de papel dorado, avanza en el escenario cantando una canción basada en la palabra *queen*, mientras sostiene un fotografía de la reina de Inglaterra (la soberana oficial de Canadá). El actor francés detiene al pianista que canta una canción y le corrige su pronunciación en francés, en una clara alusión a la situación de bilingüismo y al preciosismo frecuente entre los franceses canadienses. En el último número, una cantante, vestido de rojo brillante, el color simbólico de Canadá y de su bandera, que dice ser una norteamericana, inmigrante en Canadá, hace striptease mientras canta su tristeza por la retirada de la moneda de un céntimo, del *penny*, poniendo fin a un espectáculo entrañable y extraño.

Un teatro que reivindica una identidad de grupo es frecuente en Canadá por parte de colectividades minoritarias, quizás debidp al origen étnico o geográfico, a las opciones sexuales, sociales, lingüísticas o a varios de estos criterios a la vez, al mismo tiempo que postulan el carácter multicultural y plurilingüístico de Canadá. Por ejemplo, se estudian las características y la identidad del teatro francófono de Ontario, una provincia con una población mayoritariamente anglófona. Fuera de grupos reducidos, de colectividades o de regiones precisas, uno de los rasgos del teatro canadiense es, sin duda, la convivencia de un conjunto de culturas teatrales distintas muy dinámicas, que comparten un mismo espacio geográfico. Sin embargo, inclusive en los espectáculos que pertenecen a corrientes mayoritarias, como algunas de las puestas en escena de este festival, la búsqueda de una definición de una identidad personal y de una identidad colectiva es un tema recurrente.

Bibliografía

- » ALVIS, C. (2016). "Indigenizing the Role of Ally", *Canadian Theatre Review*, 165, Invierno, 14-19.
- » ADONON, A. - ASAKURA H. - CARBALLIDO L. - GALINDO J. eds. (2011). *Identidades: explorando la diversidad*. Barcelona: Anthropos.
- » BAUMAN, Z. (2006). *La Vie liquide*. La Rouergue: Chambon.
- » BOISSONNETTE, S. (2010). Cinema and the two cultures: Robert Lepage's *La face cachée de la lune*". *New Review of Film and Television Studies*, 8/4, diciembre, 372-395.
- » DESHAIES D., VINCENT D. (ed.) (2004). *Discours et constructions identitaires*. Québec: Presses Universitaires de Laval.
- » DIAMOND, E. (2012). "Identity Politics Then and Now". *Theatre Research International*, 37/1, 64-67.
- » DIXON, S. (2007). "Space, Metamorphosis and Extratemporality in the Theatre of Robert Lepage". *Contemporary Theatre Review*, 17/4, 499-515.
- » DUNDJEROVI, A. S. (2007). *The Theatricality of Robert Lepage*. Montréal, Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- » FAVEL, F. (2009). "Poetry, Remnants and Ruins: Aboriginal Theatre in Canada". *Canadian Theatre Review*, 139, Verano, 32-33.
- » FILEWOD, A., (1987). "The ideological formation of political Theatre in Canada". *Theatre Research in Canada/ Recherches théâtrales au Canada*, 8 /2, otoño, [en línea]. Consultado par internet le 16/06/2015 <<http://journals.lib.unb./index.php/TRIC/art.view>>
- » FILEWOD, A., (2011). *Committing Theatre: Theatre Radicalism and Political Intervention in Canada*. Toronto: Between the Lines.
- » FOUQUET Ludovic (2006). *Robert Lepage, l'horizon en images*. Editions Les 400 Coups.
- » FREEMAN, B., BERTI, R. (2014), A journey through Time and Place in Debajehmujig's *The Global Savages: A Slideshow*". *Canadian Theatre Review*, 157, Invierno, 1-13.
- » FREEMAN, B. (ed.), (2014). "On the Road with *The Global Savages*: An interview with Debajehmujig's Joe Osawabin and Ron Berti". *Canadian Theatre Review*, 157, Invierno, 12-16.
- » FORTIN, A. (2000). *Produire la culture, produire l'identité?* Laval: Presses des universités de Laval.
- » GIROUX, D. (2008). Éléments de pensée politique autochtone contemporaine. *Politique et sociétés*, 27/1, 29-53.
- » HENGEN, S. (2001). "First Tellers of Tales". *Canadian Theatre Review*, Primavera, 35-38.
- » HENGEN, S. (2003). "The De-Ba-Jeh-Mu-jig Method: Making Stories. The Fours Directions creative process moves script development beyond the European Model". *Canadian Theatre Review*, 115, Verano, 35-38.

- » INNES, C. (2005). "Puppets and Machines of the Mind: Robert Lepage and the Modernist Heritage". *Theatre Research International*, 30/2, 124-138.
- » LACHANCE, L. (2012). *Cultural Renewal in Aboriginal Theatre Aesthetics*. Thesis M.A., Universidad de Ottawa.
- » LAFON, D. (1992). Les Aiguilles et l'Opium », *Jeu : revue de théâtre*, 62, 85-90.
- » LINDS, W. - RITENBURG H. - GOULET L. - EPISKENEW J.-A. - SCHMIDT K. - RIBEIRO N. - WHITEMAN A. (2013). Layering Theatre's Potential for Change: Drama, Education and Community in Aboriginal Health Research". *Canadian Theatre Review*, 154, Primavera, 36-43.
- » SALVERSON, J. (ed.) (2010). *Popular Political Theatre and Performance*. Toronto: Playwrights Canada Press.
- » SALVERSON, J. (2011). *Community Engaged Theatre and Performance*. Toronto: Playwrights Canada Press.
- » TAYLOR, H. D. (2005). "Storytelling to stage: The Growth of Native Theatre in Canada. The Beginning of Cree Performance Culture". En Appleford R. (ed.), *Aboriginal Drama and Theatre*. Toronto: Playwrights Canada Press, 124-133.
- » VILLEGAS, J. (1997). *Para un modelo de historia del teatro*. Ediciones de Gestos.