

## CASTORF EXPLORA EL UNIVERSO DE DOSTOIEVSKI EN *LA PATRONA*

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO

*Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León*

FRANCK CASTORF (BERLÍN, 1951) se graduó en Estudios teatrales en la Universidad Humboldt y al poco tiempo empezó su trabajo de dramaturgista, oficio que desempeñó durante escasos meses, pues enseguida inició sus escenificaciones con *La misión* de Heiner Müller, prohibida en la RDA. Socialista convencido, siempre encontró problemas con los rectores de la Alemania del Este, no por su ideología sino por el carácter iconoclasta, inconformista e irreverente de sus propuestas escénicas. La provocación, la independencia de criterio en los montajes y la incorrección política fueron y son divisas que distinguen su obra como director.

Desde 1989 es el director de la Volksbühne berlinesa, donde Erwin Piscator presentó algunos de sus espectáculos, y desde esa fecha los ejes de su producción dramática han girado en torno a proponer un teatro del y para el pueblo con precios populares hasta hace unos cinco años; y promover unas puestas en escena que supusieran una clara ruptura con el modo de concebir el teatro, partiendo de Brecht, pero desbordándole en los planteamientos que se siguen en la vecina sede del Berliner Ensemble. Esta exigencia la extiende a los directores invitados o residentes en su teatro.

Amante de la intervención de los textos, trabaja siempre junto a dramaturgistas, aunque impone su sello personal: no hay texto que no acomode a su gusto, a su núcleo de convicción dramática, a aquello que sabe inquietará a unos espectadores acomodados. Frecuenta Brecht y Müller, aunque realiza incursiones con Williams, Chejov, Lessing, Von Kleist, Goethe...; sin embargo, le atrae más la dramatización de novelas, con predilección por Dostoievski. Meyerhold, Brecht y un estilo marcadamente expresionista están en la base de sus montajes, a los que ha incorporado desde finales del siglo XX la cámara, la grabación en directo, para mostrar diferentes planos narrativos de una misma realidad.

En noviembre de 2012 estrenó en la Volksbühne, *La patrona*, una novela corta de Dostoievski, sumando su sexta adaptación del novelista ruso. En el entorno del cambio de milenio, subió a escena *El idiota*, *Demonios*, *Humillados y ofendidos*, y en los últimos años, *El jugador* y *Crimen y castigo*. *La patrona* fue escrita durante la primera etapa del escritor ruso, 1847, cuando pugnaba en su escritura entre el romanticismo y el

realismo. La potencialidad dramática de la narrativa de Dostoievski es indudable, como dan fe la ingente cantidad de adaptaciones de sus novelas y se deduce de una lectura atenta de su obra, sin embargo acometer la intervención dramaturgística de *La patrona (Die wirtin)* supone un *tour de force*, un reto que se ha autoimpuesto el director alemán.

En *La patrona* todavía se encuentran balbuceos en la escritura de Dostoievski y presenta un cúmulo de dificultades para su traslación escénica: la narración en tercera persona con una perspectiva próxima a la omnisciencia selectiva, la escasez de diálogos, la complejidad para transformar en material escénico las extensas narraciones, las apreciables vacilaciones estilísticas, la difuminación de algunos personajes, la evanescencia de algunos espacios, inducida por saltos de un plano real a otro onírico, el relato dentro del relato y la trivialidad del argumento. Éste se reduce a un triángulo amoroso, formado por Katerina, una joven bella, misteriosa y «perdida, seducida por un hombre»; su amo, el viejo Murin, un rico comerciante, empobrecido súbitamente, enloquecido, al que Dostoievski atribuye cualidades satánicas, que aprovechará Castorf en su propuesta escénica; y Ordynoff, un joven diletante y romántico, que se prenda febrilmente de la mujer. En la novela aparecen más personajes, entre los que destaco, Iljitsch, más como auxilio del escritor necesitado de la introducción de un personaje que, saliéndose de la historia, reordene los datos y ofrezca un final, y Aljoscha (¿real o creado en la fantasía de Katerina?), otro joven que se enamora de la mujer y que perece en el naufragio de la barca en la que bajaban por aguas turbulentas, Katerina y Aljoscha junto con Murin. La novela termina con la separación de Katerina y Ordynoff.

Este es el texto fuente en el que bebe Castorf y sobre el que construyen un texto escénico Sebastian Kaiser y Elena Sinanina. Director y dramaturgistas realizan un proceso de intervención de *La patrona* donde se observan los siguientes elementos. El punto de partida, en coincidencia con el núcleo de convicción dramática de Castorf; la presentación de un joven enamorado, con un sentimiento exaltado hasta el delirio y febrilmente poseído por el amor apasionado; el miedo al oponente y el temor a no ser correspondido; y el fatal desenlace (la mudanza de la casa de la patrona a una habitación alquilada). La definición de los personajes presenta elementos entresacados de la novela pero incubados en la imaginación de los dramaturgistas: de este modo se aprecia una Katerina que se debate entre la correspondencia a Ordynoff y la imposibilidad de hacerlo, porque fuerzas ocultas se lo impiden; se constata la presencia de un Murin, joven, porque Castorf quiere que detente una especie de poder faústico, por el que el director apuesta decididamente, que se

insinúa en la novela, al superponer en el mismo actor los personajes de Ordynoff y Aljoscha. Con el cambio de edad de Murin introduce un elemento de conflicto, necesario en el teatro, el enfrentamiento entre dos hombres jóvenes por la posesión de una mujer, que se explicita sobre el escenario y con él la sensación de que el conflicto puede estallar en cualquier momento. El tercer elemento a tener en cuenta consiste en la creación de un clima evanescente en el transcurso de toda la propuesta escénica, ¿realidad o ensoñación de las acciones que el espectador contempla? Crea incertidumbre, apoyándose en elementos de significación escénica, hasta que resuelve la escena final, definiéndola como real en contra de la ambigüedad precedente.

Rescatan algunos diálogos, elaboran algún otro, pero sobre todo dan salida al texto de dos maneras: mediante la transformación de acciones narradas en la novela a imágenes visuales o incorporando dichas acciones al trabajo del actor, y la traslación de la omnisciencia selectiva a extensos parlamentos, pronunciados en mayor medida por Ordynoff pero también por los otros dos personajes principales, en los que el actor cuenta al público en presencia de otros personajes fragmentos de la novela, apoyado en modos de representar genuinamente centroeuropeos. Junto a estos elementos, dos ideas más se propone transmitir Castorf: la religiosidad del pueblo ruso, no exenta de superchería, y la localización en San Petersburgo.

Este trabajo se concreta en un espacio escénico de Bert Neumann, el escenógrafo de Castorf, cuya descripción explica muchas de las intenciones dramáticas. A la izquierda del espectador, una pared de madera, sobre la que más tarde dos técnicos instalarán con parsimonia una tela para recoger una proyección, en un claro ejercicio de ruptura y distanciamiento brechtiano; a la derecha una pantalla, construida a base de lamas con espacios de separación entre ellas, donde se instalan unos LEDs, difuminándose en ésta la imagen de una proyección, casi constante durante la representación. Entre ambos elementos un espacio vacío, con suelo blanco y dos sillas. Esto se instala sobre una plataforma que invade las primeras filas de la platea, anterior al escenario propiamente dicho. En éste se levanta una gran barraca, con diversos compartimentos en su interior, fijada sobre una plataforma giratoria que se moverá durante el espectáculo; junto a ella un pozo y un gran bidón llameante durante la representación. Paredes y suelo blancos, sólo manchado con un reguero de tierra negra, y una cámara de televisión, accionada por dos operadores para la grabación y emisión de cuanto ocurre en el interior de la casa.

Este espacio estará iluminado (Lothar Baumgarte) con una luz cálida, matizada y concentrada sobre la barraca, dejando una cierta zona de penumbra en la plataforma de las pantallas; en el interior, focos para la grabación. La luz principal se oscurecerá y cambiará hacia unos significativos tonos rojizos en función de la acción dramática.

Esta disposición escenográfica cambiará en la última escena, pues una pared de madera se correrá a mitad de escenario, tapando la barraca, acogiendo dos sillas, aparentando el regreso a la normalidad, a la realidad, cuando el joven Ordynoff retorna a la habitación que tenía alquilada, dejando su mundo atormentado por la pasión, vivido durante su estancia en casa de la patrona.

El espacio sonoro (Klaus Dobbrick y William Minke) alterna cantos melódicos de la liturgia ortodoxa con música de blues y fragmentos, donde me parece reconocer a Tina Turner; se trata de una música que no interrumpe pero que motiva la sensorialidad: su construcción sonora con un carácter salmódico y repetitivo en muchas fases abunda sobre la percepción onírica del espectador y subraya la pervivencia de la pasión en Ordynoff.

Las imágenes registradas y su proyección en directo ocupan casi un noventa por ciento del tiempo del espectáculo, de manera que el espectador se obliga a seguir la representación, que se realiza dentro de la barraca, a través de la pantalla, aunque atisbe parcialmente e intuya cuanto ocurre en el interior a través de las ventanas que permanecerán abiertas durante la función<sup>1</sup>. Esta ausencia del personaje en el espacio de representación, el escenario, mediatiza la recepción del espectáculo y distancia la relación emocional entre espectador y personaje, pues el actor se convierte en un agente fenoménico que manifiesta las intenciones de Castorf que, por otra parte, se subrayan mediante este procedimiento.

En *La patrona*, las acciones que se producen en las pequeñas habitaciones, sitas en el interior de la barraca (el sueño erótico de Ordynoff, los rezos de Katerina y Murin en una capilla con iconos, el encuentro entre los tres protagonistas en una sala, el dormitorio donde pasa la

---

<sup>1</sup> Esta técnica de la grabación de imágenes de la representación y su «retransmisión» en directo, imposibilitando que el espectador siga el espectáculo «en vivo», es una técnica que Frank Castorf practica desde tiempo atrás: *El maestro y Margarita*, *El idiota*, entre otras, ya participaban de esta técnica. La finalidad general obedece a separar cada vez más la distancia entre el actor que representa (que actúa en directo) del *performer* que presenta una sucesión de acontecimientos con una intención determinada: que cuentan una historia, pero sin mover los hilos de la misma, o que reflejan ambientes, sensaciones, etc., que no crean, simplemente se limitan a ser vehículos para la transmisión de éstas.

enfermedad Ordynoff, asistido por Katerina, etc.) trasladan al espectador a un mundo de ensoñación, pasión y superchería religiosa, donde la emoción y el miedo se corporeizan en unos seres fenoménicos, que no personajes. Estos presentan imágenes de un mundo poseído por la enajenación que, considerado en su conjunto, más parece reflejar un Dostoievski, joven y atormentado, al que Castorf radiografía, en vez de a personajes creados por el escritor ruso. Por otra parte, las reducidas dimensiones de estos habitáculos presentan otra significación, lo opresivo de unas existencias vividas a expensas de la sensualidad, la angustia ante lo instantáneo placentero, hasta el punto que Ordynoff en un momento coge un televisor (el que se supone que recoge las autoimágenes que se proyectan fuera) con la intención de llevárselo, escapándose por una ventana, como tratando de comprobar la realidad o sueño de cuanto desea, imagina y quiere poseer y no perder. Estas escenas interiores contrastan con algunas que se producen en los alrededores de la barraca, de corte más realista o en la última escena. Intercaladas con esta retransmisión en directo, vistas muy reconocibles de San Petersburgo (pregrabadas) para situar el atormentado mundo de Dostoievski. La pantalla de la izquierda cumple otra función: contar al espectador, la historia que Iljitsch le narra a Ordynoff sobre la perdición de Katerina y la pugna que se establece entre Murin y Aljoscha, interpretado en esta versión teatral por el mismo actor que Ordynoff, que termina con la desaparición del segundo y que constituye un claro aviso para el protagonista. Las imágenes pregrabadas simulan el descenso por un agitado río con los protagonistas en una canoa.

Las escenas «retransmitidas en directo» plantean un par de cuestiones sobre la recepción: de una parte, el carácter autorreferencial, que cada espectador colegirá de esas imágenes en función de la capacidad de percepción individual, aunque Castorf apunta, dirige a los actores y construye signos en la dirección referida líneas arriba; de otra, al dejar, durante tanto tiempo la escena desocupada, concentrándose la mirada sobre la pantalla, se crea una sensación de vacío, ya experimentado en otras propuestas de este director, extraña y gélida, que obliga a cambiar esquemas receptivos, porque la no presencia actoral desconcierta e invita al aburrimiento, supliéndose esta sensación con la acumulación de acontecimientos que se suceden con rapidez. Quizás esta impresión obedezca más a la tradición, a un modo de ver espectáculos.

Los personajes del teatro alemán, heredero de Brecht, cuentan una historia, pero no como lo haría un narrador omnisciente, sino mostrando el comportamiento humano, refiriendo su estado de ánimo ante

situaciones determinadas y, por supuesto, sin identificarse con el personaje. En el actor de Frank Castorf confluyen tres líneas interpretativas, con un denominador común, la interpretación como juego. Se aprecian técnicas de Meyerhold, los conocimientos del pre-juego y de la biomecánica; en este sentido, resulta muy ilustrativa, la escena primera con Ordynoff frente al público cargado de libros, que decide –y así lo refiere sin palabras– desprenderse de su corteza intelectual, despojarse de los libros (los tira al otro lado de muro situado a la izquierda) y se encarama por esa pared con movimientos muy estudiados y aprendidos del director ruso. Brecht se percibe en la separación actor personaje, al servicio de la historia de la novela y de la personal de Castorf. El tercer punto de apoyo son las técnicas derivadas del nuevo expresionismo, pujante y en evolución desde la década de los sesenta del anterior siglo.

Los actores para narrar *La patrona* de Dostoievski, cuentan a través de la palabra, pronunciada con energía, vociferante en ocasiones, e intencionalidad, más por la forma de expresarse que por el significado preciso de las palabras. Los actores dicen, a mí me pasa o siento esto, con una proximidad narrador personaje característica de la omnisciencia selectiva, pero manteniendo dos individualidades como se perciben en este tipo de perspectiva narrativa. Junto al sentido general de la fábula, historias pequeñas, situaciones particulares, estados de ánimo que acentúan su formulación en la expresión gestual y corporal, fuertemente distorsionada, en la proxemia con otros personajes, cuidada hasta la minucia, y en el manejo de objetos o su relación con los mismos, cargados de intención. De este modo, la ira, el odio, la venganza, la ternura, el deseo, la pasión se corporeizan a través de los actores, ahorrando una expresión de los sentimientos que, gracias a la técnica del distanciamiento, no se pega a la piel de los actores. A este desprendimiento les ayuda la técnica actoral y también la capacidad de Castorf, para plantear escenas breves en el exterior de la barraca, más neutras y aminoradas en el uso de energía y gestualidad. Esta combinación de escenas permite oscilaciones del tempo ritmo en la propuesta escénica de *La patrona*. Kathrin Angerer (Katerina), Marc Hosemann (Murin) y Trystan Pütter (Ordynoff) realizan un trabajo comprometido y extenuante, sin permitir momentos de pérdida de interés por parte del espectador.

Los actores portan en su gestualidad y proxemia elementos de significación, de los que se deducen los estados interiores, enunciados líneas arriba, pero Castorf cuida otros elementos de significación con los objetos. El televisor o la angostura de la casa, ya citados, pero también

otros que alcanzan una eficaz significación: el bidón en llamas que, apoyado por la iluminación, tizna de rojo uno de los laterales de la casa y de las paredes del escenario; un pozo; la arena negra colocada en regueros por el escenario; el tocón de madera sobre el que se corta la leña; el velo con el que se cubre Katerina mientras reza, etc. Su descriptamiento aproximan a la pasión incandescente; el deseo de huída o el ocultamiento de la mujer ante la mirada de Murin; el lodazal en el que se revuelcan Murin y Ordynoff a consecuencia del afán de posesión de la mujer; la capacidad para cercenar la existencia del intruso Ordynoff con un golpe de hacha; la posesión mediante la superchería religiosa, etc.

El público acoge la representación con muchos aplausos, aunque se extrañe de asistir a una escenificación de Frank Castorf relativamente breve, sólo dos horas y media largas, frente a las seis o más de otras novelas adaptadas de Dostoievski. Pese a la brevedad y la intensidad de la propuesta, en ocasiones, la longitud de algunas escenas acaban pesando, aunque Brecht advertía que cuando los espectadores tenían la impresión de que una escena se alargaba, el problema residía en la excesiva longitud de la precedente. No es problema menor el ya señalado, la interposición de la cámara entre el espectador y los actores, que, si bien, permite la superposición de planos narrativos, desconcierta y distancia en exceso, sin tener que ver con el efecto brechtiano.

Por último decir, que en los últimos años la Volksbühne ya no rebosa de público como en los años noventa y comienzos de siglo, ¿cansancio? o ¿coyuntura?