

MNOUCHKINE, ARIAS Y LECOMPTE. TRES CATAS EN EL OTOÑO DE PARÍS

José Gabriel L. Antuñano

La presencia en París durante unos pocos días de otoño plantea casi siempre los mismos agradables problemas, derivados de una oferta teatral rica e interesante. En esta época del año se solapan dos programaciones, la ordinaria y la del Festival de Otoño: se suceden los estrenos o las presentaciones de espectáculos en Europa. De este modo, tres días saben a poco, pero al menos dan la oportunidad para realizar tres catas sobre espectáculos de concepción estética y procedencia muy diversa, que son los que se recogen en las líneas que siguen: *Tambours sur la digue*, *Peines de cœur d'une chatte française* y *House/Lights*, dirigidos respectivamente por Ariane Mnouchkine, Alfredo Arias y Elizabeth LeCompte.

La fascinación del Soleil

La Cartoucherie no ha perdido encanto con el pasar de los años. Rodeado del frondoso silencio del Bois de Vincennes, se levanta el antiguo cuartel con sus pabellones convertidos en dependencias de los distintos teatros que allí residen desde el primer lustro de los setenta: el Théâtre du Soleil, el Théâtre de la Tempête, L'Atelier du Chaudron, L'Épée de Bois y Théâtre de l'Aquarium.

Como es habitual en un barracón, donde está instalado un modesto bar, se coloca una lista a la espera de conseguir alguna localidad para la función del día del Théâtre du Soleil. Después una larga cola aguarda la apertura de la sala de representación, donde se sitúa —como casi siempre— Ariane Mnouchkine para cortar las entradas. Desde una hora antes el recinto permanece casi lleno: es el tiempo de esa peculiar parafernalia que el Soleil ha sabido organizar con gracia y acierto, a modo de prefacio ambientador y necesario de la función. Esta espera activa responde a una concepción del teatro y supone el inicio de una fiesta para la que todos se preparan: el espectador olvidando los fantasmas de su cabeza, los actores creándolos en ese gran camerino protegido por una incitadora tela que invita a la curiosidad, atrae y anima a asomarse, para ver, aunque sea por unos instantes, la minuciosa caracterización o los ejercicios de relajación y concentración que realizan los actores.

La directora del Soleil, Ariane Mnouchkine, ha construido este santuario que ha acogido toda su producción teatral, marcada con precisión desde el principio tanto en sus presupuestos estéticos como en su función social y compromiso: el teatro que no debe ser sólo un lugar de entretenimiento, sino ocasión para sembrar inquietudes ante problemas contempo-

ráneos de la sociedad o de pueblos enteros, que han de afrontarse y resolverse. Esta divisa, que ya se apreciaba en la trilogía compuesta por *1789* (1970), *1793* (1972) y *L'Âge d'or* (1975), se hizo más presente en el ciclo de Shakespeare (*Ricardo II*, *Noche de Reyes* y *Enrique IV*), representado entre 1981 y 1984.

Un año después da un paso más cuando comienza a trabajar con Héléne Cixous (Orán, 1938), autora con una amplia trayectoria literaria, poco conocida en España, que cuenta en su haber con medio centenar de títulos, distribuidos entre la filosofía del lenguaje, la narración y la creación dramática. De esta fecunda colaboración nacen importantes textos, escritos por Cixous: *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985), *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987), *La Ville parjure ou Le Réveil des Erinyes* (1994), *Et soudain, des nuits d'éveil* (1997) —una creación colectiva ensamblada por Héléne Cixous—, y *Tambours sur la digue* (1999). Son textos escritos con la mirada puesta en el Extremo Oriente o en Francia, en los que denuncia las relaciones humanas, enfocadas desde una perspectiva feminista, las tribulaciones de los pueblos por los excesos y desaciertos de los gobernantes, el integrismo, el sida transmitido por la sangre contaminada, etc. Se trata siempre de historias asentadas en injusticias, escritas para golpear la conciencia y provocar respuestas, pues siempre pretende trascender el episodio histórico para ahondar en los comportamientos individuales. En esta línea se inscribe *Tambours sur la digue*, pero con una peculiaridad, distanciarse más de situaciones concretas, a fin de que la remoción del espectador se revista de un carácter universal, sin visiones reduccionistas por exceso de concentración en los problemas.

Con este nuevo sesgo, Mnouchkine le propone a Héléne Cixous reescribir una leyenda con unos personajes determinados. La segunda, con las indicaciones de la directora y su investigación en textos de la Ruta de la Seda, ultima en 1998 un texto épico, que describe una inundación extraordinaria que anega y destruye, como nunca antes había ocurrido, las prósperas tierras de Khang. Situado en el año 2297 antes de Jesucristo, se narra la peor de las inundaciones cuando la confluencia de las crecidas del río Amarillo y del río Azul anegaron los campos, cubrieron las cumbres de las montañas y ahogaron a los pobladores. Antes de la catástrofe final, el espectador asiste a los intentos de los Emperadores por contener la riada, elevando la altura de los malecones hasta nueve veces la talla de un hombre, y al temor que paraliza y se transforma en pasividad de los habitantes del Imperio, que hablan de la inminente inundación, pero sin intentar unar fuerzas para aportar alguna solución. Este argumento encierra la denuncia de Cixous, compartida por Mnouchkine: no existe la solidaridad —todos gritan «agua», pero ninguno se moviliza—, y su consecuencia, la llegada del desastre. Es decir, una propuesta edificante que se presenta sobre el soporte de una historia legendaria, se afloja tras la belleza de la metáfora y se traslada a escena mediante una acción simple.

Éstas son tres características que aproximan temáticamente *Tambours sur la digue* al Teatro Nô y que plantean la relación entre Ariane Mnouchkine y el teatro Oriental, no siempre bien entendida, porque a veces se comparan superficialmente formas externas, sin atender al origen de estas aproximaciones. Este acercamiento se produce por la concepción teatral de la directora francesa que se propuso hacer un teatro alejado del realismo al uso, purificado de las adherencias que sobre los textos clásicos depositan las sucesivas capas culturales, y ajeno a la imperante forma de representar excesivamente textual y alejada de la verdadera teatralidad.

Para remediar esa situación, Mnouchkine viajó durante los años sesenta al Extremo Oriente, donde se impregna del nô, el kabuki y el kathakali. En estas formas enraíza su propia estética, capacitada —desde su óptica— para renovar el empobrecido teatro de occidente. En el teatro oriental encuentra el modo para, primero, estilizar las formas de modo que personajes y temas tengan la capacidad para aportar un mensaje, trasladar una significación que excite la imaginación del espectador y le transporte a un espacio referencial, alejado del hábitat cotidiano; segundo, proponer un sistema de representación que permita a textos y personajes recobrar su sentido primigenio; y tercero, recuperar para la puesta en escena su especificidad teatral a base de un exquisito y minucioso trabajo para elaborar signos —mediante la voz, el gesto, los colores, los objetos, etc.— y crear sensaciones en la escena. Con estos hallazgos que refuerzan la teatralidad, Mnouchkine se propone conseguir una fuerte textura poética, establecer la comunicación a través de la metáfora y —en lógica consecuencia— cambiar la relación con el espectador. Además de estas cuestiones de orden estético, Mnouchkine queda prendada de la técnica, la preparación y la dedicación de los actores a su trabajo. Sin embargo, es preciso matizar que Mnouchkine se impregna del espíritu del teatro oriental como referente para su inspiración o un instrumento de trabajo, e incorpora algunas formas externas —trajes, algunas máscaras, peinados, maquillajes, etc.—, pero ni lo imita, ni lo copia.

Tambours su la digue responde a esta concepción teatral. El lugar de la representación es una amplia plataforma rectangular, exenta por tres lados y apoyada, en la parte más alejada del espectador, sobre un muro. La plataforma, frontal al público, está dividida en dos partes: la más próxima al espectador, un cuadrado, bordeado por un canal, sin ningún objeto, dejando libre el espacio para la representación. El canal, vacío en un principio, se inundará hasta desbordarse y precipitar el agua sobre la parte central de este cuadrado en una bellísima imagen final. En la parte posterior, parten de los ángulos de este cuadrado dos rampas por las que saldrán las marionetas y sus manipuladores. Entre el cuadrado y la pared, un pequeño rectángulo, menos utilizado. En la pared del fondo permanecen colgados y superpuestos veintidós telones de seda, de diferentes colores, siempre tenues, que caen con estrépito, como si con su ruido quisieran advertir de un peligro a los habitantes del Imperio, a las marionetas que siempre dan la espalda a los telones. Sobre cada telón se esbozan trazos, unas veces representaciones abstractas, otras figurativas de nubes, cumbres, etc., —siempre bellas—, que excitan la imaginación del espectador para adivinar esos negros presagios que se ciernen sobre el Imperio y que sus habitantes prefieren ignorar. Este juego de los telones permite establecer una distanciaci3n: el público conoce más que las marionetas: intuye el peligro que se cierne, mientras contempla el desdén de las marionetas más pendientes de cuestiones personales que de unirse sólidamente para detener esa inundaci3n que se presiente.

Las marionetas portan trajes suntuosos, vistosos, llamativos, y cubren su rostro con una sencilla máscara; los manipuladores visten de negro. Las marionetas, encarnadas por actores, realizan un trabajo admirable. Cada movimiento —siempre mínimo— se concibe extremando el detalle en su articulaci3n, con precisi3n mecánica y con el automatismo al que le somete la figura del manipulador. El trabajo actoral, inmerso en el expresionismo, agotador y soberbio, se apoya en el gesto y la voz, e imanta la atenci3n del espectador. Los gestos cumplen dos funciones: dotar de determinados trazos específicos a cada personaje y abundar en la representaci3n plástica del conjunto al resaltar con la acentuaci3n de los rasgos principales, junto a

la caracterización externa, el aspecto decorativo. La dicción se cuida al detalle, insistiendo en el ritmo melódico y la variedad tonal, para alejarla de su sonido natural. Los movimientos siempre los realizan de espaldas a los telones de seda, de modo que para salir del espacio de la representación, el manipulador gira la marioneta.

Mnouchkine con esta propuesta de trabajo actoral continúa su apuesta por la estilización que aleja de todo posible contacto con el realismo y carga de un carácter metafóricamente significante a las marionetas. Cada una de ellas es diferente pero todas —los seres humanos— son el mismo muñeco, al estar en *Tambours sur la digue*, unidos por el símbolo, y accionadas por el manipulador, unificado en el negro del vestuario y en la capucha que cubre el rostro, a modo de fuerza superior. Asimismo la marioneta en su pequeñez porta un significado de fragilidad, de exposición frente al mundo. Una tercera significación por su obstinado rechazo a mirar los telones, el empecinamiento de los hombres, la cobardía para afrontar los hechos. Y una cuarta, derivada de la banalidad de los diálogos en contraposición a lo que se avecina, como manifestación de egoísmo e insolidaridad.

Tambours sur la digue, que se propone como una alegoría compuesta por una sucesión de metáforas, destaca por la armónica integración, sencilla y natural, de elementos procedentes de diversos campos —música, danza, marionetas, pantomima, etc.—; por su teatralidad capaz de crear un universo visual refinado, rico, excitante, metafórico, sugeridor y significativo; y por la belleza plástica que suscitan sensaciones y crean ese caldo de cultivo imprescindible para que opere el imaginario del espectador. Frente a este conjunto de virtudes de *Tambours sur la digue*, acrisoladas y caracterizadoras del teatro de Mnouchkine, existen algunos problemas, consecuencia de la linealidad por el carácter épico de esta historia y la escasa esencia dramática; asimismo, el esquematismo y cierta simplicidad en la propuesta temática que resultan excesivos, y el escaso perfil distintivo de los personajes y su falta de aristas, conllevan cierta monotonía en algunas largas escenas.

El teatro como juego

Cuentan, quizá malévolamente, que al terminar la representación de *La corte del faraón*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid la temporada pasada, un alto cargo de la administración central le pidió disculpas —en nombre suyo y en el del gobierno de la nación— a un embajador de un país centroeuropeo, presente en la tradicional copa que sigue a los estrenos. Y que el segundo, tras aceptar las disculpas, manifestó su agrado por el espectáculo, firmado por Alfredo Arias. No sé qué habrá de cierto en esta anécdota, porque no estuve allí, pero sí refleja bien la polémica que mantuvo este espectáculo mientras se mantuvo en cartel en Madrid, fiel reflejo de una de las virtudes del teatro de Alfredo Arias, no deja indiferente a ningún espectador.

Alfredo Arias, cuando llegó a París en 1969, poseía un corto bagaje como director de teatro, sólo tres obras estrenadas en Buenos Aires, pero a cambio ya tenía muy perfilada su estética teatral que ha desarrollado en los últimos treinta años, fundamentalmente en Francia. Arias siempre ha entendido el teatro como un juego, como una fiesta, como un lugar de

diversión a donde la gente acude para disfrutar y gozar de la magia del teatro, que consigue mediante una sucesión de imágenes plásticas con fuerza y capacidad para el impacto. Este planteamiento no significa eludir los problemas, puesto que debajo de la aparente trivialidad adornada de humor, de ironía o virtuosismo, se esconde la preocupación del director argentino por cuestiones relacionadas con el hombre o la convivencia. Sin embargo, Arias siempre huye de un arte intelectualizado porque para él el teatro son «las lágrimas, la risa, el mundo de las emociones directas que pasan a través del corazón y se razonan después al día siguiente». Esto ocurre con el espectáculo presentado en el Festival de Otoño de París, *Peines de cœur d'une chatte française*, que se verá en Barcelona durante esta primavera. Un argumento ingenio y divertido, que deja un poso que obliga a la reflexión más tarde.

Como ya lo ha demostrado en otras ocasiones (*Drácula* (1966), *Luxu* (1973), *Veinticuatro horas* (1975), *El boulevard del melodrama* (1985), etc.), Arias prefiere escribir, solo o en colaboración, sus propios textos, porque no le resulta elegante que un director se apodere de un texto ajeno para superponer sobre él su creación artística. En 1977, escribió en colaboración con Genevière Serreau *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, que le catapultó al éxito en París. Veintidós años después recupera la idea en *Peines de cœur d'une chatte française*, escrita conjuntamente con René Ceccatty sobre un cuento de Stahl. Como en el caso de la *chatte anglaise*, los dibujos de Granville están en la base inspiradora de esta versión, pues el dibujante del siglo XIX «pintó una curiosa fauna con cabeza animal y cuerpo humano que es una visión que parte, en cierta medida, de nuestra subjetividad, que ve a los demás como animales. Granville, seguramente, tomó ese impulso metafórico y creó esos personajes, que fueron a su vez los que a mí me inspiraron».

El argumento de *Peines de cœur d'une chatte française* es sencillo y transparente. La gata Minette, después de una discusión con su hermana Bebé, se marcha de su casa y, deambulando por los techos, se encuentra al poeta y seductor Brisquet, que le enamora. La traslada a la corte de la embajadora de Inglaterra y asiste a una fiesta con altos personajes. El amor de Brisquet por Minette cede a la inconstancia cuando el primero se encuentra con una gata china que actúa en un teatro de París. El director del teatro parece impedir el nuevo romance y Brisquet le asesina. Brisquet para no ser arrestado por la policía pide a Balzac que escriba un cuento donde narre su muerte y el escritor da a la imprenta *Peines de cœur d'une chatte anglaise*. Entretanto Minette se siente engañada, está desesperada, y regresa a su casa, donde Bebé le depara un final feliz.

En apariencia un cuento, apto para niños —de hecho el día que asistí a la función había bastantes en la sala—, que a los mayores les puede enojar —a algunos próximos les pareció «una mamarrachada» y salieron del teatro al concluir la primera parte— y a otros gustar por la belleza de las máscaras, de los trajes, por la musicalidad algo kitsch de las canciones, por la magia del teatro en una palabra. Entre ambos extremos quizá *Peines de cœur d'une chatte française* sirve para apreciar la valía de Alfredo Arias como hombre de teatro.

En esta puesta en escena existen guiños al metateatro, como se deduce del argumento resumido y de la aparición de la gata china sobre la escena de un teatro, trasunto de una actriz de variedades, cantando y encantando a Brisquet. Y existen también debajo de las máscaras y del cuento, una crítica a comportamientos sociales, encarnados por los diferentes personajes tipo que aparecen sobre la escena, y, ante todo, una fuerte censura en la oposición de dos

mundos, el de la pobreza, por él campan seres marginales tratados con ternura, y el de la opulencia, repleto de tipos falsos y ridículos. Arias encauza esta crítica contraponiendo los mundos pero, sobre todo, captando emocionalmente, sentimentalmente, al espectador hacia el mundo de Minette; oponiendo la frialdad y la frescura galante, al desengaño, la nostalgia y la ternura.

Sobre este argumento, con la ayuda de las canciones de Arturo Anecchino, el vestuario de Chloé Obolensky y las máscaras de Erhard Stiefel, Arias realiza una puesta en escena fundamentada en el trabajo del actor, como es la marca de la casa. Los actores con su caracterización animal ofrecen, de entrada, una visión crítica al espectador: son una especie de espejo cóncavo situado en el callejón del gato, reflejando la deformidad de comportamientos, actitudes o roles sociales del hombre. Además, los actores llevan a cabo una magnífica interpretación creando toda una gestualidad corporal que da vida a esas máscaras durante el tiempo de la representación. Aquí radica la fuerza de este espectáculo y se contiene lo mejor del mismo. La calidad interpretativa es magnífica: destacan Minette (Gaia Aprea), la embajadora (Solange Mihaud) y Brisquet (Antonio Interlandi), pero todos rayan a gran altura tanto en el difícil trabajo corporal como en el canto.

Alfredo Arias siempre se ha mostrado más propenso a cuidar del actor que de otros elementos que componen la puesta en escena y *Peines de cœur d'une chatte française* no podía ser una excepción. Sin embargo, en este montaje tal vez se acuse en exceso la primacía de algunos elementos en detrimento de otros. Así, por ejemplo, mientras que las máscaras y el vestuario son excelentes y están cuidadísimos hasta el detalle, no puede decirse lo mismo de la escenografía de Roberto Plate. Utiliza los telones traslúcidos para separar escenas o ambientes y proyecta diapositivas para ambientar lugares con el recurso de escenografía corpórea. Pero este conjunto resulta pobretón y demasiado plano. Acaso haya querido jugar con decorados poco vistosos para que destaquen más los vestidos y las máscaras, pero lo propuesto resulta escaso. Otro tanto cabe decir de la luz que ni se integra en la puesta en escena, ni acota los espacios en el gigantesco escenario de la Maison Culturel Bobigny.

También pueden formularse algunos reparos a los movimientos, o más bien a la falta de ellos, de forma más acusada en la primera parte, donde abundan las escenas de dos o tres personajes con cierto estatismo y sin que la situación lo justifique. Evidentemente no son fáciles otras soluciones pero deberían haberse intentado. Asimismo el ritmo de *Peines de cœur d'une chatte française* mejora en la segunda parte y las canciones, mejores, lucen más. En suma, un montaje muy representativo de Alfredo Arias, con todas sus virtudes y defectos, al que le falta novedad y algo de fuerza para remover a los espectadores.

La sorpresa de las performances

En el pequeño Teatro de la Bastilla, un antiguo cine felizmente recuperado para las artes escénicas, actuó The Wooster Group, una veterana compañía de *performances*, acaso la de más renombre en Estados Unidos, que realizaba su tercera gira por Europa. Fundada en 1975 por una serie de artistas que se separan de Richard Schechner, hoy alientan la continuidad del grupo Elizabeth LeCompte y Spalding Gray. Desde ese año hasta la fecha han presentado un

total de trece espectáculos: siete producidos para espacios abiertos, *Sakonett Point* (1975), *Rumstick Road* (1977), *Nayatt School* (1978), *Point Judith* (1979), *Route 1 & 9* (1981), *L.S.D. Just the High Points* (1984), *Frank Dell's the Temptation of St Antony* (1987); y seis para salas, *North Atlantic* (1984), *Brace Up!* (1991), *The Emperor Jones d'Eugene O'Neill* (1993), *Fish Story* (1994), *The Hairy Ape d'Eugene O'Neill* (1995) y *House/Lights* (1998). Con este último título se presentaron en París.

House/Lights es un espectáculo interesante, por representativo de la formación The Wooster Group, en el que se cuenta una historia mediante la palabra, apoyándose, al tiempo, para reforzar la comunicación, en múltiples lenguajes ensamblados. Los personajes principales son Fausto/Margarita/Elaine, Mefistófeles/Olga y Nick/Boy, que tejen dos historias: una relacionada con las aventuras y desventuras de una banda de traficantes de joyas, y otra de relaciones amorosas entre estos tres personajes y otras dos mujeres (Holly y Nadja) que aparecerán en el transcurso de la propuesta. La creación de *House/Lights* se apoya fundamentalmente en dos líneas argumentales que se presentan ante el espectador unas veces en yuxtaposición y otras superpuestas. Estas dos líneas son: extractos del texto de *Dr Faustus Lights the Lights*, de Gertrude Stein, y fragmentos de la película *Olga's House of Shame*, de Joseph Mawra. Los episodios seleccionados de ambas obras se encargan de narrar el argumento esbozado líneas arriba (las imágenes apoyan las palabras), con ayudas de la música original de Hans Peter Kuhn y John Lurie, las coreografías de Trisha Brown y Helen Pickett, creadas para otros espectáculos, y otros pequeños episodios entresacados de otras propuestas escénicas o de la televisión, como de la comedia *Frankenstein Junior*, o de las series de la televisión *I Love Lucy*, *Johnny the hand puppet* y *Pedro the head in the box*.

Sobre este variado bastidor argumental se tejen varios temas recurrentes en The Wooster Group, la violencia —la tortura aparece en varios pasajes de *House/Lights*—, las perversiones sádicas, cierto masoquismo, el engaño y la ambición en las relaciones humanas y el afán posesivo de unas personas sobre otras, en referencia todos estos temas a cuestiones de actualidad. La propuesta de estos temas se realiza a través del choque emocional: la música, envolvente y reproducida a gran volumen, la amplificación de las voces de los actores, la abundante información visual que se ofrece a través de las múltiples pantallas situadas por el escenario y las luces pensadas más para impactar al espectador que para configurar una propuesta espacial. Todos estos elementos están destinados a la captación sensitiva del espectador, marginando toda comunicación intelectual.

Los elementos que destacan en esta puesta en escena, son tres: la integración de los lenguajes, la energía y la labor actoral. En las *performances* una de las cuestiones más delicadas es conseguir la unidad, el ensamblaje de los diferentes lenguajes utilizados, evitando la acumulación. La directora de The Wooster Group, Elizabeth LeCompte, evidencia su talento en este aspecto para cohesionar elementos tan dispares. Aglutina la comunicación, mediante la narración oral de la historia a cargo de una misma actriz, Kate Valk (Elaine/Fausto/Margarita). Una vez realizada esta elección, de la que no se aparta, agrega otros elementos que refuerzan la narración: los fragmentos de la película *Olga's House of Shame*, con la inclusión dentro del lenguaje fílmico de las imágenes de una cámara interactiva que está situada en el escenario para captar acciones o gestos de los diferentes personajes y la superposición de algunos planos, las coreografías que subrayan emocionalmente dos momentos claves del espectáculo, los

movimientos de los actores, los *sketchs* que realizan tomando como referencia *Johnny the hand puppet* y *Pedro the head in the box*, o la utilización de algunos objetos distribuidos sobre el escenario.

Elizabeth LeCompte plantea la actuación en esta propuesta sobre la base de un conjunto de improvisaciones, donde al actor le pide que aporte su experiencia personal y sus recuerdos, según la directora ha manifestado en distintas declaraciones. Además Mefistófeles/Olga tiene una función específica en *House/Lights*, en consonancia con la caracterización tradicional de este personaje, pero también en correspondencia con la función propuesta por LeCompte, enfrentarle a los demás personajes para crear un estado de necesidad, que provoca una mayor liberación de energía y dan mayor espectacularidad a las numerosas acciones que surgen mediante el contacto físico. Por último, también destacan los desdoblamientos practicados: de una parte, el actor y el personaje, intentando —quizá sea de lo menos logrado— un juego dentro/fuera; de otra, de los personajes que interpretan distintos papeles. Aquí no todos están a la misma altura, pero sí sobresalen Suzzy Roche (Mefistófeles/Olga) y Kate Valk.

Este espectáculo se desarrolla sobre el pequeño escenario del Teatro de la Bastilla, mayor, no obstante, que la sala habitual donde The Woosper Group actúa, el Performing Garage. Sobre el escenario hay ordenadores, monitores, algunas sillas altas, barras metálicas y bombillas (en referencia al Fausto de Stein que vende su alma para poseer el poder de crear la luz eléctrica). *House/Lights* es, sin duda, un espectáculo interesante, pero acaso demasiado frío, que deja al espectador si no indiferente, sí al menos poco conmovido emocionalmente. Evidentemente existe una dificultad comprensiva, porque el texto dicho en inglés y sin sobretítulos, distancia, pero también existen otros elementos que contribuyen a la frialdad y que se derivan de cierto predominio de la técnica, de una música no del todo acertada y de una cierta disparidad en el nivel interpretativo. También el lenguaje de las *performances*, que sigue entusiasmado en América, en Europa es acogido con más reservas.