

# Esplendores y miserias de la interpretación de los clásicos\*

**Patrice Pavis**

Profesor de la University of Kent, Canterbury, Gran Bretaña, es autor de libros sobre la teoría teatral, la puesta en escena y la escritura teatral contemporáneas. Su último libro, *La Mise en scène contemporaine* (Armand Colin, 2007) está siendo traducido por Magaly Muguercia para ser publicado por la Escuela de Teatro UC.

## Resumen

El artículo examina las diversas nociones de puesta en escena de los *clásicos*, concebidos estos como textos que han sido montados muchas veces y que pueden ser redescubiertos por los directores teatrales contemporáneos. Para ello, el autor revisa y tipifica las representaciones de los *clásicos* realizadas hasta 1980 y esboza nuevas formas de puesta en escena de los *clásicos* aparecidas en los últimos veinte años, ejemplificándolas con montajes europeos.

**Palabras clave:** Clásicos, Puesta en escena, directores teatrales contemporáneos.

## Abstract

*The article examines the various notions of mise-en-scene of the classics, conceiving them as plays that have been staged several times and can be rediscovered by contemporary theatre directors. For this, the author reexamines and typifies the staging of the classics performed until 1980 and outlines new ways of mise-en-scene of the classics appeared throughout the last twenty years, exemplifying them with European productions.*

**Keywords:** *classics, mise-en-scene, contemporary theatre directors.*

“**N**o se trata de negar que la problemática de la puesta en escena de los clásicos, como tal, ha desaparecido. Sin embargo, esos textos siguen presentes en los escenarios. ¿Ya no hay nada específico en el enfoque de los clásicos?”, dice Anne-Françoise Benhamou en su introducción a un notable “Diálogo con los clásicos” de la revista *Outre scène* (4). Esas constataciones y esa pregunta plantean perfectamente el problema y resumen bien la situación actual, pero también nos obligan a emitir algunas hipótesis sobre el enfoque escénico de las piezas clásicas en el transcurso de los últimos veinte años en Francia.

¿Qué es un clásico? Un clásico, decía Hemingway, es un libro del que todo el mundo habla ¡pero que nadie ha leído! Muy bien podríamos agregar que una obra clásica es una que todo el mundo ha leído en la escuela pero de la que nadie tiene ganas de hablar, de tanto que le carga todavía el recuerdo de las mañanas escolares. Nuestros recuerdos son clásicos por naturaleza: ¿acaso no nos remiten a la infancia del arte, a ese momento privilegiado en el que un acontecimiento único y fundador de repente adquiere valor de ejemplo y nos marca de por vida? Ejemplo que nos llega rápido, porque cada vez toma menos tiempo que una obra sea declarada clásica: “Curiosamente, hoy bastan veinte años para que un texto se vuelva tan antiguo como la *Eneida*. Por

\* Extracto de la traducción de Magaly Muguercia del capítulo 11 del libro *La mise en scène contemporaine* de Patrice Pavis (Armand Colin, 2007).

muchas precauciones que haya tomado para sobrevivir (fotos, grabaciones de audio, notas), hasta Brecht se ha convertido en un autor antiguo y no es menos difícil de descifrar que Molière” (Vitez 1995b 243 ss.).

Cada época y cada cultura tienen su propia concepción de los clásicos. En Francia esta categoría se formó en el siglo XIX por oposición al romanticismo. El clasicismo es una categoría estética pero también una época: “el Siglo de Luis XIV”, según la expresión de Voltaire. Lo clásico está referido a la Antigüedad y sus valores, considerados como indiscutibles y universales. Desde un punto de vista estético, el clasicismo se proclama partidario del orden, la armonía y la coherencia. Al tender hacia un equilibrio entre la razón y los afectos, obedece a reglas como el decoro y la verosimilitud<sup>1</sup>.

Aquí tomaremos el término *clásico* menos en el sentido histórico (el siglo XVII) que en el sentido en que lo emplean los directores teatrales desde hace una centuria: un texto para redescubrir, un texto que ha sido montado muchas veces, en el sentido en que lo define Italo Calvino: “Los clásicos son esos libros de los que uno siempre oye decir: ‘lo estoy relejendo’ y nunca ‘lo estoy leyendo’” (7).

Se podría intentar hacer una historia de la interpretación de las obras clásicas a lo largo de los siglos y hasta nuestros días. Veríamos que a Racine y a Molière se los representa en los siglos XVIII y XIX de un modo muy diferente a como se hacía en el siglo de Luis XIV. En el teatro, los clásicos tienen, pues, una larga historia en cuanto a las condiciones de su interpretación. A esto se agrega la reputación de haberse convertido en una categoría nueva a raíz de la aparición progresiva de la puesta en escena a lo largo del siglo XIX, esa puesta en escena que, hacia finales de ese siglo, toma conciencia de su fuerza y de su poder para (re)leer textos que han sido interpretados muchas veces o que, por el contrario, han caído en el olvido. Es aquel, en efecto, el momento en que los directores se sienten autorizados a arrojar su propia luz sobre las obras del repertorio. Fue sobre esos textos seculares que la puesta en escena definió su

estrategia de reconquista de la literatura universal. Este auge solo puede comprenderse, como bien lo demuestra Didier Plassard, en el marco de la evolución de la educación y de la “fundación social” del público. La edad de oro de los clásicos no tendrá lugar antes de los años de posguerra, aproximadamente entre 1945 y 1965, con la ola del teatro popular en Francia<sup>2</sup>, cuando el teatro goza de un prejuicio favorable en cuanto a educar a la población y contribuir al cambio político, cuando “la sociedad francesa emprende la tarea de salvar su retraso en materia de cantidad de años promedio de estudio por habitante” (Plassard 252)<sup>3</sup>. Este período es seguido por “una fase de contestación (1965-1975), cuando el ciclo escolar comienza a democratizarse y, después, por una fase de culturalización (1975-1990), cuando las puertas de la universidad se abren a una proporción creciente de aquellos que, en adelante, constituirán el principal público de los teatros” (Plassard 252). Esta fase, cuyo inicio podría situarse hacia 1981, con la llegada de la izquierda al poder en Francia, es la del “todo cultural”, las experiencias de teatro intercultural y el “teatro elitista para todos”, según la fórmula de Vitez. Coincide con el apogeo del “teatro de directores”, los que a menudo fundan su poder sobre el recurso a los clásicos. Después de 1989 y la caída del muro de Berlín, se entra en una fase de inestabilidad, de crítica a la mundialización, pero también de cuestionamiento del relativismo cultural y del teatro antropológico de los años 80 (Grotowski, Brook, Barba, Mnouchkine). Parece surgir la consigna implícita de “un teatro igualitario para mí”, un teatro que preconiza la igualdad de oportunidades solo en la medida en que esta me favorezca; un “arte del engaño masivo” cuyas armas son difíciles de encontrar. Esta crisis del pensamiento clásico y de su análisis, sin embargo, no está desprovista de porvenir ni de grandeza. Nos toca a nosotros develar sus potencialidades a menudo sepultadas

1. Sigo en estas reflexiones al artículo “Classicisme”, de Florence Dumora-Mabille, en Paul Aron, Denis Saint-Jacques y Alain Viala (ed.), *Le dictionnaire du littéraire*. París: PUF, 2002, p. 96.

2. Se refiere a la idea del “teatro popular” o teatro de arte “para todos” que viene de Romain Rolland y que alcanza su auge en los años 50 y 60 con Jean Vilar.

3. Ver sobre esta cuestión Patrice Pavis, “Quelques raisons sociologiques du succès des classiques au théâtre en France après 1945”. (Algunas razones sociológicas del éxito de los clásicos en el teatro después de 1945) (1986) en *Le théâtre au croisement des cultures*. París: José Corti, 1990, p. 51-64.

bajo el discurso pesimista o cínico, y descubrir, dentro de la crisis, el porvenir de una ilusión teatral.

## 1. El “efecto clásico”

Desde el descubrimiento de los grandes textos, después de 1890 y más aún después de 1950 y hasta los años 60 del pasado siglo, el famoso “efecto clásico” inducía un efecto de intimidación causado por el prestigio que tenían los clásicos y la virtud “integradora” que les atribuían quienes los frecuentaban y respetaban. Pero ese efecto no opera actualmente en el mismo sentido: el espectador piensa más bien que se va a tratar de tú a tú con ellos y que va a comprenderlos de forma inmediata y sin esfuerzo. Esta intimidación a la inversa nos crea la ilusión de que los clásicos ahora están a nuestro nivel y que basta considerarlos nuestros contemporáneos para que lo sean<sup>4</sup>. Ya su frecuentación no es sinónimo de promoción cultural, de ascenso social, de integración a la clase media. Ocurre incluso que se les expurga para llevarlos a las normas de lo *politically correct* (es ya el caso de los fragmentos escogidos en los institutos y liceos de enseñanza media). Algunas obras, algunas escenas y algunos hallazgos escénicos son eliminados por temor a escandalizar o a no pasar la censura de los islamistas. Otros son anexados por tal o cual comunidad que les niega todo valor universal. Un festival como el de Avignon se aleja de sus orígenes populares y algunos periodistas se preocupan de la tendencia de los artistas a volverse abstrusos y mirarse el ombligo. Lo que lleva a un observador distante como Régis Debray a preguntarse: “¿Qué es preferible, el pueblo privado del arte, idea que tanto horrorizaba a Vilar, o bien el arte sin pueblo, autista y feliz de serlo? Ahora los dos forman un matrimonio”. (37) Los clásicos sufren tanto por causa de la desaparición del arte popular como por el hermetismo del arte contemporáneo.

4. Antoine Vitez: “L’intimidation par nos classiques a pour étrange conséquence que nous leur refusons la qualité de classiques pour les croire modernes, toujours jeunes, comme nous finalement” (La intimidación por *nuestros* clásicos tiene como extraña consecuencia que les negamos su condición de clásicos para creerlos modernos, siempre jóvenes, como nosotros, en definitiva”, *Écrits sur le théâtre*, París, POL, vol. 3, 1996, p. 30.

## 2. Difícil tipología

Desde la década de 1990 cuesta mucho trabajo distinguir diferentes tipos de puestas en escena de los clásicos. Quizá todavía hay muy poca distancia histórica, pero sobre todo los “métodos”, las maneras de representar a los clásicos ya no tienen nada de universal ni de sistemático. Cuando examinamos en otra época las representaciones de los clásicos realizadas hasta aproximadamente 1980, pudimos distinguir los siguientes casos<sup>5</sup>:

1. la reconstitución arqueológica;
2. la historización;
3. la recuperación;
4. la práctica significativa;
5. la puesta en pedazos;
6. el regreso al mito, y
7. la denegación.

Esta tipología se fundaba en la concepción específica que cada tipo de trabajo escénico se hacía del texto dramático (hasta los años 70). Esta concepción –nos preguntábamos– ¿está relacionada: 1) con la letra del texto, 2) con la fábula contada, 3) con los materiales utilizados, 4) con los sentidos múltiples, 5) con la deconstrucción de la retórica, 6) con el mito que lo origina o 7) con la relación directa que supuestamente mantiene con el espectador?

Quizá no esté de más volver a visitar estas viejas categorías, aunque no sea más que para advertir cuánto se ha alejado de ellas la práctica de los años 90, pero también cómo a veces esta práctica toma prestado de aquellas sin saberlo.

**2.1. La reconstitución arqueológica del espectáculo** tal como este se presentaba en el momento de su creación, siempre ha sido una ilusión, que a veces se ofrecía como el ideal mismo de la representación de los clásicos. Pronto

5. Patrice Pavis: “Du texte à la mise en scène: l’histoire traversée” (Del texto a la puesta en escena: la historia atravesada), *Kodikas/Code*, vol 7, no. 1-2, 1984, p. 21-41. Estas reflexiones se formulaban al margen de una tesis dedicada a la interpretación de Marivaux en los escenarios de los años 70: *Marivaux à l’épreuve de la scène* (Marivaux en la prueba de la escena). París: Publications de la Sorbonne, 1986.

se renunciaba a ella por pura dificultad técnica para reconstruir el pasado y reconstituir el trabajo del actor. Al no ser perfecta, la reconstitución quedaba reducida a un ejercicio de estilo, a una distracción inútil, a un modelo de representación que “aleja al público del texto y lo seduce no por la fábula o el lenguaje, sino por el exotismo de la representación” (Vitez 1966). La reconstitución pronto se convierte en una impostura, en un trabajo puramente formal preocupado por los detalles arqueológicos y no lo suficiente por la nueva relación de la obra con el público y, en consecuencia, la concretización inducida por el cambio de la recepción. Paradójicamente, el público resulta alejado de la obra, desviado de ella y distraído por una visión del pasado.

Entre estas reconstituciones un poco ingenuas conviene destacar las representaciones con declamación barroca hechas por Eugène Green o Jean-Denis Monory. En su reconstitución de *Mitridates*, Green trabaja ante todo sobre la declamación y la gestualidad, velando por decir y hacer decir el texto según lo que él estima fue la dicción de los versos por los actores de Racine. Las sonoridades de época y el sistema muy codificado de los gestos y las actitudes restituyen un conjunto que vuelve a encontrar la sensación de la poesía raciniana. Se trata de un trabajo admirable por su espíritu y que nos hace volver la atención hacia la factura técnica de la obra. No obstante, habituados a que la situación dramática y la opción hermenéutica escogida se manifiesten, sentimos que “algo nos falta”, pues se nos priva del placer de la relectura. O bien hay que poseer el arte de imaginar la solución escénica, como lo hacemos cuando simplemente estamos leyendo la obra. Pero esta lectura solo es una “lectura en relieve”: la interpretación de la obra, el sentido, el imaginario escénico nos faltan dolorosamente. ¿Y no es eso lo esencial?

**2.2. La historización** es exactamente lo contrario de la reconstitución arqueológica. Consiste en representar la obra desde el punto de vista que tenemos en la actualidad: situaciones, personajes y conflictos son mostrados en su relatividad histórica. Se disponen los sucesos de la fábula de manera tal que encontramos en ella una historia que todavía actualmente nos concierne.

Desde los años 60, cuando el teatro se encontraba en plena luna de miel brechtiana, voces como la de Vitez se elevaban para alertarnos contra aquella tendencia a querer explicar demasiado el presente haciendo decir a las obras lo que nos convenía que ellas dijeran para la circunstancia del momento. Vitez desconfiaba y se burlaba de “la actualización (de izquierda, por supuesto) y de la reconstituciónseudomarxista”. “La actualización de izquierda: asociaciones explícitas entre la obra y los acontecimientos de nuestra época (Creonte lleva un brazalete con la cruz gamada...)”. “La reconstituciónseudomarxista: hacer visible la lucha de clases como uno se imagina que ella era (corriendo gran riesgo de equivocarse) en 1399” (1995a 130).

Esos procedimientos de reconstitución actualizante, tomados del Berliner Ensemble y frecuentes en Joan Littlewood o en el Roger Planchon de los años 60, son muy raros en la práctica contemporánea. Cuando se les emplea, ya solo se hace por gusto del anacronismo y sin pretensión didáctica. Falta todo un sistema coherente (pero pesado) de alusiones que establecería las pasarelas históricas entre las dos épocas.

**2.3. La recuperación** del texto como material ha sido el método más radical para tratar el texto dramático como material sonoro o como elementos polisémicos susceptibles de combinarse para producir múltiples interpretaciones. Fuera de las composiciones musicales, en las que, en efecto, el texto se ve reducido a un *collage* de sonoridades cuya suma ya no hace sentido –sentido semántico, se entiende–, el texto, en el fondo, nunca es reducible a un “material” (término fetiche de los años 60 y 70). A Brecht le habría gustado utilizar el texto clásico como material, pero sabía que eso no era posible, dado el peso que seguía teniendo la noción de propiedad: “Este furor por la posesión ha impedido descubrir el valor de los clásicos como material bruto, lo que habría permitido hacerlos nuevamente utilizables; y el miedo de destruirlos ha reducido a cero todos los esfuerzos realizados en ese sentido” (Brecht 160).

Hoy podemos decir, con la distancia que da el tiempo, que ese temor era fundado: fue eso lo que pasó en los años 60 y 70 cuando directores como Robert Wilson

utilizaron los textos, tanto clásicos como contemporáneos, como simple “escenografía verbal” para poder concentrarse mejor en la producción de imágenes. El resultado, ciertamente, valió el sacrificio del texto, pues los espectáculos visuales superaron en belleza todo lo que se hubiera podido imaginar hasta entonces sobre un escenario. Sin embargo, ya no estábamos ante una relectura de los clásicos. Pero el abandono de la concepción del texto como material recuperable, que podría situarse en los inicios de los años 80, y del pensamiento moralizante de lo *politically correct*, no trajo aparejada la desaparición del teatro de imágenes, ¡muy al contrario!

Cuando Wilson “monta” las *Fábulas* de La Fontaine en la Comédie-Française en 2004 el texto ciertamente es audible, está correctamente pronunciado por los actores, pero la imagen y su belleza subyugante borran por así decir la letra del texto, cambian cualquier perspectiva de (re)lectura de las *Fábulas*: hemos abandonado el reino literario clásico y nos encontramos en el terreno de las artes plásticas. Incluso el *Dramaturg* de origen alemán, Hellen Hammer, lo reconoce: “El hilo conductor y los temas retenidos son el fruto de un trabajo arquitectónico y musical. Juego con los contrastes de situación: gravedad/ligereza, burlesco/serio, comedia/tragedia, pesimismo/optimismo, extensión/brevidad, estupidez/sabiduría. Juego con los contrastes de tamaño (león/mosquito) o con la cantidad (uno, dos, tres o una multitud de animales)”. La imagen sonorizada reemplaza a la dramaturgia de la palabra.

**2.4. La práctica significativa** es una secuela de la técnica de recuperación. Implica que el texto se abre al mayor número posible de significaciones, a una pluralidad de sentidos que se contradicen, se complementan, se responden y que no se pueden reducir a una significación global final<sup>6</sup>. La pluralidad se mantiene gracias a la multiplicación de los enunciadores escénicos (actor, música, ritmo, iluminación, etc.); a la negativa a jerarquizar los

sistemas de signos y, por tanto, a interpretar. Peter Brook celebraba la forma shakesperiana, que consideraba abierta a “interpretaciones infinitas”, “una forma tan vaga como sea posible, concebida deliberadamente para no dar interpretación” (87).

Este elogio de la apertura es un gran clásico de nuestra época. Marca la crítica de la semiología de los años setenta e impugna el principio de coherencia y de clausura de la obra. Con resultados diversos, como la puesta en escena del *Anfitrión* de Molière por Anatoli Vassiliev en la Comédie-Française en 2002: durante una escena interminable los actores manipulan largas varas y banderas y después revolotean por el espacio. La dicción se interrumpe en momentos arbitrarios, no previstos por la sintaxis. El ritmo global de la representación cambia sin cesar. Esta fragmentación no tiene un sentido dramático claro; parece, pues, gratuita y arbitraria. Este ejercicio de estilo nos distrae de cualquier lectura de la fábula, de cualquier interpretación. Del mismo modo en *Thérèse philosophe*, en los Ateliers Berthier del Odeón (2007), los dos actores parten en pedazos el texto de la novela diciendo por turnos fragmentos cortados en plena frase, sin que la operación adquiriera un sentido para la comprensión de la frase, sino todo lo contrario. La máquina escénica funciona bien visualmente, pero aplicada a la dicción se vuelve una pesada explicitación del cuerpo-máquina.

**2.5. La puesta en pedazos**, para retomar el título de la prueba a la que Planchon sometió al *Cid* de Corneille<sup>7</sup>, es una práctica que se ha vuelto corriente, una deconstrucción *avant la lettre* de la dramaturgia clásica, una fragmentación del texto, tan frecuente en los últimos cuarenta años. Desde fines de los años 70 se ha querido reconstruir la representación hecha añicos. Lo único que se presentaba era el *collage*: tan fácil sobre el papel o en el juego de fragmentos escogidos de diferentes escenas, aquel

6. La práctica significativa es una noción de la semiótica de los años 70, la de Roland Barthes, por ejemplo: “interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), es, por el contrario, apreciar con qué plural está hecho”, *S/Z*, París, Éd. du Seuil, 1970, p. 11.

7. *La Contestación et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises, Le Cid de Pierre Corneille, suivie d'une "cruelle" mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles*. (La refutación y puesta en pedazos de la más ilustre de las tragedias francesas, *El Cid*, de Pierre Corneille, seguida por una “cruel” ejecución del autor dramático y por una repartición graciosa de diversas conservas culturales).

no producía automáticamente resultados convincentes ni para el sentido ni para la comprensión del texto.

**2.6. El retorno al mito** ha sido para muchos directores de los años 60 y 70 un medio de ir directamente al núcleo esencial de toda historia, al mito que la habita y la nutre. *Mito* era tomado en el sentido metafórico de fuente, de raíz o resonancia que sugiere el texto. Así, en las puestas en escena de los clásicos polacos, Grotowski buscaba el núcleo duro, el vínculo del mito con el inconsciente, individual y colectivo. Lejos de la arqueología y de la actualización, buscaba en los clásicos el mito olvidado o el recuerdo oculto del ser humano.

Este *topos* de los años 60 ha caído casi totalmente en desuso en la actualidad. Ahora a nadie se le ocurre reducir la escritura o la representación a un sustrato mítico. La mayor parte de las veces la puesta en escena muestra el detalle de la escritura, y está atenta a las formas y no simplemente a los temas universales. Es raro que la tragedia, la griega, por ejemplo, sea reducida a una abstracción, a un *mythos* universal.

**2.7. La denegación** de la puesta en escena constituye en el fondo su situación natural: la puesta en escena siempre está presente, pero quiere pasar por invisible. Frente a las piezas clásicas a menudo “difíciles”, e incluso parcialmente ilegibles, cuyas condiciones de representación siguen siendo desconocidas, la puesta en escena se siente tentada a jugarse el todo por el todo: confiar solo a los actores la tarea de decir los textos “sin filtro cultural”, sin el metadiscursivo de una reflexión de conjunto sobre la obra y su época. Sin embargo, no hay lectura neutra, universal e inmediata: desde luego que el público entenderá la letra del texto, pero el sentido nunca será evidente.

### 3. Fin de la radicalidad, fascinación del presente

Esta tentativa de tipología para las representaciones clásicas de los años 50, 60 o 70 era ya entonces muy problemática. Y lo es aún más para la prolífica producción de los años 80 y 90. Los tiempos han cambiado. El enfoque

de los textos del pasado ha perdido su radicalidad, su combatividad. Por dos razones, según Anne Françoise Benhamou:

*Los clásicos siguen estando presentes, pero es un poco como si las problemáticas –y las polémicas– ligadas a su puesta en escena se hubieran disuelto: sea porque las cuestiones históricas ya no nos dicen nada en esta época de “presentismo”, sea porque los guardianes del templo y los defensores de la fidelidad a la obra hayan desaparecido, barridos por la modernidad o quien sabe si por la posmodernidad (31).*

¿Por qué nos hemos despedido de nuestro pasado? ¿Por qué esta desconfianza hacia el pasado y este culto al presente? ¿Basta con invocar la aceleración de los cambios, su concomitancia a escala planetaria, la huida hacia adelante en busca de más progreso tecnológico y más ganancia, el desconocimiento de las experiencias pasadas y su desvalorización, la declinación e incluso la imposibilidad del análisis dramaturgico, la ausencia de perspectiva de futuro?

Vivir en el presente no es tan fácil, aun si es a eso a lo que aspiran actualmente el actor, el espectador e incluso, a veces, el autor.

**3.1. El actor vive en el presente:** a él le toca la tarea de traer toda la ficción a un acto real, el de un ser humano en el *hic et nunc* de la actuación. Pero esta evidencia se verifica en muchos actores y directores que han sucumbido al encanto de la performance y de la concepción performativa del teatro. Son muchos, como Jean-François Sivadier, los que constatan la importancia del *partage* [espíritu de compartir] en el teatro:

*El partage es esencial al teatro. Compartir el tiempo y el espacio. Y eso nunca se da automáticamente. Yo siempre trato de interrogar la naturaleza de lo que se comparte entre los actores y con los espectadores. Efectivamente eso tiene mucho que ver con la idea de estar en el mismo tiempo que el público. Si yo estoy en la sala y tengo la impresión de que el actor no está respondiendo a una imagen de ficción, sino más bien confrontándose ante mí y conmigo a un texto o a un espacio, tendré la impresión de estar junto a él sobre el escenario (35).*

En *La muerte de Danton* de Büchner<sup>8</sup>, Sivadier comenzaba por colocar al conjunto de los actores frente al público, como si quisiera partir de la realidad de ellos como actores y ciudadanos para interpelarlos e inscribirlos poco a poco y sin ruptura en la ficción de Büchner. Los actores conservaban a partir de ahí esa presencia personal, como si fueran *performers*, actores concretos y ciudadanos antes que estar al servicio de la ficción.

Ahora este procedimiento es frecuente. En su puesta en escena de *Hamlet*, con solo tres actores masculinos, Árpád Schilling también trabaja con esta presencia temporal y espacial del actor. Ya no se trata de entregar una lectura nueva de la obra, ¡y ni siquiera una lectura de ningún tipo<sup>9</sup>! Claro está, se sigue la historia, pero numerosas citas de otros textos y, sobre todo, un cambio constante de los roles de la obra hacen difícil y hasta imposible una lectura lineal. Lo que cuenta para los tres *performers* es conservar la distancia, mantener cueste lo que cueste el contacto con el público, a pesar de las palabras húngaras y los subtítulos muy largos y literarios. Se esfuerzan en hacernos vivir en su enunciación, en su performance de actor, en su presencia y su arte del contacto. Han renunciado a elaborar papeles, a ponerse al servicio del autor y sus intenciones. Pretenden convertirse en coautores del espectáculo y tratarnos como sus *partenaires* en la actuación. Nos hacen leer algunos pasajes del programa y nos mantienen alerta mediante bromas constantemente renovadas. Este ejercicio de virtuosismo, esta hazaña de actor siempre en sintonía con sus copartícipes y sensible al público es algo notable, pero –si se permite la pregunta– ¿esto sigue siendo una puesta en escena de la obra de Shakespeare? ¿Este es *Ham-let* o “*Let (it be) ham/hum*”? Un ejercicio de *ham-acting*, de actuación de bulevar, un *humming*, un murmullo permanente y agradable a propósito de temas casi musicales lejanamente inspirados en *Ham-let*? ¿La hipertrofia de la función enunciativa a

expensas de los enunciados no impide toda relectura de la obra? Ese probablemente no sea el objetivo. El hecho de “decirnos” que están representando *Hamlet* sin ofrecer *Hamlet* a nuestra comprensión, ¿es suficiente para nuestra felicidad presente? Este ejercicio de virtuosismo y de presencia será apreciado por el que ya conoce la obra o por el que no tiene ningún deseo de conocerla o de conocerla mejor. Aquí no estamos ante una relectura: la función performativa, cautiva mucho tiempo, ahora anega todas las orillas.

**3.2. El espectador** está directamente preocupado por esta presencia invasiva del *performer*. Se sentirá halagado o por el contrario irritado con tanta solicitud. Al otorgarle acceso directo y espontáneo al texto, limitando así, voluntariamente, toda explicación de este por medio de las acciones escénicas, y toda concepción que pudiera interponerse y “tapar”, ¿no deposita el director demasiadas esperanzas en las facultades del espectador? Preocupado por la enunciación y la performance, por el goce del momento, este corre también el peligro de renunciar muy pronto a lo que la pieza pudiera aportar, incluso hoy, a su comprensión de la obra y del mundo. A veces, sin embargo, ocurre el milagro. El espectador resulta interpelado en lo más profundo de sí y al mismo tiempo extiende su campo de conocimiento. Cuando, en *La muerte de Danton*, el actor Ernst Stötzner<sup>10</sup>, en el papel de Robespierre, se para frente al público y se dirige a este como lo haría un actor francés hablándole a los espectadores sobre el problema de los trabajadores del mundo del espectáculo, uno lo escucha con una atención redoblada y su apología del terror parece ilustrar nuestra actualidad. El alcance político de ese discurso, por fortuito que sea, se vuelve más evidente aún. No todas las alocuciones al público, sean o no brechtianas, tienen esta fuerza, pero por lo menos obligan a romper la ilusión referencial en beneficio de un despertar vigoroso de la conciencia crítica, e incluso política.

**3.3. El autor** es el tercer término, indispensable, de esta

8. Puesta en escena vista en Avignon, julio de 2005.

9. El programa del festival *Le Standard idéal* de la MC93 de Bobigny lo anuncia sin ambages, sería descabellado intentar cualquier relectura: “No se trata en lo absoluto de una reducción (de un *digest*) ni de una desconstrucción, y menos aún de la idea descabellada de “revisitar” la obra maestra de Shakespeare, sino de servirlo con fuerza y rigor proponiendo al espectador solo una obra del ingenio en la que el único vínculo con el texto sea la intepretación de los actores”.

10. En la puesta en escena de Thomas Thieme, en el Stadttheater de Bochum, 2006.

nueva ecuación. Anne-Françoise Benhamou señala que “en la década de 1970, bajo la influencia del estructuralismo y de la supuesta ‘muerte del sujeto’, la figura del autor casi había desaparecido de la teoría literaria y, por rebote, de la puesta en escena de los clásicos. Hoy está regresando” (58). Este regreso se siente no solo en las declaraciones de los directores, sino, sobre todo, en la manera en que la noción de autor permite superar la fragmentación de los materiales y vuelve a encontrar una coherencia más allá de los jirones de textos. Stéphane Braunschweig lo señala a propósito de su método de investigación: “Trabajar el texto como texto es presuponer que hay en él una coherencia –con todas sus contradicciones. Es decir, que esa cosa ha sido pensada, querida, incluso inconscientemente, y que forma un todo: el todo de un autor” (289 ss.). En su *Misántropo*, Braunschweig reconstituye un Alceste “entero”, no solo en el sentido caracterológico del término. El “todo del autor” es la concepción global, estructuralmente ambigua de Molière: su Alceste es sincero, pero también fanático, por ende peligroso. Inspira compasión, es infantil y entrañable; pero también inmaduro, ridículo y egocéntrico. La cuestión no es saber si se parece a su creador, sino si es legible en el conjunto del pensamiento crítico de Molière. Y precisamente es ese el caso, pues la dramaturgia del espectáculo ha sido capaz de reconstituir la perspectiva de conjunto. Por supuesto, esta dramaturgia no es perceptible sino a través del actor: a través de su imaginario y su apariencia física, este se halla en la interfaz entre el mundo exterior y el texto anclado en una época, actual o pasada. Como un cuerpo conductor intermediario, el actor hace la conexión entre el texto y el mundo exterior con el que “se carga” el director. ¿Cómo entonces no iba a ser fiel e infiel al mismo tiempo, si es representante patentado del autor y pasajero furtivo enviado por el director?

Pero esta coherencia, que proviene aquí de la lectura global y rigurosa, no siempre acude a la cita, aun cuando la puesta en escena sea coherente y esté bien resuelta. Algo así sucede con la versión de la *Hedda Gabler* de Ibsen propuesta por Thomas Ostermeier en la Schaubühne. La obra ha sido hábilmente actualizada. Ha sido extraída de su ambiente naturalista noruego y desplazada a nuestra época y a un interior de burgués

alemán, de “burgués-bohemio” neoeuropeo. Si le creemos al programa (no firmado), Hedda se suicidaría por miedo a ver sus proyectos de futuro destruidos por el regreso inopinado de Lovborg, lo que pudiera quitarle a su marido el puesto de profesor. Esto, manifiestamente, es un contrasentido si uno lee la obra: Hedda se mata para escapar del chantaje del juez Brack, por desengaño amoroso, por asco hacia la mediocridad del medio que la circunda, y en modo alguno por miedo a la decadencia social, que es supuestamente lo que se parecería a “nuestro drama colectivo<sup>11</sup>”. A decir verdad, la interpretación escénica dice otra cosa y no es tan errónea como sugiere el programa: las motivaciones de Hedda son ambiguas, y están más ligadas a una desesperación existencial que a consideraciones económicas (¿pero cómo saberlo?). Sea como sea, esta lectura (que se supone pertenece al dramaturgo Marius von Mayenburg, mencionado como tal en el programa) no le hace justicia a la “totalidad del autor” al impostar sobre la obra preocupaciones u obsesiones actuales extrañas a las de Ibsen. Lo que hace treinta años habría pasado como una lectura “productiva”, una “relectura”, un descubrimiento que renovaba nuestro conocimiento del texto (¡como se decía en aquel entonces!), en la actualidad nos choca como un abuso de poder y una lectura insuficiente, e incluso “autosuficiente”.

Pero esta lectura autosuficiente tampoco se ha convertido en la norma. Más bien sucede lo contrario: la puesta en escena a menudo duda en formular una tesis demasiado osada, demasiado contemporánea, demasiado propia solo del director. El teatro ya no se hace la ilusión de que puede hacernos comprender mejor el mundo y mucho menos transformarlo gracias a los poderes del arte.

Al vivir más en el presente, el actor, el espectador y el autor cambian las reglas del juego: los clásicos dejan de ser una simple cosa del pasado, clasificada de una vez y por todas y almacenada en cajas diferentes. Así que nos atreveremos a esbozar algunas de las formas nuevas de puesta en escena aparecidas en estos últimos veinte años.

11. Programa, Sceaux, Teatro de los Gémeaux, 2007.



## 4. Formas nuevas para viejas preguntas

### 4.1. La reemergencia del cuerpo

En la obra clásica se supone que el cuerpo desaparece detrás del sentido y las palabras. Pero desde el momento en que estas son pronunciadas sobre un escenario y cargadas por el actor, el cuerpo recupera sus derechos. Algunos ejemplos:

Para *Berenice*, el coreógrafo Bernardo Montet y el director Frédéric Fisbach utilizan a la vez actores y bailarines<sup>12</sup>. Según ellos, el cuerpo es más rápido que la palabra: “por momentos el cuerpo, el movimiento y el espacio pueden decir mejor que las palabras”.<sup>13</sup> La presencia del cuerpo viene entonces del texto, el cual se prolonga en ese cuerpo. Danza y teatro coexisten sin que uno anule al otro. La danza con el texto que se escucha por los altoparlantes instaura una atmósfera y familiariza con la fábula antes de que se inicie realmente la palabra teatral. Las palabras son intercambiadas y los cuerpos alejados unos de otros o separados por un cristal; Titus y Berenice solo se unen un breve instante, justo antes de la separación definitiva.

En su puesta en escena de *Ifigenia*, Ophélie Teillaud domina perfectamente la dicción imponiendo al mismo tiempo una actuación física que es portadora del lenguaje. Lejos de buscar una clave de lectura nueva, inspirada en Barthes, Goldmann u otros estructuralistas que hayan sobrevivido a los años 60, este trabajo pone una junto a otra y luego integra dos líneas de investigación: de un lado, una dicción que no sea “arqueológica” como en Eugène Green, que respete las reglas del alejandrino pero sin limitarlo a una música abstracta, y que deje pasar las emociones del personaje en situación. Del otro, una expresión escénica y corporal que haga ver y sentir los desplazamientos, los choques, los bloqueos, los conflictos de los cuerpos en rebeldía. Esta confrontación es matizada, y está como aplacada. En efecto, la declamación no está cortada del cuerpo, sino que permanece expuesta a la expresión corporal, la que ya no es, como en los años 60 y 70, una forma individual, “expresionista”, desenca-

denada y desarticulada. Las pulsiones del cuerpo y las pasiones: por ejemplo, la cólera de Aquiles, el deseo, la obediencia juvenil de Ifigenia, la cualidad mate, sorda y masiva de Agamenón son inmediatamente perceptibles y comunicadas al espectador. La obra de Racine resulta así revivificada, habitada gestual y pulsionalmente, tratada como el origen y la arena sobre la cual se juegan pulsiones corporales, de orden militar y patriarcal. La crueldad, en el sentido de Artaud, tiene su origen en la violencia de las situaciones (sacrificio, asesinato, deseo de poder) que encarnan en los obstáculos impuestos por el alejandrino, la etiqueta y la fábula. Debido a la distribución rotativa de los papeles de las mujeres (los de los hombres son más estables), el cuerpo femenino es intercambiable y global; reducido a la misma edad y a la misma apariencia, es a la vez vibrante, liberado, estético y martirizado, expuesto y consumado sobre el altar del sacrificio “naturalmente” femenino, librado a la perversidad de los juegos de poder. Aquiles el colérico y Ulises el ambiguo son impotentes en esta historia de sacrificio femenino que los supera, y la prueba termina bien por el hecho mismo de terminar mal. En esta realización se integran y reconcilian un conocimiento íntimo del texto y un trabajo físico individual de los actores.

### 4.2. La reapropiación de la lengua clásica

La lengua formal del alejandrino, tanto en la tragedia como en la comedia, representa una apuesta simbólica capital. La mayor parte del tiempo los actores respetan su forma, especialmente el pie quebrado del alejandrino y las diéresis. El cuidado destinado a la dicción correcta no impide, por otra parte, una modernización y una actualización del contexto de la obra. Se lo puede constatar en el trabajo de Stéphane Braunschweig, y de nuevo en el de Benoît Lambert en su presentación del *Misántropo*. La alternativa ya no es modernizar o conservar. La dicción impecable de los versos hace todavía más divertidos los anacronismos escénicos y el *leitmotiv* que todos pronuncian en diferentes momentos (“quedaos, os lo suplico...”). El respeto a la letra no impide desvíos inesperados: “*De vos façons d’agir, je suis mal satisfait*” (De vuestro desempeño, insatisfecho estoy), declara Alceste a Celimena al principio del segundo acto, mientras

12. Representación en el Théâtre de la Ciudad Universitaria, febrero 2001.

13. Frédéric Fisbach, notas en el expediente de prensa.

comienza a ponerse de nuevo la ropa, lo que le da a la satisfacción una connotación completamente distinta. Las excentricidades de Oronte, rockero y bailarín, la ropa contemporánea, las canciones al micrófono de los admiradores de Celimena –todos estos *gags* muy bien logrados– no hacen que se pierda de vista la problemática de la obra, sino que la resitúan en un contexto actual sin banalizar por ello la fábula original. Se trata de mostrar, precisa Lambert, “cómo la lengua de Molière sigue siendo audible después de haber atravesado cuerpos del presente. Y se trata de continuar así la confrontación entre la cultura erudita que hemos heredado y la cultura de contrabando que nos hemos forjado”.<sup>14</sup> El equilibrio se mantiene milagrosamente y el público, especialmente los jóvenes, al parecer logra establecer el vínculo entre su mundo y el de Molière.

#### 4.3. La reconstitución en declamación barroca

Además de Eugène Green, otros directores como Jean-Denis Monory y Bénédicte Lavocat se esfuerzan por reconstituir la declamación barroca.

*La Ruelle des plaisirs* es un montaje de poemas eróticos de Ronsard a Saint-Amant, de Belleau a Luise Labbé, dichos e “interpretados” en declamación barroca por Bastien Ossart y Bénédicte Lavocat, bajo la dirección de esta última. Se trata de un recorrido muy agradable y refinado a través de la poesía erótica desconocida de los siglos XVI y XVII. Hecho con delicadeza, el espectáculo no cae nunca en la vulgaridad gracias a la elegante distancia, constantemente mantenida, entre la palabra y la cosa, entre el lenguaje con frecuencia crudo aunque poético y la cosa poética aunque medularmente cruda. La distancia irónica entre la palabra y el acto es también la de la parodia literaria que se practicaba en los siglos XVII y XVIII. Bajo una forma deslumbrante y espiritual, se habla de realidades sexuales atrevidas y tabúes, a veces hilarantes. Ese pequeño espectáculo es, desde este punto de vista, un gran logro, una perla rara: los dos actores consiguen sugerir “la cosa” con poses y actitudes perfectamente controladas, sin contacto físico, en las fronteras

entre lo ridículo y lo serio, lo patético y lo paródico. La mujer retoma los estereotipos esperados de la modestia femenina, que no engañan a nadie, mientras que el hombre se consume de amor sin dejar de calcular cada paso y midiendo los efectos. La declamación de los poemas es más que un recital: la selección y la organización de los poemas y canciones constituye una dramaturgia de las relaciones entre los sexos y del deseo femenino, tal como se los concibe, antes y ahora.

La declamación barroca funciona aquí perfectamente, pues la gestualidad, que nos parece, y ya en su época parecía, un poco artificial y especiosa, sirve muy bien al propósito. Al hacer más lento el impacto de las palabras crudas y de las realidades sexuales, actúa como un filtro, ayuda a la estilización y a la alusión, y embellece y distancia la palabra liberada. Esta lentificación no daña la dinámica de la puesta en escena, a diferencia de lo que ocurre con la declamación de una tragedia o, peor aún, de una comedia.

Así, esta actuación declamada resulta muy problemática cuando se trata de la puesta en escena de una comedia como *El médico a palos*, de Molière, realizada por Jean-Denis Monory. Tratándose aquí de una comedia, la actuación produce un efecto contrario: frena y a veces destruye los efectos cómicos, especialmente los verbales, nos impide atraparlos “al vuelo”, provocando una especie de “encendido retardado”.

#### 4.4. La “recontextualización” de la puesta en escena

Como en el caso de Benoît Lambert y de Stéphane Braunschweig, la puesta en escena intenta más bien acercar el pasado al presente que a la inversa. La “recontextualización”, esa “trasposición de la acción dramática a nuevos referentes espaciotemporales” (Plassard 248), se efectúa, pues, en un entorno que resulta familiar al público actual. Para el *Misántropo* de Lambert nuestra época está figurada por el grupo que rodea a Alceste, permanentemente presente en escena e indiferente a lo que sucede en el primer plano. El grupo fuma, canta, se divierte, lejos de la imagen negativa que Alceste quisiera dar de él. En ese mismo espíritu, el *Misántropo* de Braunschweig no es restituido a su contexto histórico, sino que, literalmente, nos devuelve nuestro reflejo

14. “Note liminaire sur les classiques” (Notas liminares sobre los clásicos), expediente de prensa, Teatro Malakoff, enero de 2007.

proyectado sobre un inmenso espejo. La gestualidad, el comportamiento y el vestuario nos ayudan a encontrarlos, mientras que la dicción no hace ninguna concesión al lenguaje relajado contemporáneo: es hipercorrecta sin ser arcaizante y contribuye a la comprensión de los mecanismos de la obra. La precisión vocal no es, pues, únicamente formal, sino que ayuda a comprender cómo se articula el pensamiento del personaje y del autor.

#### 4.5. ¿Recontextualización radical o pertinente?

Si la recontextualización de la fábula parece darse por añadidura, especialmente en la comedia, aquella puede, sin embargo, resultar más o menos “feliz”: la más radical no es necesariamente la más justa. Cuando Ostermeier sitúa el *Woyzeck* de Büchner en la boca de una alcañal de una gran metrópolis de Europa Oriental, sin duda encuentra una metáfora poderosa de la situación actual de su antihéroe, pero eso modifica el sistema de los personajes. Woyzeck ya no es tanto una víctima de la estupidez del ejército y de la medicina como de los mafiosos y traficantes de toda laya. Uno se pregunta por qué viola a María después de haberla asesinado. La violencia de los cuadros, su coherencia visual, su esteticismo, el montaje hábil de los fragmentos musicales (secuencia de rap en vivo y en directo), nada de eso puede hacer olvidar la indigencia del análisis dramaturgico. Podría hacerse la misma observación respecto de los espectáculos de Frank Castorf: allí se dan cita sin duda la coherencia estilística y la provocación, pero más que aclarar la pieza, la oscurecen. ¿O será quizá que el análisis dramaturgico ha perdido todo interés y toda pertinencia?<sup>15</sup>

¡No siempre y no necesariamente! El humor seco de las provocaciones de Christoph Marthaler, ese huracán lento llegado de Suiza, nos prueban lo contrario. En su puesta en escena en la Ópera de París de las *Bodas de Fígaro*, él crea, con su fiel escenógrafa, Anna Viebrock, todo un universo de la banalidad cotidiana: estamos en el impersonal *hall* de entrada de una oficina suiza del registro civil. El conde es un portero en uniforme; Su-

sana, una criada con delantal blanco. Dentro de la jaula encristalada de la conserjería se afanan unos empleados. Un tartamudo no logra cantar a menos que le peguen un porrazo en la espalda. El recitativo está a cargo de un individuo lunático (Jörg Kienberger), especie de Groucho Marx que hace vibrar y cantar a unos vasos sobre el escenario: número musical diversamente apreciado por los melómanos de la sala. Marthaler crea un mundo visual del aburrimiento cotidiano, con criaturas ordinarias frizando en la imbecilidad, pero como croquis tomados del natural, hechos con humor y ternura. Así nos deja ver, como fieras que se clavan una mirada desafiante, dos universos antitéticos: la mediocridad pequeñoburguesa y el aliento sublime de la música de Mozart. Esta desacralización no es del gusto de todos los abonados y pronto se convierte en un recurso fácil. Pero este guiño cómplice no se limita a ser mera provocación o franca parodia. ¿De quién se están burlando, en definitiva? No tanto de la gente común y corriente como de nosotros, los espectadores supuestamente cultos, que buscamos la belleza en las obras sublimes y somos incapaces de descubrirla en lo cotidiano.

## 5. Nueva relación con la tradición

La interpretación de las obras clásicas depende de la relación que el teatro mantiene con la tradición. Esa relación no cesa de evolucionar, puesto que el pasado es objeto de una reevaluación permanente y el lector y el director disponen de herramientas que también evolucionan en función del tiempo transcurrido y de los métodos de análisis del momento. Estamos lejos de la visión un poco ingenua de los años 50 y 60, que pretendía renovar las obras del pasado “modernizándolas” y “desempolvándolas”. Vitez se burlaba de esta operación de “aseo”:

*Nada me parece más tonto que esa idea: desempolvar a los clásicos. Como si debajo del polvo pudiera aparecer el sentido desnudo, puro, brillante y dorado. No, no es así como pasan las cosas. Hay modas, tradiciones, escuelas; siempre el estilo esconde otra cosa, otra apuesta, generalmente política, y no necesariamente vinculada con las ideas políticas de las obras mismas: más bien con las formas (1996 216).*

15. Para un análisis más completo de la representación, ver Patrice Pavis, “Woyzeck à la cour d’honneur”, (*Woyzeck en la corte de honor*), *Théâtre/Public*, octubre 2004; ver *infra* el análisis de *En la jungla de las ciudades*, dirigida por Castorf.

Esta apuesta es política –Vitez tiene mucha razón– y hay que buscarla en las formas utilizadas, las de la actuación y las de la puesta en escena. El director puede elegir acercarse lo más posible a su objeto y al modo en que la obra era representada en el momento de su creación o bien, por el contrario, darle la espalda a esas circunstancias e inventar un modo de actuación desconectado de su modelo de origen.

En su puesta en escena del *Mitridates* de Racine hecha en declamación barroca, Eugène Green recrea “un arte teatral olvidado desde hace dos siglos”. El espectador de hoy no dejará de sorprenderse con esta declamación que le parecerá arcaica. Pero, según Georges Forestier, el público del siglo XVII igual estaba alejado de esta “palabra elocuente”, que sentía como un código artístico y artificial. De ahí que el público del siglo XXI deba concentrarse en la performance vocal y plástica, renunciar a descubrir una nueva lectura de la obra y a leer las emociones de los personajes fuera de las codificaciones de la expresión facial y de las actitudes codificadas y sostenidas de los “declamadores”. Esta forma reconstituida, aunque no es históricamente exacta, por lo menos está cerca de su origen. Tiene el mérito de obligarnos a releer esta “poesía dramática” imaginando su performance vocal y visual.

La mayor parte del tiempo la interpretación ya no guarda ninguna relación con la tradición. Sucede a veces que la obra ha sido escogida precisamente para ajustar cuentas con ella. Ese es con frecuencia el caso de los montajes saqueadores de Frank Castorf, que conoce muy bien la inclinación pequeñoburguesa a asistir con morosa delectación a la destrucción en directo de una obra maestra de su infancia. Con *Meistersinger*, “según Richard Wagner y Ernst Toller”, Castorf elige la ópera que “no por gusto constituyó la piedra miliar de la obra de arte total nacionalsocialista de 1933”.<sup>16</sup> La monta con una escenografía *trash*, “degenerada”, como decían antes los nazis y los estalinistas, y el contraste con la música y la escenografía wagneriana original la vuelve todavía más cautivante y provocadora. Gracias a un caballo de Troya, los artistas entran literalmente en el monumento

wagneriano. Los *gags* escénicos se repiten y las citas revolucionarias de Toller pierden todo sentido, volviéndose involuntariamente paródicas a fuer de excesivas. La idea de Godard o de Mesguich en los años 60 o 70 de incorporar citas extrañas a la obra ha perdido su fuerza de provocación y toda justificación crítica.

Pero la tradición es a menudo para los directores, y de modo más prosaico, la tradición de los viejos, la de la generación precedente. Para los Castorf, Ostermeier o Thalheimer, el problema es reaccionar contra el *Regietheater*<sup>17</sup> de un Peter Stein, un Claus Peymann o un Peter Zadek. En Francia, parece que los padres son más ignorados que honrados. A nadie se le ocurre rechazar expresamente a Copeau o a Vilar, y ni siquiera a Chéreau o a Planchon. Lo que rechazan los directores franceses que están bordeando los cuarenta es más bien la tradición del teatro de arte, “bien trajeado”, crítico y coherente. Sin embargo, muchos consideran pertenecer, y a justo título, a esta misma línea de un teatro de calidad. No se trata, como ocurre con sus primos alemanes, reacios a toda autoridad, de rebelarse contra la corrección o la pretensión crítica y política de los padres. Los Fisbach, Sivadier, Lacascade o Braunschweig concuerdan al menos en la necesidad de inscribirse en la continuidad de la puesta en escena de los textos del repertorio.

No por ello es menos cierto que estos directores, franceses o alemanes, manifiestan una desconfianza no disimulada hacia la generación precedente. Ya no creen en un “sistema interpretativo, globalizante (por ejemplo, el análisis marxista, el psicoanálisis, el feminismo)” (Plassard 252). No son hostiles *a priori* y por principio a los análisis teóricos inspirados en las ciencias humanas, pero ya no pretenden atribuir a la obra montada una explicación global o definitiva. Lo que, treinta años antes de ellos, parecía evidente –la universalidad de la imagen, de lo translingüístico, de la gestualidad expresiva, de la fiesta–, ya no es en lo absoluto evidente, ni para ellos ni para las teorías actuales. El teatro de la imagen, que tanto debe a Robert Wilson, ha perdido su evidencia estética. El teatro intercultural creado por actores de

16. Nota de Frank Castorf al programa, 2007.

17. El *Regietheater*, teatro de la puesta en escena, es en Alemania el teatro que lleva la marca y la firma de un director.

culturas y lenguas diferentes, especialmente por Brook, se ha convertido en objeto de críticas, a menudo injustas y demagógicas, de parte de intelectuales por otra parte muy “occidentalizados”, y se ha estancado. La expresión corporal, proveniente de la contracultura de los años 60, y la fiesta celebrada por el Théâtre du Soleil en sus inicios, hoy se sienten demasiado aproximativas e imperfectas desde el punto de vista del oficio en las realizaciones de los artistas jóvenes<sup>18</sup>. Sus presupuestos ideológicos, por ejemplo, la liberación de los cuerpos y de los individuos, son cuestionados.

Como es sabido, la tradición ya no es lo que era: ya no se la puede imaginar y levanta sospechas. Pero todo artista, lo quiera o no, reexamina su relación con esa tradición. Para describir estos cambios recientes en la interpretación de los clásicos, examinaremos algunos componentes de la representación. ¿Qué cambios experimenta y en qué niveles?

## 6. Operaciones sobre los clásicos

### 6.1. Cambio de tiempo y de lugar

Semejante cambio casi se ha convertido en la regla: el marco de la obra es entonces el nuestro, sea porque los locutores llevan nuestra ropa e imitan nuestro modo de hablar, sea porque adoptan una actitud hacia la acción que nos parece familiar. Paradójicamente, casi nos sorprende ver que hay desarrollo en el personaje del *Avaro* puesto en escena por Georges Werler e interpretado por Michel Bouquet en un interior que imita una casa burguesa del siglo XVII<sup>19</sup>. El efecto mimético, la ilusión en la representación de los objetos y de los comportamientos, nos remiten a un mundo imaginario en el que un “Avaro de época” se dedica a hacer una exposición “natural” de su avaricia, tanto en palabras como en acciones. El efecto mimético se extiende a toda

18. Pero ya en 1976 Antoine Vitez desconfiaba de la expresión corporal hecha con poco oficio, y de la fiesta: “*L'Âge d'or*, Théâtre du Soleil. Desigualdad del espectáculo. [...] Pero si el espectáculo estuviera en el circo, se echarían a ver sus debilidades. Mientras que aquí el arrebató reincidente del público da la sensación de una fiesta campechana, lo que enmascara la debilidad del texto de los actores. Como es una fiesta, no hay que ser exigente”. (1996 32)

19. Puesta en escena en el Théâtre de la Porte Saint-Martin, febrero 2007.

la representación: ningún detalle, ningún anacronismo vienen a perturbar esta impresión. El naturalismo de la escenografía, la habilidad mimética y vocal de los actores proporcionan el placer del naturalismo, al mismo tiempo que dejan a los espectadores en libertad de admirar la composición del actor estrella. Michel Bouquet hace de su Harpagón un personaje más enfermo que cómico, como si el problema fuera encontrar excusas médicas a su neurosis. Es divertido, más por sus excesos que por lo ridículo de las situaciones. Hay poco lugar para la actuación pura y la teatralidad en este drama oscuro. Siempre cuesta trabajo burlarse de un enfermo, aunque sea imaginario. Este avaro capaz de somatizar hasta tal punto nos inspira cierta piedad, pero a costa de renunciar a una risa liberadora.

Qué contraste con otro *Avaro* propuesto por Andrei Serban<sup>20</sup>: la abstracción de la escenografía y la ausencia de referencia definida nos ofrecen una percepción más universal y esencial de la avaricia y de las relaciones violentas entre poseedores y poseídos. La ausencia de marcas unívocas obliga a imaginar la situación. Las manos que salen del tabique para palpar al avaro, y los tabiques monocromos que se desplazan son instrumentos visibles de la representación y de la teatralidad. De ese modo, el espectador, obligado a construir su propio “guión”, se concentra en las pasiones humanas para interpretar estas acciones lúdicas. La tarea de los actores consiste en hacer comprender al espectador que la fábula y las pasiones de la obra son universales, que hay que empezar por leer la organización de los signos, sin pasar únicamente por la representación mimética, y que se trata de dilucidar las opciones que hace la puesta en escena.

### 6.2. Cambio de la fábula

La cuestión (brechtiana) de la fábula, establecida en función de lo que el espectáculo le hace decir a la obra, se plantea rara vez en la actualidad, pues la puesta en escena ya no busca imponer su lectura, sino que prefiere abrir la obra a diversas interpretaciones. El análisis dramático, tan frecuente en los años 60 y 70 en Alemania y en Francia, ya no está de moda. La dificultad para

20. En la Comédie-Française, en 2000.

contar, e incluso para dar coherencia a un texto en una época de deconstrucción, lleva a muchos animadores de espectáculos a abandonar toda tentativa de contar una historia, por miedo a simplificar la realidad. Solo aquellos que todavía, o de nuevo, se preguntan qué sentido trató de construir el autor serán capaces de contar una historia y de construir el espectáculo a partir de la estructura narrativa que resulta de aquella. Ese es el caso de Stéphane Braunschweig: su *Misántropo* no pretende en modo alguno encontrar la verdad de la historia de Alceste, pero posee coherencia suficiente para establecer las contradicciones de los personajes<sup>21</sup>.

Desgraciadamente no siempre es ese el caso con las adaptaciones de las obras clásicas. Parece que, incluso a menudo, el juego consiste en confundir las pistas. Para el montaje de *En la jungla de las ciudades* de Brecht, Castorf hace que las cosas se alarguen<sup>22</sup>. Los actores inventan un *gag* tras otro para atraer la atención a toda costa. Un guitarrista toca su instrumento en vivo, mientras que un actor pinta en el suelo. Cada actor tiene su momento de número personal. En vez de estar preocupados por contar una historia, ya de por sí muy enmarañada en el original de Brecht, una serie de efectos y de miniconmociones insisten en el presente de la actuación, como si la percepción presente primara sobre la voluntad de contar y de significar. Sin la guía de una dramaturgia bien labrada, la puesta en escena se convierte en una serie de efectos fáciles, una música de fondo repetitiva, y un trampolín para actores virtuosos del tic y del truco. ¿Pero en definitiva a quién quieren impresionar? No solo no ha sido cambiada la fábula, sino que apenas ha sido establecida.

### 6.3. Cambio de la intriga

Tampoco se modifica la intriga. La mayor parte de las puestas en escena de los clásicos, por lo menos en Francia, conserva la integridad del texto: la intriga, pues, varía poco. Los creadores rara vez se aventuran a cambiar el orden

de las secuencias, a proponer otra manera de contar. Lo que sí cambia con mucha frecuencia es su actualización, el universo en el que la acción se desarrolla.

A menudo la intriga solo es interrumpida por los entreactos: así, en la versión de Benoît Lambert del *Misántropo*, los amigos de Alceste cantan, bailan y se divierten. En esos momentos de tiempo *off*, la intriga lineal recibe un complemento irónico que no rompe la lógica del relato. Para nosotros, los hermeneutas infatigables, esa es la oportunidad inesperada para respirar.

### 6.4. Cambio de la textualidad

La textualidad varía, sobre todo, en las traducciones, que se adaptan a la lengua contemporánea. A veces la traducción viene acompañada de una verdadera adaptación. El teatro, mejor que cualquier otro género, juega con la materialidad y la maleabilidad del texto dramático y de la escena. El texto arcaico de repente vuelve a ser legible y actual gracias a su nueva traducción. El traductor tiene la posibilidad de adaptarlo a las necesidades de la futura puesta en escena. Son innumerables las traducciones que se rehacen para un proyecto escénico específico.

En la puesta en escena de *Andromak*, a fin de hacer la lengua accesible a todos, Luk Perceval "rompió todas las formas clásicas desde Shakespeare hasta Racine sin olvidar a los clásicos flamencos. Reescribieron. Realmente reescribieron. Y eso se ha vuelto la norma para nosotros y ya nadie entiende que se monte un Racine 'clásico-clásico'" (Perceval 66)<sup>23</sup>. Esta reescritura en una versión holandesa simplificada destruye toda sensibilidad con el texto de origen. Pero de ahí no resulta una libertad de expresión verbal o corporal: los actores son reunidos sobre un estrecho altar del que, a cada momento, corren peligro de caer y herirse con los fondos de botella esparcidos sobre el piso con las puntas hacia arriba. La lengua sometida al alejandrino y la etiqueta cortesana del siglo XVII se transforman así en un juego cruel, un teatro del riesgo y la crueldad, en el que los cuerpos están en peligro de muerte. Las palabras matan, ya no "indirectamente" como en la dramaturgia clásica de antaño, sino a través del lenguaje del cuerpo y del deseo.

21. Nos remitiremos al magnífico análisis de la obra hecho por Stéphane Braunschweig en "Quelques mots sur *Le Misanthrope*, à mi-chemin des répétitions" (Unas palabras sobre *El misántropo* mientras transcurren los ensayos) (145-150). Existe un DVD del espectáculo producido por el Teatro Nacional de Estrasburgo.

22. Visto en la MC 93 de Bobigny, febrero 2007.

23. Puesta en escena vista en Avignon en 2004.

Racine sufre una cura de rejuvenecimiento obligatoria desde el momento en que es transcrito a una lengua contemporánea –en este caso el holandés–, lengua, claro, “alisada” en relación con los alejandrinos franceses, pero que ha sido traída al nivel semántico de los lectores y los espectadores de hoy.

Evidentemente, es más delicado modificar los textos en su versión original. Sucede a veces que pasajes oscuros sean omitidos, e incluso ligeramente reescritos. El *Regisseur* alemán Michael Thalheimer reduce las obras clásicas condensándolas y reduciéndolas a lo esencial: su *Emilia Galotti* (de Lessing) ha sido sintetizada en una partitura casi musical que los actores ejecutan según una nueva rítmica, por lo general diciendo las réplicas a toda velocidad. La versión condensada no duda en hacer numerosos cortes y ¡en cambiar el final! Este procedimiento le permite “evitar en el escenario todo lo que es superfluo”: “así dirijo la atención sobre un núcleo de la obra que considero esencial” (25), confiesa. Los conceptos sobre la “fidelidad” son diferentes, como se ve, de uno y otro lado del Rin.

### 6.5. Cambio del sistema de los personajes

La gran época de los ejercicios de los actores de Vitez o de Brook en los años 70 quedó atrás. Es raro asistir a constantes permutaciones de papeles o a anuncios del tipo: “Yo interpreto a X o a Y”. Mesguich, discípulo de Vitez en los años 70, es uno de los pocos que todavía practica, aunque con moderación, el desdoblamiento de algunos personajes, como en su *Andrómaca* para la Comédie-Française<sup>24</sup>. La amante y la sirvienta funcionan a veces como el doble una de la otra. Más raro aún, pero muy impresionante, es el desdoblamiento del intérprete en actor y bailarín, como en la *Berenice* de Montet y Fisbach.

Un personaje puede desmultiplicarse en una infinidad de figuras o convertirse en un simple elemento en un coro, perdiendo así su dimensión individual y psicológica. La ópera se presta especialmente a estos efectos de coralidad. Marthaler, en las *Bodas de Fígaro* de Mozart, o Barry Kosky en *Der Fliegende Holländer* de Wagner<sup>25</sup>, se

divierten imprimiendo al coro un anonimato cotidiano. En los dos casos el efecto se multiplica por diez gracias a la entrada de los miembros del coro en fila india. Todos vestidos con un mismo traje impersonal.

### 6.6. Cambio de las convenciones y de la figuración

La puesta en escena ya no duda en mezclar y oponer las convenciones propias de unos géneros a otros: naturalismo y simbolismo, realismo y teatralidad. La técnica actoral a menudo difiere considerablemente de la de la creación original. En el *Brand* de Ibsen, dirigido por Braunschweig, el personaje, con ropa de montañés, se pasea sobre un plano inclinado abstracto, blanco y bastante alejado de la más pequeña montaña. Pronto se olvida ese hiato, esa incompatibilidad, para concentrarse mejor sobre el texto y la caracterización.

La figuración del mundo escénico a menudo procede más por metonimia que por metáfora, como si fuera más fácil y más provocador significar una realidad por medio de un detalle de la escena que figurarla mimética o simbólicamente.

### 6.7. Cambio de paradigma:

#### la performance para la puesta en escena

El cambio de las convenciones de actuación llega a veces hasta un cambio de prioridad, y la rapidez y el virtuosismo de la performance triunfan sobre la precisión y la profundidad de la puesta en escena. El ejemplo de los espectáculos de Declan Donnellan se impone. En *Cymbelino* de Shakespeare, Donnellan logra la hazaña de hacer comprensibles la obra y la intriga. Gracias a la rapidez de la actuación, a los cambios instantáneos de personajes y situaciones por simple convención, a la coordinación de la palabra y del gesto, la intriga progresa sin dificultad, los códigos de la representación son exhibidos, y la ironía y el humor para resolver las inverosimilitudes del *script* shakespeariano no se congelan en una pesada parodia o un profundo discurso que pretende explicarnos las contradicciones, como lo habría hecho una puesta en escena brechtiana o “continental” de los años 60. Esta performance, en todos los sentidos del término<sup>26</sup>, se la

24. En 2002.

25. Puesta en escena en la Ópera de Essen, mayo 2006.

26. En los sentidos escénicos y también en los sentidos de “desempeño” y “rendimiento” (Nota de la T.).

debemos al trabajo de los actores, a su actuación. La belleza plástica y clarificadora de los reagrupamientos, los desplazamientos armoniosos de los grupos y su puesta en espacio, el dominio de la lengua y la ligereza de la enunciación, la vivacidad de los intercambios, todo eso es mérito de los actores, dirigidos sin que se note la mano del director, y por lo tanto con mayor eficacia. Arte de dibujar en el espacio, de clarificar las relaciones de los personajes por medio de efectos de paralelismo y de alusiones a la actualidad (vestuario) que, sin embargo, no pretende trasponer o historizar la fábula como lo habría hecho una puesta en escena “continental”. Este tipo de corporalidad alivia la intriga sinuosa, pone en movimiento el texto, sincroniza la palabra y el desplazamiento. Las motivaciones y las emociones son apuntadas –y no exhibidas ni retenidas–, sin psicologismo ni didactismo. La impresión de movimiento perpetuo y de energía de los actores sobre el escenario proviene de los ritmos e impulsos de la lengua de Shakespeare que el cuerpo releva, canaliza y organiza. Se hace difícil separar los impulsos corporales y la energía verbal. El actor está en condiciones –gracias a la percepción de su objetivo, de su diana interior– de dirigirlo todo: sus emociones, sus deseos, sus movimientos, la dinámica del texto que pronuncia.

### 6.8. Cambio del contexto cultural

Toda representación clásica implica una transposición cultural, aunque no fuera más que a causa del desfase temporal o geográfico. La cuestión de la interculturalidad en el teatro<sup>27</sup>, especialmente en Brook y Mnouchkine en los años 70 y 80, se jugó en gran medida sobre el terreno de los clásicos del teatro universal. Desde la caída del muro de Berlín (1989), el debate sobre multiculturalismo ha tomado una coloración Norte-Sur más marcada. A menudo es sustituido o falseado por la cuestión del fundamentalismo religioso, que desanima a las mejores voluntades artísticas. El cambio de siglo no sabe bien cómo tomarse el viraje intercultural. Los espectáculos de investigación –dejemos de lado el *show-business* interna-

cional– desconfían de las mezclas de culturas, por miedo a escandalizar ya no al burgués, sino al fundamentalista de turno o al inspector de la *political correctness*.

Afortunadamente, todavía ocurren milagros, espectáculos que logran esquivar o sobrevolar esas bajezas político-culturales. La *Fedra* de Philippe Adrien<sup>28</sup> es uno de ellos. La obra inventa una nueva manera de conciliar diversas exigencias culturales poniéndolas al servicio de la interpretación de la obra. Sin embargo, no se trata de una puesta en escena intercultural en el sentido de los años 70, pues, aun siendo negros (martiniqueses en su mayor parte), los actores no buscan sugerir tal o cual técnica de actuación africana. De hecho, no se puede situar la obra en un contexto geográfico dado: la *Fedra* que interpreta Aurélie Dalmat parece tan africana como asiática; los actores antillanos, blancos, mestizos y negros no están aquí vinculados a un contexto geográfico determinado; sin embargo, el espectáculo tampoco es totalmente *colour-blind*<sup>29</sup>: es bueno que el espectador sea atrapado y maravillado por esta belleza y esta extrañeza de los cuerpos y las pieles. El imaginario de Racine, “a la vez fantástico y arcaico”, se presta bien para la “mezcla compleja de influencias y caracteres –africanos, caribeños, indios– específico de las Antillas<sup>30</sup>, mezcla quizá extraña para la Grecia clásica o para la corte de Luis XIV, pero en lo absoluto para la Antigüedad en su conjunto, con su imaginario “laberíntico”, “amazónico”, “neptúnico”, “cretominotáurico”.

La fuerza de esta representación viene de los actores y muy especialmente de su impecable dicción de los alejandrinos. Esta dicción es la forma necesaria para que la fábula conserve su entidad y los personajes su identidad. No hay ninguna pedantería que intente releer la obra desde Mauron, Barthes o Goldmann, probablemente porque, simplemente, hemos asimilado las conclusiones de ellos y estas son ya un sobreentendido. Renunciando a una

27. Ver, por ejemplo, Dennis Kennedy (ed.), *Foreign Shakespeare*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1993.

28. En el Teatro de la Tempête, septiembre 2006, con Aurélie Dalmat en el papel principal.

29. “Indiferente al color”: se emplea esta expresión en los medios teatrales anglófonos para designar una distribución de los papeles que no toma en cuenta para sus elecciones el origen étnico de los actores.

30. Notas de Philippe Adrien en el Programa, Teatro de la Tempête, septiembre de 2006.



lectura nueva o imponente, y a revelaciones hermenéuticas demoledoras, Philippe Adrien y sus colaboradores encuentran lo esencial: mostrar y hacer sentir la pasión. Da gusto escuchar una historia trágica llevada por cuerpos de hoy, más allá de las diferencias culturales. De repente, a la vuelta de un verso, uno se da cuenta de que el teatro intercultural todavía está por llegar o por volver.

## 7. Algunas señales de los tiempos

Todos estos cambios, aunque mínimos, terminan por producir un nuevo espíritu de época. Aun a riesgo de hacer encarnar ese sublime espíritu en un banal “retrato hablado” de la actuación clásica de hoy, formularemos algunas rápidas observaciones:

Los casos de *deconstrucción* son bastante raros, por lo menos en Francia, donde el peso del pasado sigue siendo apreciable. ¿Quién, fuera del Teatro del Radeau, deconstruye en París? Algunos grupos que regularmente nos visitan, como la Volksbühne de Castorf o de Pollesch, el Wooster Group de Nueva York, el teatro de Árpád Schilling, y el teatro de Jürgen Gosch.

Además, habría que distinguir entre deconstrucción y provocación: Castorf o Gosch se dedican más a una desmitificación y una desacralización que a una verdadera deconstrucción de inspiración derridiana. Sus espectáculos y las “performance” dentro de ellos tienen vínculo con el accionismo vienés de los años 60 (Otto Mühl, Hermann Nitsch...).

La *desacralización del texto* es frecuente. La de Jürgen Gosch es tan banal como anal. En su puesta en escena de *Macbeth*<sup>31</sup>, Gosch logra escandalizar incluso a la juventud teatral alemana, ¡lo que no dice poco sobre la fuerza de su provocación! La obra se representa en una excelente y fiel traducción alemana de Angela Schanelec, y los actores del Stadttheater de Düsseldorf, siete hombres para todos los papeles, tienen una técnica vocal impecable y un sentido del espacio y del *timing* impresionantes. Saben a la vez gritar y murmurar, investirse en su papel y tomar sus distancias, seguir la partitura gestual e improvisar.

Gracias a ellos, la obra conserva una frescura... húmeda. Llegan vestidos con ropa moderna pero, una vez subidos a las tablas, no tardan en desnudarse y comenzar a revolverse en un pantano de sangre falsa y excrementos, generosamente escanciados sobre el cuerpo y el suelo mediante botellas de plástico. El mal gusto, la crudeza y hasta la crueldad, pero también lo cómico, la ligereza y la teatralidad están en el corazón mismo de este acto de violencia. Dejan al espectador si no pensativo, al menos extrañado por esta alianza inédita entre lo horrible y lo lúdico. Esta desnudez más excremental que artística, parodiada y “enchulada” por medios puramente teatrales, es más bien sana. Conduce a una liberación colectiva tanto de los actores como de los espectadores. Muestra también la diferencia con la verdadera violencia de la fábula y de los personajes de *Macbeth*, con la violencia de los fanáticos del fútbol o de los patriotas que canturrean el himno de los Estados Unidos.

En otros momentos, el gasto físico no es solo parodiado, sino literal, como si fuera un *potlach*<sup>32</sup> y una performance que los actores nos dan en ofrenda: es el caso del singular combate final entre Macbeth y Macduff. A diferencia de los *shows* de Castorf, Gosch nos suministra las claves y las referencias para seguir una fábula que él respeta en su continuidad y su complejidad. El hilo –¿o la red– conductor/a, a diferencia de las obras de Castorf, es legible, aunque tenue, repetitivo y líquido. Hay una (b)analización de la obra, pues todo sucede en el mismo estilo *destroy*, en la misma atmósfera violenta y sórdida. Todo es banal, porque todo vale en el horror concebido como un sobreentendido; todo es anal también porque la fábula se reduce a un problema sádicoanal. Según Freud, la analidad es una actividad sexual apoyada sobre la función de la defecación. En la fase sádicoanal el sujeto está sometido a una tendencia destructiva y regresiva, especialmente en lo concerniente al pensamiento. Los actores de este *Macbeth* experimentan un placer visible e infantil en derramarse encima líquido rojo, en defecar en grupo y después revolcarse sobre sus excrementos; en desafiar la mirada reprobadora del público y de la

31. Puesta en escena en el Stadttheater de Düsseldorf, mayo de 2006. Espectáculo invitado a la MC 93 de Bobigny, marzo de 2007.

32. El *potlach* es la donación o la destrucción de una posesión en honor al donatario y que lo obligan a responder por medio de una ofrenda equivalente.

buena sociedad. Al mismo tiempo, esta provocación es puramente lúdica y teatral: se ve a los actores verter la materia líquida y fecal, y todos se divierten como unas guaguas grandes y desobedientes.

Arriesguemos la siguiente hipótesis general: habría dos tradiciones y dos formas de representación: la *mojada* y la *seca*. En el *teatro mojado*, el actor se moja, en sentido literal y figurado, corre riesgos, “se moja la camiseta”, exterior e interiormente, produciendo así un derrame de energía que se traduce en una orgía de líquidos corporales, de residuos, de detritus y de suciedades producidas sobre la escena. Ese estilo es muy frecuente en los escenarios alemanes contemporáneos, lo mismo si se representa un clásico que un moderno. Por contraste, el *teatro seco* (por ejemplo, la tragedia francesa clásica al estilo en que esta es “representada” y no *performed* o *acted out* en la mayor parte de los escenarios de Francia y Navarra), se queda seco, solo ligado a la palabra, al mero lenguaje: lo simbólico reemplaza lo literal; lo cerebral neutraliza lo visceral; se impone la convención seca, que ocupa el lugar de las realidades. Los actores de este *Macbeth* “se mojan” en todos los sentidos del término: ensucian su poca ropa y exhiben toda su piel. Asumen constantemente grandes riesgos físicos, corriendo todo el tiempo el peligro de resbalar y caer en la escena o en lo obsceno, de tropezar con un texto de subtexto poco legible o con la mirada espantada y acusadora del público, desviado de lo esencial. ¿Pero hay aquí sentido, un sentido “esencial”?

Estas dos tradiciones y estas dos prácticas escénicas rara vez se presentan en forma “pura”. Al “secarse”, una representación pierde radicalidad, pero gana en claridad y racionalidad, se vuelve más legible. Así este *Macbeth* “se seca”, en cuanto adquiere una pizca de abstracción, en cuanto se le atribuye la menor interpretación. Se vuelve casi exangüe y deshidratado en cuanto uno comprendió, en cuanto uno trata de aprehender sus mecanismos de poder. Por el contrario, una explicación demasiado seca, demasiado intelectual y cerebral cansa enseguida al espectador; la explicación necesita una figuración concreta, reclama un grano de locura, una dosis de desorden, algún chorrito de agua que humedezca la escena e incite a los actores a tenderse allí a todo lo largo con delicias y

provocación, y a los espectadores a acompañarlos con el pensamiento.

Desacralización (b)anal de los grandes textos: ya nada está a salvo de los estragos del agua, del placer de la regresión anal, de la necesidad imperiosa de frotarse con todo lo que está húmedo y sucio, en suma, de la fase anal, banal pero normal.

El *sincretismo* de las interpretaciones acompaña los mayores logros. Dos ejemplos entre una infinidad: *El juego del amor y del azar*, dirigido por Jack Kraemer y el *Tartufo* de Ariane Mnouchkine.

En *El juego del amor y del azar* Kraemer mantiene la ilusión de un clásico en traje de época, con la elegancia gestual y verbal de sus actrices, produciendo al mismo tiempo un fuerte efecto de contemporaneidad. Pero la primera escena le permite imaginar a Silvia y a su sirvienta durmiendo bajo las mismas sábanas y batiéndose de igual a igual en el lecho mientras discuten las virtudes del matrimonio. Los cuerpos, la gestualidad, la libertad de la palabra son contemporáneos y enseguida nos identificamos con eso, entramos de plano y en cuerpo y alma en este encantador universo imaginario. Después, mientras Lisette termina de vestir a su patrona, el tono cambia, según el bien conocido principio de que el hábito hace al monje: descubrimos las relaciones sociales de la época; ya la obra no necesita actualización y la distancia social e histórica recupera todos sus derechos. A todo lo largo del espectáculo Kraemer despliega todas las posibilidades de la interpretación escénica y multiplica todas las maneras de conmover al espectador.

En su *Tartufo*, Ariane Mnouchkine combina varios métodos de actuación. Recontextualiza la obra situándola en un país musulmán, un país donde el integrista amenaza los hogares y la sociedad. Esto la lleva a hacer un análisis político del islamismo, de la dimensión religiosa y económica del fenómeno. Al contrastar, como hace Molière, a la familia controlada por Tartufo con la sociedad invadida por los falsos devotos, lo íntimo con lo político, suministra una explicación de conjunto, enriquece los niveles de lectura. La actuación cambia constantemente de registro y de género: farsa, obra política, obra histórica, comedia psicológica. Mnouchkine aborda necesariamente la cuestión intercultural a través

de la temática ampliada de la obra y de la confrontación entre actores procedentes de los horizontes más diversos. A lo cual ella añade un método y un toque propiamente “solares”: la interpelación al público y la frontalidad de la actuación, la expresión física de todas las emociones transmitidas por el texto y acarreadas por los actores. De ese modo, la puesta en escena concilia diferentes miradas sobre la obra. Este sincretismo de las perspectivas conduce en realidad a una síntesis natural de los debates que han tenido lugar desde los años 60, no sin riesgo, a veces, de retrotraernos al famoso debate sobre la fidelidad al texto, prueba de que el debate filológico todavía ocupa a los posmodernos e incluso a los posdramáticos.

El *debate sobre la fidelidad* resurge periódicamente, claro está, bajo otros nombres; por ejemplo, con la distinción hecha por Didier Plassard entre “puestas en escena de orientación restitutiva” y “puestas en escena de orientación proyectiva” (250-252). Esta distinción no se confunde con la “fractura entre los directores que asumen el texto como texto y los que lo asumen como material” (Benhamou 57). Esta última distinción, realizada por Braunschweig, parece, en efecto, caracterizar dos tipos de prácticas y corresponder a una real diferencia de objetos espectaculares que merecen un tratamiento teórico específico y diferenciado (Benhamou 57).

Para la puesta en escena de los clásicos, definidos precisamente por un texto dramático considerado intocable y hasta sagrado, la “autor-idad” de la obra, la referencia implícita a un autor y a su texto siguen siendo la posición más frecuente. Solo experiencias extremas (y por otra parte apasionantes) como las de Robert Wilson, Romeo Castellucci, François Tanguy o Frank Castorf considerarán el texto como puro material sonoro y no se darán como misión “ponerlo en escena”. En efecto, no se estará en condiciones de reconocer una totalidad, ni de construir una ficción o una fábula a partir de los materiales dispersos. Sin embargo, se sobreentiende que no hay reglas ni límites claros entre un texto transmitido en escena y un material utilizado musicalmente sin recurrir al sentido. Cualquiera que sea la dificultad real, teórica y práctica, para distinguir entre texto y material, uno sigue estando en condiciones de evaluar si una instancia –director, actor, escenógrafo, etc.– ha prevailecido en el paso del texto a

la escena en la perspectiva de aclarar uno (o una) por medio del otro. El problema está en saber cómo se hace la interpretación de la obra, escrita y después llevada a la escena. Las conquistas hechas por las ciencias humanas a partir de la década de 1960 siguen estando a nuestra disposición, aun cuando ya no creamos en la posibilidad ni en el interés de agotar el texto y ofrecer su solución definitiva. La negativa a toda explicación, el rechazo a toda teoría no es tampoco una marca de madurez, así que la discusión permanece abierta.

En cuanto a la distinción entre *restitución* y *proyección*, no está claro sobre qué criterios se haría: ¿cómo saber qué contiene el texto y qué, por ende, es “restituido” mediante la puesta en escena, y qué está “proyectado” desde el exterior por un artista encargado de montar el texto? ¿Se pueden separar tan fácilmente las cosas? Esto presupondría que pudiéramos saber qué hay que restituir a partir del texto, y, por tanto, constituye parte integrante y esencial de este. ¿Pero quién se atrevería a pronunciarse? Esto presupondría también, inversamente, que no tenemos derecho a mirar el texto que hay que montar, especialmente el texto clásico, desde un punto de vista exterior e “imprevisible”. Pero sea la obra, clásica o contemporánea, montada por un director o simplemente interpretada por un lector, siempre hay necesariamente una mirada exterior que la actualiza, que la hace existir, una mirada en la que se agolpan proyecciones de todo orden. Al parecer habría, pues, que considerar que la *restitución* y la *proyección* se presuponen. Evidentemente, queda por mostrar cómo lo hacen: ¿pero no es ese justamente el arte de la puesta en escena?

## Conclusiones generales

La puesta en escena de los clásicos conoció su gran época “clásica” entre 1950 y 1980. Esas prácticas de la interpretación de los textos canónicos deben ser atesoradas en tanto experiencias que siempre pueden servir. Sin cesar son recicladas y a menudo sin las referencias para su uso.

La política cultural que preside esas grandes maniobras es poco legible y varía de un país y de un contexto al otro. Así que ¡cuidado con las generalizaciones! Para

muchos teatros la programación de un clásico sigue siendo una garantía de éxito comercial, que evita correr cualquier riesgo. Ya ni siquiera se necesita invocar los beneficios de la educación popular. Pillada entre una política ilegible y una industria cultural anónima, a menudo el montaje de los clásicos produce obras escénicas medianas carentes de radicalidad e incluso de pertinencia. ¿Qué tiene de raro?

Sin embargo, y contrariamente a los pronósticos alarmistas, ¿no se puede anticipar en el largo plazo una nueva era abierta a una ecología de los clásicos? En lugar de buscar *la* solución del texto, de explotar un filón, la escena asume a los clásicos cada vez más como una energía renovable al interior de un desarrollo sostenible. Gracias a las posibilidades de almacenamiento y conservación, cada nueva puesta en escena se inscribe en una duración, en una explotación en el largo plazo. No extrae de la obra sino aquello que le importa en el momento dado, limitándose a una o dos revelaciones. El trabajo reciente con *El misántropo* de Lassalle, de Braunschweig, de Loyon<sup>33</sup>, de Lambert o de Hergenröder<sup>34</sup>, es un ejemplo de ese trabajo paciente, en el que cada eslabón no anula los precedentes, sino que profundiza nuestra curiosidad por la obra.

Cualquiera que haya podido ver todas estas realizaciones, todas estas concretizaciones de una misma obra, comprenderá que este filón es al mismo tiempo inagotable y renovable. Pero a condición de que no lo explotemos “a muerte”, de que no le hagamos decir cualquier cosa y lo que sea, al punto de que generaciones futuras ya no puedan encontrar allí nada que volver a decir e incluso nada que decir. ¡El *Hamlet* de Árpád Schilling, venido del país de Atila, sería el arquetipo de esta sobreexplotación!

Frente a una provocación abierta no habrá que preguntarse si el caso es exagerado, escandaloso, repugnante o inmoral, sino, en términos más prosaicos, si de ella se desprende alguna energía nueva o bien si la posibilidad de otra lectura, si el gusto de leer allí han

sido irremediablemente destruidos. Intuitivamente y sin tener todas las pruebas, se dirá que Castorf destruye de manera nihilista nuestro gusto de saber, mientras que los hombres desnudos de Gosch revolcándose con delectación en las inmundicias nos permiten tocar con el dedo la voluntad de dominio y el apetito de poder (lo que no es poca cosa).

En el fondo, seguimos en busca de un análisis y una lectura dramaturgica de la obra que se traduzcan en términos escénicos. ¿No es acaso lo mínimo? Sin embargo, la tendencia actual de la figuración escénica efectivamente está por una limitación del exceso visual y explicativo que predominó de los años 60 a los 80 y, en consecuencia, por una desaparición de la mirada dramaturgica. La representación ya no busca ilustrar el texto por medio de un despliegue visual que supuestamente la afirma en un contexto preciso y figurativo. Se conforma con plantear algunos jalones del texto y ofrecer algunos indicios y convenciones de actuación. En este punto, la representación está sometida a la influencia de la escritura contemporánea y de su *puesta en juego* espartana, “La empresa de escribir no está separada de la de poner en escena, actuar, etc.: la puesta en escena no ilustra el texto, sino que le da su urgencia, lo hace vivir en sí dándole voz y músculos”(Bradby 600).

La desconfianza hacia los grandes medios escénicos ha ido en aumento: ya no hay metáfora o imagen para significar globalmente un lugar o un paisaje mental, ya no hay dispositivo que permita un distanciamiento político de conjunto; se acabó el uso puramente retórico de la escena.

Ahora el desafío es otro, completamente distinto: acceder a un mejor conocimiento de la práctica escénica del pasado. No para descubrir la solución correcta para la representación en el momento actual, sino para comprender mejor cómo esta “flor textual”, la única huella que nos queda, pudo hacer eclosión en los suelos de una práctica teatral desaparecida. Se intenta, pues, leer esta obra en su época y según su estilo, sabiendo muy bien que tendremos, en gran medida, que “inventar”, porque no estábamos allí. Y, paralelamente, se imagina una nueva práctica escénica, a fin de arrojar una nueva luz sobre la obra.

33. Puesta en escena de René Loyon, marzo de 2001, con Serge Lipszyc en el papel de Alceste.

34. Puesta en escena en el Schauspiel de Dortmund en mayo de 2006, con Jürgen Hartmann en el papel protagonista.

Este trabajo histórico obliga a retomar, someter a prueba y desarrollar los métodos de análisis de los textos, teniendo en cuenta todo lo que ha sido conquistado en el transcurso de los últimos treinta años. Por ese mismo camino, nos hace volver sobre las cuestiones metodológicas que lo posmoderno y lo posdramático pretenden haber superado. Lo que equivale a decir que no hay que quemar las etapas ni las naves, sino volver a mirar con paciencia el análisis y el conocimiento de los textos. Esta humilde e ingrata tarea exige esfuerzos a los que muy pocos están dispuestos. La teoría literaria o teatral no debería estar a la defensiva frente a los *performance studies* (estudio de las manifestaciones espectaculares), ni tampoco acomplejada frente a ese dominio imperalista, sino que tendría más bien que estar consciente de su necesidad y de su papel clave.

¿No sería necesario recoger desde ahí el desafío tanto de lo posmoderno como de lo posdramático, haciéndole preguntas a lo que esas etiquetas esconden, pero también revelan? Este desafío consistiría en observar y describir la deconstrucción del texto o del espectáculo. Al ir en busca de lo que, concretamente, viene después de lo posmoderno o después del drama y el teatro, quizá se romperá el hechizo de esta vida en el "post", en este presente eterno, en esta falsa eterna juventud que nos

fascina, pero que nos encarcela. ¡Quizá el presentismo no dure eternamente! Seguramente lo posdramático solo es un mal momento que ha de pasar.

Sean cuales fueren las etiquetas, ¿acaso lo importante no es localizar lo que ellas designan más o menos voluntariamente, y lo que ocultan bajo palabras demasiado apresuradas como *deconstrucción* o *provocación*?

Tales términos participan del debate en torno a las formas de la cultura en el mundo posmoderno. Desde los años 80 la concepción culturalista domina esta discusión. En aquel entonces se trataba de rehabilitar culturas subvaloradas, textos marginales, prácticas ignoradas y estilos poco académicos. El impacto del culturalismo en el teatro ha sido sensible. Condujo a una nivelación de las lecturas, a la intercambiabilidad de las interpretaciones y finalmente a la desaparición de tesis originales o provocadoras. Desde que tuvo lugar esta democratización culturalista, se ha vuelto muy difícil para los jóvenes directores remontar la cuesta, superar el tránsito progresivo, la degradación de lo artístico en cultural y de lo cultural en sociocultural. ¿Pero acaso los reencuentros de la puesta en escena con el arte de los clásicos no obligan a remontar la cuesta? A ver quien es tan astuto como para saber de antemano si la vista desde la cima valía el esfuerzo de la ascensión. ■

## Bibliografía

- Benhamou, Anne-Françoise. "Entretien avec Stéphane Braunschweig" (Entrevista con Stéphane Braunschweig). *Outre scène*, revista del TNS de Strasbourg, no. 5, mayo 2005.
- Bradby, David, en colaboración con Poincheval, Annabel. *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*. París: Honoré Champion, 2007.
- Braunschweig, Stéphane. *Petites portes, grands paysages*. Arles: Actes Sud, 2007.
- Brecht, Bertolt. "Entretien sur les classiques" (Entrevista sobre los clásicos). *Écrits sur le théâtre*. París: Gallimard, 2000.
- Brook, Peter. *Travail théâtral*, no. 18, 1975.
- Calvino, Italo. *Pourquoi lire les classiques*. París: Éd. du Seuil, 1984.
- Debray, Régis. *Sur le pont d'Avignon*. París: Flammarion, 2005.
- Perceval, Luk. "La contradiction, c'est la poésie de la vie" (La contradicción es la poesía de la vida), *Outre scène*, no. 5, mayo 2005.
- Plassard, Didier. "Esquisse d'une typologie de la mise en scène des classiques". *Littératures classiques*, no. 48. 2003.
- Sivadier, Jean-François. "L'acteur au rendez-vous de l'instant et du passé" (El actor en el encuentro entre el instante y el pasado). *Outre scène*, revista del TNS de Strasbourg, no. 5, mayo 2005.
- Thalheimer, Michael. "Sans passé nous sommes incapables de vivre l'ici et maintenant" (Sin pasado, somos incapaces de vivir el aquí y el ahora). *Outre scène*, no. 5, mayo 2005.
- Vitez, Antoine. "À propos d'Électre" (A propósito de Electra), *Les Lettres françaises*, no. 1.125, marzo 1966.
- . "À propos de Richard II" (A propósito de Ricardo II). *Écrits sur le théâtre*, vol. 2. París: POL, 1995.
- . "Notes pour Le précepteur de Lenz" (Notas para El preceptor, de Lenz). *Écrits sur le théâtre*, vol. 2. París: POL, 1995.
- . "Britannicus" (1981). *Écrits sur le théâtre*, vol. 3. París: POL, 1996.