

Julia Elena Sagasetta (IUNA)

Preguntas y recorridos

Durante los meses de octubre y noviembre de 2011 –al principio como parte de los espectáculos nacionales del 8° Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires- se presentó en el Centro Cultural Ricardo Rojas el *Proyecto Clásico*. Consistió en la puesta en escena de tres obras: una tragedia griega, una obra de Shakespeare y otra de Oscar Wilde. La primera fue *Hécuba* de Eurípides, la segunda, *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, la tercera *Salomé* de Oscar Wilde. Los directores respectivos, Emilio García Webhi, Beatriz Catani y Alfredo Ramos, no se ajustaron a los textos y produjeron distintos tipos de ruptura.

Ahora bien, surgen algunos problemas cuando se piensa en este proyecto. Al menos a mí me surgen. Matías Umpierrez, el curador, dice en la publicación (una buena publicación) que se entregaba al público como programa de mano:

Como en otras disciplinas, en el teatro es habitual llamar “clásicos” a aquellas obras que, desafiando el paso del tiempo, continúan incentivando la escena contemporánea. No obstante, reponerlas requiere usualmente grandes producciones, lo cual dificulta su actualización en formatos más reducidos. En Proyecto Clásico nos hemos propuesto abordar algunos destacados textos dramáticos a partir de una aproximación que los conciba como textos espectaculares acotados en sus dimensiones espaciales y temporales. Esto supone aceptar el no menos ambicioso desafío de pensar en otras formas cuyos procedimientos ofrezcan para estos “clásicos” nuevas resoluciones dramáticas afines a su vigencia.

Es decir, se propone una reescritura escénica. Pero (problema 1) ¿acaso no es una reescritura toda puesta en escena de un texto? Salvo una supeditación sin vuelo a la página escrita, toda puesta (y más aún en el teatro contemporáneo) es una mirada del director que significa una lectura. Desde este punto de vista, y más aún en el Rojas, cuyos ciclos tienden a la experimentación, esta aclaración resulta casi obvia.

Por otra parte (problema 2) se caracteriza a los clásicos a través de los conceptos de “perduración” y de “incentivación”. Nadie pondría en duda que entrarían en esa categoría la tragedia tanto clásica como isabelina, pero ¿por qué considerar clásica a *Salomé* de Oscar Wilde? ¿Qué la lleva a esa condición? ¿Inevitablemente lo que no es contemporáneo es clásico si el autor de una obra tiene calidad literaria?

El tema de lo clásico es importante, complicado y lleva a discusiones. No es claro, no hay una óptica única. En algún momento histórico (el Renacimiento) se habló de un arte clásico (el grecorromano) y más tarde se identificó lo que hacían los artistas como Neoclasicismo. Pero ¿cuándo una obra teatral, artística, cinematográfica, literaria se convierte en clásica? ¿el paso del tiempo, como dice Umpierrez y su permanente estímulo? ¿puede hablarse de clásicos contemporáneos, un oximoron que se suele utilizar? Al entrar en este tema sólo me aparecen preguntas y preguntas y no hallo muchas respuestas. Si me quedo en el campo del teatro, para los directores (y dramaturgos) realistas, Arthur Miller y Tennessee Williams son clásicos. El tema del tiempo no parece ser significativo entonces.

Entro en diálogo con otro texto de este dossier, “El tiempo desquiciado” de Liliana López, al que remito para el tratamiento del tema.

¿Por qué de pronto la escena se llena de clásicos? Este año se han presentado seis *Hamlet* en los teatros porteños, en salas oficiales o independientes, siguiendo la historia shakesperiana (como el que dirigió Juan Carlos Gené) o adaptándola como *El señor de los cielos* de Rubén Pires, que llevó el tema (y de allí el título) al cártel de Ciudad Juárez. *Hamlet* puede ser un joven atolondrado o representado por una actriz (Gabriela Toscano, en la dirección de Carlos Rivas, siguiendo una tradición de actrices famosas -y en la actualidad también en la propuesta europea de Tomaz Pandur con Blanca Portillo), en una versión que juega con la identidad y el género; o presentándolo en un ambiente actual y reduciéndolo porque lo que importa es la actuación y el teatro en la versión de Marcelo Savignone. Pero además llegó para el Festival Internacional el director alemán Thomas Ostermeier con los actores de la Schaubühne con su versión de *Hamlet*.

No ha sido todo en cuanto a clásicos. La Fura del Baus trajo *Tito Andrónico* de Shakespeare. Daniel Veronese estrenó su versión de *La gaviota* bajo el título de *Los hijos se han dormido*¹. Hubo dos puestas de

Edipo: *Edipo.com* de Gioele Dix con dirección de Eduardo Lamoglia y *Yocasta* con texto y dirección de Héctor Daniel-Levy. *Espectros* de Strindberg con dirección de Mariano Dossena Y un clásico del teatro argentino, *Mateo* de Armando Discepolo, con dirección de Guillermo Cacace. Demasiados clásicos para un país que tiene una fuerte dramaturgia, en expansión, y tantos directores dramaturgos. ¿Qué se busca en los clásicos que pareciera no dar la escritura actual?

Tomar un clásico y ponerlo en escena no significa, necesariamente, hacer una reescritura. Y entonces, ¿qué significa una reescritura? A veces se entiende que es tomar la historia y algunas partes de la obra original. En general, se trata de versiones del material que motivó la puesta. Las verdaderas reescrituras suelen hacer un trabajo con el texto base a partir del cual se escribe el texto propio. Pongo dos ejemplos que encuentro muy logrados: el *Ricardo III* de Carmelo Bene y *El año de Ricardo* de Angélica Lidell.

En los dos casos se trata de procedimientos que tienen que ver con la deconstrucción del texto shakespereano y a partir de allí la realización de una escritura propia. Bene y Lidell parten de la escena y vuelven a ella actuando sus textos.

El trabajo de Carmelo Bene atrajo tanto a Deleuze que le dedicó un artículo muy sutil, *Un manifiesto menos*, lo donde analiza con mucha perspicacia y mucho conocimiento de la escena. Lo que hace es un verdadero modelo de análisis y crítica. Carmelo Bene reconstruye la obra y realiza así un trabajo crítico. Y eso, para Deleuze, lo convierte en un “teatro constituyente” porque “la crítica es una constitución”.

El *Ricardo III* es el de Shakespeare y es el de Bene. Ha procedido por sustracción con la obra clásica y ha dejado sólo los personajes femeninos con los que interactúa Ricardo para construir su “máquina de guerra”. Pero lo más interesante de esta propuesta es que Ricardo se va constituyendo realmente en escena. No empieza siendo el malvado y deforme príncipe. Todo ocurre a la vista, como parte de un proceso, su relación con el poder, con las mujeres que lo ejercen y hasta con su físico que se va transformando. No es una versión, es una creación, otra obra, aunque ésta y la de Shakespeare compartan el personaje.

En el caso de Angélica Lidell, Ricardo, ante la muda presencia de Catesby lanza sus monólogos que son derivas rizomáticas. Es el poder en el tiempo presente, poder y sufrimiento en los peores momentos de la historia actual. Con un lenguaje crudo, por momentos soez, reconocemos a Ricardo mezclado con muchos otros seres.”El teatro de Lidell – ha dicho un críticoⁱⁱ

- es torrencial, exasperado, apabullante; el exceso y la provocación son probablemente sus principales señas de identidad”. Con todas esas palabras podríamos adjetivar a Ricardo. Lidell toma el personaje y le sirve para su mirada del presente. Le deja pocos rasgos de su entidad clásica para incluirlo en una obra autónoma.

Cuando Luis Cano y Emilio García Wehbi prepararon su *Hamlet* que estrenaron en el teatro Sarmiento estuvieron de acuerdo en que el texto se llamara *El Hamlet de William Shakespeare* de Luis Cano y el mismo nombre llevara la puesta. ¿Significa esto una reescritura? Eso es lo que dice García Wehbi en una entrevista que se les hizo a ambosⁱⁱⁱ. Y Cano explica:

Shakespeare escribió en un inglés muy distinto del actual. Leí muchas traducciones y ninguna me conformó. Pero además necesitaba traspasar una barrera cultural que hace que se acepten ciertas cosas que son rehenes de la época de Shakespeare. Por ejemplo, que el príncipe Hamlet, en su presunta locura, finja confundir a Polonio con un pescadero es una convención que no me interesaba mantener. En esta versión Hamlet confunde a Polonio con su hijo, muerto a los once años. Que en realidad es una referencia biográfica al mismo Shakespeare, cuyo hijo Hamnet murió a esa edad.

Cano habla de versión, Wehbi de reescritura. ¿Y qué es en realidad? A partir de las explicaciones que dan en la entrevista, es una versión, con una escritura muy cuidada, que elije marcar el tema padre-hijo alrededor del poder. La puesta en escena mantiene la línea de la versión aún cuando reescribe proponiendo una lectura en la figura de Fortimbrás siempre presente en escena afilando su maquinaria. La obra también jugaba con la realidad (y el teatro de presentación) en la escena de los cómicos que se realizaba durante el entreacto).

Proyecto Clásico

Las tres obras del Proyecto Clásico responden, como ya dijimos, a distintas concepciones de lo

consagrado (otra acepción para lo clásico). Dos tragedias y un drama, con libertad para los directores de llevar la textualidad y la puesta por los caminos que prefirieran. Como afirman en las entrevistas de este dossier, fue el requisito fundamental que establecieron con el curador.

Curepí de Alfredo Ramos, es una versión de la *Salomé* de Oscar Wilde (o de la figura bíblica y las versiones hollywoodenses), más que una reescritura, aún cuando se haya pasado el refinado tono del autor irlandés a “la barroca y caricaturesca escritura propia”, como dice Ramos en el programa refiriéndose al texto que produjo. Están los personajes, las intenciones y las obsesiones y hasta la cabeza en la bandeja en la escena final por si hubiese quedado alguna duda. Ramos dice que lo que le interesó fue “el capricho que degenera en desmesura, la intolerancia bacana que determina el asesinato por encargo, la obediencia del sicario poderoso que comete el homicidio político para lograr un intercambio. En fin, lo berreta, lo menor” (Programa). No parece ni tan menor ni tan berreta lo que ocurre allí: ese deseo que se suelta y parece difícil de detener (Mr. Tomkinson por Dolores, ella por Arnaldo), la sujeción esclavista que une a Tomkinson con su ayudante paraguayo, el interés desbocado de los padres por la riqueza de Tomkinson, la venganza sin límites.

Wilde había hecho cambios en la historia bíblica centrándola en los mismos elementos que respeta *Curepí*: el amor no correspondido de Salomé por Jokaanan, el deseo de Herodes Antipas por Salomé, la venganza y la muerte. Pero Wilde respeta los nombres y la época, y Ramos juega otra carta y la ubica años después de la guerra del Paraguay. Eso le permite situar la acción en el ámbito selvático del Delta, mostrar el predominio de lo inglés en la política criolla y colocar al personaje perseguido y martirizado (Jokaanan, Juan el Bautista en la historia bíblica) como un esclavo que antes fue soldado niño en las luchas de la Triple Alianza.

Lo que importan son las acciones, no las introspecciones. Sabemos quiénes son los personajes pero no retenemos cómo se llaman y el programa sólo da los nombres de los actores. Siguiendo las premisas de la Compañía Teatro Berreta de Cámara a la que pertenece el director, lo que interesa es el relato de actuación basado en formas de actores populares, del sainete al cine argentino de los años 40 y 50. Y aunque no trastorna totalmente la historia produce una distorsión notable.

En el tratamiento de las dos tragedias, *Hécuba* y *Antonio y Cleopatra* sí hallamos reescritura.

La obra de Shakespeare se convierte en *Si es amor de verdad, me dirás cuánto entonces* en la concepción textual y escénica de Beatriz Catani y Quico García, este último en codirección en la puesta.

La obra apabullante de Shakespeare por sus amores desbordantes, sus conflictos políticos, su longitud, la cantidad de personajes y lugares por los que transitan, se concentra en pocas figuras, cinco espacios, y una economía de recursos que, por momentos ronda el minimalismo y en otros se despliega en tecnología.

La obra shakespereana se reconstruye para dejarla en el hueso del conflicto político, más fuerte que el de los amantes, y en el conflicto de las lenguas que nos lleva a cómo acceder realmente a un clásico literario. Y este último problema produce la polifonía de la obra (polifonía lingüística pero también interartística: videos, cuerpos actuantes, palabras).

Interesante problema teatral: se hace Shakespeare y se hace teatro de presentación. No se interpretan los personajes, se muestran, se leen, no figuran en el programa, sólo está la lista de actores. No hay ropa de época ni escenografía que refleje palacios. Los cinco espacios se crean en escena con paneles, con videos. Los actores usan ropa contemporánea y leen (en inglés o español) la obra, se escuchan cuando dicen otros textos, observan los videos. Son actores y espectadores. Recrean las palabras shakespereanas o llevan el contenido a hechos de la actualidad.

El teatro se está produciendo, se presenta ese hecho. Pone la representación en un límite. No se está representando *Antonio y Cleopatra*, se está mostrando qué puede ser *Antonio y Cleopatra* según la concepción de dos artistas platenses, qué hacen los actores con esa lectura, con esas acciones que presentan a Shakespeare o remiten a él.

Es una propuesta muy experimental que exige actores comprometidos con el propósito (y lo están). Si Antonio y Cleopatra se hallan, en la obra clásica (y en la historia) a las puertas de otra época, el imperio, y no llegan a atravesarla, en *Si es amor de verdad...* Catani los lleva a un teatro de ruptura, performático, absolutamente actual.

Emilio García Wehbi toma la *Hécuba* de Eurípides y la transforma totalmente. El cambio comienza ya en el título: *Hécuba o el gineceo canino*. Hécuba va a ser el lugar de las mujeres y va a cumplir el mito hasta el final aunque lo distorsione y lo cruce con otros.

Se toma la figura de Hécuba pero nada del estilo de la tragedia y sus personajes. Todo está pasado a

otras formas, otros ritmos, otras coyunturas. En la revista/programa de mano, la Sinopsis presenta la obra y la ubica en un estilo que no es el argumental:

Conejo viejo/mujer joven/payaso/película rusa e infierno/loca enumeración/ropa blanca y niños llorando/Caronte/darwin, marx y re-evolución/pánico/más adn que dni/juguetes muertos/hécuba y Medea/mujer aullante/putrefacción/*lick my legs*/pluto canciller de disney/monos y Eurípides/demasiado animal.

En el mismo programa se explica (no hay firma pero se supone que escribe el director) que se realizaron dos operaciones fundamentales “de modificación” (diríamos de reescritura): en primer lugar la transformación de la Madre Vengadora en Madre Furia. Ella será quien mate a sus hijos para que no tengan las muertes horribles que quieren sus verdugos y luego dará muerte a sus asesinos. Hécuba deviene Medea primero y la perra que el mito predice deambulando para siempre por las tumbas de sus vástagos

La segunda operación tiene que ver con el rechazo de las formas de la tragedia y la organización del material de otra manera: en dos partes, Diástole y Sístole separadas por un intermedio que llama Interferencia. A su vez Diástole contiene dos segmentos, Tristitia e Hypnos y Sístole a Anachóresis y Chrysalis. Si nada de esto tiene que ver con la estructura de la tragedia, tampoco le corresponde que sólo haya dos personajes: Hécuba que va a pronunciar largos monólogos y el Coro que acompañará, no interactuará. Una voz en *off* hablará por él.

Tampoco el texto que se oye es el de la tragedia de Eurípides. En una intertextualidad desafortunada hay algunos, pocos, fragmentos del texto clásico. El espectador oirá monólogos de una potencia y una ferocidad enormes y de acuerdo a su biblioteca reconocerá algunos autores. Heiner Müller, por ejemplo.

El Coro sigue a Hécuba por sus derroteros, los caminos a los que la llevan los monólogos pero el Coro también sufrirá devenires: será al principio una especie de vagabundo que come pizza y toma cerveza casi indiferente a las palabras de Hécuba, que hace una enumeración caótica de la locura. Cuando ella relate su sueño profético de guerra y destrucción, el Coro, devenido Hypnos, aparece cubierto de plumas que se le desprenden y llenan el espacio escénico. En el tercer monólogo Hécuba menciona a Lewis Carroll y el Coro aparece como el Conejo de Alicia desterritorializando a la heroína trágica. Hécuba/Medea y Hécuba/perra estarán acompañadas por Cronos, último devenir del Coro. Tiempo de la venganza y del inacabable sufrimiento.

Entre la primera parte (los dos primeros monólogos) y la segunda hay un intermedio que se llama Interferencia. Allí cambia completamente el eje del discurso, desaparece el mito y un joven escritor y director de cine, Nicolás Prividera, sube a escena y lee su poema *Bufido*. El mundo de Hécuba se desterritorializa para territorializarse en la realidad del país. En el segundo monólogo, el del sueño profético, Hécuba gesta a un hijo, Paris. Ahora un hijo cuestiona a sus padres. Es hijo de desaparecidos y discute con dolor y enojo a la generación de ellos, las ideas y creencias que tuvieron. Pero necesita relacionarse con esa generación, aún desde la irritación y el disgusto, tratar de entenderla para aclarar su identidad: “Cómo hablar de nosotros sin hablar por ellos”

A pesar de la importancia que García Wehbi le otorga al texto en esta ocasión, las palabras no son todo en Hécuba. Como obra performática que es, hay otros lenguajes que hablan: el cine, en particular. En distintos momentos de la obra se proyectan fragmentos de dos películas (una de los años 30 de Alexander Medvedkian y *L'Inferno* de Giuseppe de Liguoro). Son viejas películas en blanco y negro que dialogan con los soliloquios de Hécuba. Las proyecciones ocupa gran parte del espacio escénico, la voz y el cuerpo de la actriz en una interpretación que impresiona por su grado de entrega, atraen la atención, como las imágenes y objetos. Todo ello satura la percepción del espectador que tiene que elegir qué seguir, cómo hacerlo, construir con toda esa propuesta su lectura múltiple.

Textos / Escrituras

Me he detenido en *Hécuba o el gineceo canino* porque creo que lleva a la mejor potencia la idea de reescritura. Y más aún la reescritura de un clásico. Cuando se emplea este término el teatro vuelve a hacerse logocéntrico. No hay otra manera de concebir la idea de clásico porque todavía no se ha pensado en utilizar ese término para puestas. ¿No sería hora que lo hiciéramos con *La clase muerta* de Kantor, *El príncipe constante* de Grotowski, *Café Müller* de Pina Bausch para citar sólo tres entre tantas otras?

Si hacer los clásicos es tomar los textos clásicos de la dramaturgia, nos olvidamos o negamos lo que ha crecido el teatro en las últimas décadas. Por eso destaco el trabajo de García Wehbi que reconstruye a

Eurípides, crea un texto con la escena, provoca al espectador y lo lleva a construir su propia obra con las imágenes que percibe, se pone fuertemente político y fuertemente teatral.

En esta óptica también subrayo como reescritura el trabajo de Beatriz Catani que confronta literatura y teatro, enfrenta las posibilidades de relación, las mezcla con otros discursos escénicos y visuales, trabaja la escena performáticamente.

En los dos casos he señalado lo performático: cuerpos actorales que despliegan un compromiso y un discurso físico por sobre el narrativo, distintas formas artísticas entremezclándose. Si la literatura quiere estar en el teatro, y más aún la dramática, creo que sólo tiene fuerza en esta reescritura. Las versiones o adaptaciones nos llevan a un camino largamente transitado. De ninguna manera inútil pero sí muy conocido y creo que las búsquedas y las renovaciones están en otro lugar.

ⁱ y hay que recordar los otros clásicos que realizó, los Chejov y los Ibsen que reformuló con otros títulos: *Un hombre que se ahoga (Tres hermanas)*, *Espía a una mujer que se mata (Tío Vanía)*, *El desarrollo de la sociedad venidera (Casa de muñecas)*, Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo (*Hedda Gabler*).

ⁱⁱ Josu Montero, "Prólogo. Angélica en el país del horror" en Angélica Lidell, *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*. Bilbao, Artezblai, 2007:

ⁱⁱⁱ Olga Cosentino, "La mirada del hijo" en *Clarín*, 23 de abril de 2004.