

El tiempo desquiciado

Liliana B. López (IUNA)

“The time is out of joint”
(Hamlet)

La proliferación de puestas en escena en la cartelera porteña que remiten –de manera explícita o encubierta - a la dramaturgia clásica nos invita a reflexionar sobre este fenómeno, que, además, no es privativo de los escenarios locales. Lo pudimos verificar en VIII Festival Internacional de Buenos Aires, donde se presentaron varios espectáculos extranjeros de esta clase. Lo mismo sucede con un sector de la escena independiente cordobesa, pertenecientes a la última generación de directores y dramaturgos¹.

Alguien podría objetar que estas elecciones no constituyen una novedad: precisamente, una de las cualidades de los textos agrupados bajo esa consideración, es la de ser continuamente revisitados. Sin embargo, creo distinguir en muchos de estos espectáculos un tipo de *apropiación* innovadora respecto del clásico, lo que obliga a introducirse en la problemática de los alcances de este concepto, tan variables, como su radical historicidad. Para dar cuenta de ello, haré un somero repaso por las derivas de su aplicación.

El término *clásico* es de origen latino y su primera acepción pertenece al campo semántico militar, y curiosamente alude a una división de las clases sociales, de los escuadrones y las flotas navales. Ya Cicerón lo aplicaba en el siglo I AC al ámbito literario, pero comenzó a circular con más fuerza a partir del Renacimiento, para referirse a la antigüedad greco-latina, mientras que sus compuestos –neoclásico, preclásico- y los derivados –clasicismo- son más recientes. Una de las primeras definiciones registradas aparece en el *Diccionario de la Academia Francesa* (1694): “Autor antiguo muy aprobado, que es autoridad en el asunto que trata”. Por extensión, luego pasa a la obra misma. En 1809, Schlegel, en un curso sobre arte dramático, lo utilizó para oponerlo a “romántico” (por ejemplo, Sófocles y Shakespeare). Madame De Staël analizó sus distintas aplicaciones, añadiéndole, entre ellas, la cualidad de “perfección”.

En el siglo XX ha adquirido diversos matices, pero su extensión ya no remite únicamente a la Antigüedad, sino que puede alcanzar a algunas expresiones del arte contemporáneo. Jorge Luis Borges añadirá a sus propiedades la posibilidad de una semiosis ilimitada (aunque no lo ponga en esos términos): “Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas toda fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y *capaz de interpretaciones sin término*”.

Aquella lejana acepción latina ha dejado una huella entre los usos del presente. Entre ellos, sería difícil obviar a Harold Bloom, que en *El canon occidental* (1994) construyó su propia selección de autores clásicos, desde un etnocentrismo confeso y en abierta oposición al pluralismo de los recientes estudios culturales.

Clásico y *canónico*, con todos sus matices diferenciales, no pueden obliterar su condición *selectiva*, en tanto recorte que opera sobre la tradición, al mismo tiempo que la constituye.

Raymond Williams, en *Cultura* (1981) analiza en los mecanismos propios de la cultura la formación de la tradición, la reproducción cultural, el rol de las instituciones y la dinámica de las formas, en la que postula productos *residuales*, *dominantes* y *emergentes*. Quiero detenerme en la definición de *residual*: “la obra realizada en sociedades y épocas anteriores y a menudo diferentes, pero todavía accesible y significativa”; a su vez, ésta puede entrar en relación con la *emergente* (“la obra de diversos tipos nuevos”).

Los elementos de la tríada, a su vez, pueden relacionarse: “Ciertamente, lo dominante puede absorberlos a ambos o al menos intentarlo. Pero casi siempre existen obras antiguas que algunos grupos mantienen *disponibles* como una extensión o una alternativa a la producción cultural contemporánea dominante”.

Esta última posibilidad planteada por Williams resulta sugestiva, porque nos permite conectarlo con algunas modalidades de producción propia de las prácticas estéticas contemporáneas.

Al respecto, Nicolás Bourriaud postula que el proceso de *postproducción* -propio del cine y la televisión- podría entenderse (y extenderse) como un procedimiento artístico en el ámbito de diversas prácticas artísticas contemporáneas. De su utilización singular por las vanguardias históricas (los

ready-made de Marcel Duchamp), hoy parece ser el modo muy extendido de producción, cuya frecuencia hace que nos estemos ocupando de él:

Moviéndose en un universo de productos en venta, de formas preexistentes, de señales ya emitidas, edificios ya construidos, itinerarios marcados por sus antecesores, ya no consideran el campo artístico (aunque podríamos agregar la televisión, el cine o la literatura) como un museo que contiene obras que sería preciso citar o “superar”, tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como otros tantos negocios repletos de herramientas que se pueden utilizar, stocks de datos para manipular, volver a representar y poner en escena. (2009:14)

En el ámbito de los teatros oficiales, los clásicos son una presencia constante; si revisamos las carteleras del Teatro Nacional Cervantes o del Teatro San Martín, por mencionar las instituciones más emblemáticas de la escena oficial de Buenos Aires, veremos que la “cuota” asignada a la dramaturgia clásica fue una constante a lo largo de su historia. Es parte de una función autoasignada, la de conservar y transmitir un patrimonio cultural de alcance “universal” o de raíz local, junto a una menor disposición para la difusión de los “nuevos”. Y en esta orientación (la puesta clásica de un clásico) podemos ubicar a la versión de Juan Carlos Gené (puesta en escena, dirección y dramaturgia) de *Hamlet* en el Teatro Alvear, que depende del Complejo Teatral de Buenos Aires. No se advierte en esta puesta en escena ningún tipo de lectura personal, ni intención de establecer relación con el tiempo presente o con la comunidad de receptores, más que la de ofrecer un producto prestigiado por la tradición, en un formato abreviado.

En la misma tendencia podríamos ubicar un espectáculo internacional, como *Degustación de Titus Andrónicus*, del grupo catalán La Fura dels Baus, basado en la tragedia homónima de Shakespeareⁱⁱ. Si bien este grupo utilizó un gran arsenal tecnológico, con actuaciones performáticas, y anunció una experimentación de orden sensorial (gustativa y olfativa), la literalidad de la presentación de la fábula, aunque reducida a la mínima expresión, dejó pendiente cualquier tipo de hipótesis interpretativa. Por lo cual, salvando las diferencias de recursos escénicos, nos encontraríamos en la misma situación del ejemplo anterior.

Hay varios aspectos que se pueden problematizar en la puesta en escena de un clásico, por ejemplo, entre ellos, el lenguaje y el tiempo.

En una cultura marcada por un fuerte eurocentrismo, el tema de la lengua no es un tema menor. Sin embargo, pocas veces aparece como un problema a resolver: se suele dar por sentado que la traducción traslada de manera casi automática, visiones de mundo, códigos, imaginarios, de una comunidad a otra. En este sentido, resulta una excepción saludable el énfasis puesto en esta cuestión, en *Si es amor de verdad, me dirás cuánto entonces*, dirigido por Beatriz Catani, basada en *Antonio y Cleopatra* de Shakespeareⁱⁱⁱ. Mientras se intenta “representar” algunas de las situaciones de la fábula, dos actores leen sendas traducciones españolas del texto de Shakespeare. Lo que queda en evidencia, es que se trata, literalmente, de dos obras distintas cuya distancia respecto del “original” podría ser tan inconmensurable como el abismo que abre entre ellas.

En *Hamlet*, hay una expresión que ha merecido múltiples interpretaciones desde diversas disciplinas. Cito de una edición inglesa (que seguramente presenta diferencias en las tres versiones “originales” del siglo XVII. Al final del Acto IV, Hamlet dice: “The time is out of joint”^{iv}. Revisando algunas prestigiosas ediciones en español, pueden leerse las siguientes traducciones: “El tiempo está fuera de quicio”, o “Tiempo descoyuntado!” o “El tiempo se ha salido de sus goznes”.

Una sola oración, tres versiones muy diferentes, deberían hacernos sospechar de todo el resto y preguntarnos qué leemos, cuando debemos recurrir obligatoriamente a una traducción. No es un ejemplo inocente: desde Lacan a Derrida, esta frase ha provocado ideas fecundas, construcciones teóricas y/o deconstrucciones de las mismas^v.

Por otro lado, alguno de los sentidos que podemos leer en ella, me devuelve a la problemática del clásico en el teatro. La escenificación de un clásico pone en juego, al menos y siempre, dos temporalidades. El tiempo del “original” y el tiempo del presente de la escena. Podríamos figurarnos, como Genette al pensar la intertextualidad, que aquel tiempo subsiste *debajo* del actual, que no logra imponerse del todo. Que la escena es un palimpsesto en el que los cuerpos, las voces, presentifican aquello que no es totalmente ilegible, pero jamás será idéntico. Como la figura de la prosopopeya, que consiste en asumir la voz de otro, sin que se borre la condición de alteridad, la puesta en escena de un clásico restituye, fragmentaria e ilusoriamente, aquella lejana palabra.

Sin embargo, y por fortuna, no es lo único que puede hacer. En *Alexis. Una tragedia griega*, del grupo

Motus^{vi}, el mito de Antígona se presenta entrelazado con un acontecimiento político ocurrido en Grecia en 2008, donde un adolescente griego (Alexis), fue asesinado por la policía durante una protesta callejera. Con una estética propia de los sectores urbanos y juveniles, en un momento puede verse, entre videos y fotos de *grafittis*, el símbolo de la anarquía. Cuando la actriz dice que le recuerda a Antígona, tuve la sensación de que, en ese instante, se hubieran entrecruzado múltiples temporalidades. Si nuestra percepción de la temporalidad es lineal, sucesiva, en ese instante, el tiempo se salió de su carril, se desquició. Un efecto de lectura, quizá. O tal vez, una estrategia de la cultura, para sobrevivir al olvido.

Remito nuevamente a Borges, en el mismo breve ensayo sobre los clásicos "...es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con *previo* fervor y con una misteriosa lealtad".

En esta frase, la cuestión de la temporalidad, presente en "generaciones", no debe distraernos del uso de "previo", aplicado a fervor. Aquello que es previo, es el mandato cultural, que nos precede y nos conmina a fervorosas lecturas, reposiciones, traducciones, interpretaciones.

Referencias bibliográficas

- Bloom, Harold. 1994. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama
- Borges, Jorge Luis. (1974). "Sobre los clásicos", en *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé (pp. 772-773)
- Borges, Jorge Luis. 1974. "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Bourriaud, Nicolás. 2009. *Postproducción*. (3ª edición). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Williams, Raymond. 1981. *Cultura*. Barcelona: Paidós Comunicación

Notas

ⁱ Es el caso de la directora Daniela Martín, que dividió la trilogía de Esquilo en tres proyectos: a *Griegos* (2007), *Al final de todas las cosas* (2008) y *Con la sangre de todos nosotros* (2009).

ⁱⁱ Club GEBA, 2011.

ⁱⁱⁱ Con la dramaturgia de Beatriz Catani y Quico García, se estrenó en el Centro Cultural Ricardo Rojas, formando parte del Proyecto clásico (2011)

^{iv} Verso 189, Edición Chancellor Press, Londres.

^v Algunas de ellas son: Derrida, Jacques. 1998. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* Madrid: Trotta; Grüner, Eduardo. 2005. *La cosa política o el Acecho de lo Real*. Cap. 3. "Hamlet, o la modernidad fuera de quicio". Buenos Aires: Paidós; Rinesi, Eduardo. 2003. *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue.

^{vi} Dirigido por Daniela Nicolò y Enrico Casagrande, Teatro Regio (2011)