

**La representación de los clásicos en la actualidad:
del *Hamlet* al *Rey León***

Dr. Rómulo Pianacci¹

Resumen

El presente artículo discurre acerca de cómo se ponen en escena hoy en día las obras de teatro clásico. Las diferentes posturas sostenidas apasionadamente por actores, dramaturgistas, directores y funcionarios estatales intentan delimitar quién debe decidir acerca de cómo hacer la traducción, adaptación o versión de una obra clásica. La revisión de cómo han operado diferentes artistas al respecto, pudiera arrojar algo de luz acerca de esta vigente cuestión del teatro contemporáneo.

Palabras clave: teatro clásico - puesta en escena - adaptación - polémica

Abstract

The present article goes on how the classic theatre stage nowadays. Different opinions are passionately sustained by actors, dramaturgs, directors and government agents that whose responsibility is to decide how to translate or adapt a classical play. The revision of how different artists have dealt with this issue may begin to enlighten this current problem in modern theater.

Key words: classic theatre - staging - adaptation - issue

Introducción

Constantemente vemos obras dramáticas o filmes basados en textos clásicos, supuestamente transducidos o adaptados para el espectador de hoy en día. Resulta de

¹ Doctor por la Universitat de València. Prof. Adjunto UNMdP y UNCPBA.
rpianacc@mdp.edu.ar

particular interés para esta comunicación el rastreo de las formas a las que diversos creadores del presente recurren para representar el contenido clásico, tanto en el teatro como en el cine contemporáneo. Si el objetivo es entretener y transmitir un mensaje, es prioritario que el destinatario lo pueda leer y que el material le sea lo más próximo posible, sin contrahacerlo o deformarlo.

La información de que dispone el espectador ya no es la misma, e históricamente ha cambiado mucho el mundo y la manera de contar las historias desde el momento en esos textos fueran escritos. Consecuentemente, la polémica filólogos vs. teatristas o guionistas pareciera no tener fin.

Proponemos actualizar este debate y determinar -si fuera posible- cuál es el límite en la manipulación de este material o cómo fijarlo, a fin de guiarnos mejor tanto en la creación como en la producción de los profesionales, como así también de los docentes y estudiantes.

Conclusiones para comenzar

Se puede observar en el desarrollo del trabajo “Tradición ritual clásica en América Latina: literatura y cine”,² que en general los autores clásicos optan por transmitir los sucesos más importantes a través del uso de un narrador. El sabio Sófocles justifica adecuadamente en su *Antígona* esta “estética de la abstinencia” desde el punto de vista dramático, al hacer que el personaje -el ciego Tiresias- sea el encargado de narrar los acontecimientos de su propia peripecia.

Para este trabajo, se tomaron como guías las *Medeas* de Eurípides y Séneca, y sus transducciones filmicas realizadas por Pasolini (*Medea*, Italia 1969) y Arturo Ripstein (*Así es la vida*, México 1999); las *Antígonas* de José Gabriel Núñez y José Triana; y finalmente el *Orfeo de la Concepción* de Vinicius de Moraes y su versión filmica *Orfeo negro* de Marcel Camus (*Orfeu Negro*, 1959).

En el caso de Medea, pese a las similitudes en el tratamiento del mito, Eurípides y Séneca se interesan por acentuar aspectos diferentes. El primero, destaca más las consecuencias que las fórmulas mágicas que emplea Medea; mientras que Séneca se

² Presentado en el VIº Seminario Internacional “Rito y representación”. Proyecto Cultural Arte y Tiempo. Directora: Dra. Yana Elsa Brugal. La Habana (Cuba), 11 al 15 de febrero de 2009.

explaya más en las referencias mitológicas de los conjuros para la preparación de los vestidos; y si bien se muestra muy parco en las consecuencias de lo que éstos provocan, no puede dejar de atribuir la caída de Creonte y su hija Creusa al pecado común de la soberbia.³

De todas maneras, tanto Sófocles, Eurípides y Séneca discurren en el tiempo y espacio míticos, donde todo es posible y más aún cuando no se escenifica lo pavoroso; aumentando hábilmente así la dimensión de lo relatado. Este último es el mayor problema al que deben enfrentarse los creadores contemporáneos, cuando optan por poner en escena crímenes, rituales de posesión o encantamiento, cuanto más atados estén a un realismo inoperante.

Tanto en el caso de Núñez o de Triana, recurren a poner en escena sendos personajes / adivinos, que supuestamente son los que pueden dialogar con las potencias espirituales cayendo en estado de trance.

Si bien la obra de Moraes sitúa la anábasis de Orfeo en una escola de samba “Los Mayores del Infierno”, no abandona por ello el espacio de la “realidad” escénica. Esta realidad, en la versión filmica de Camus, combina muy efectivamente el plano de la ceremonia del candomblé con los ritos de posesión y trance, coherentes con el contexto sociocultural donde tiene lugar esta ceremonia.

Para Pasolini y Ripstein el problema de la filmación de este mundo mágico/onírico, de una “otra realidad”, puede de presentar ciertos ribetes conflictivos para determinado público. La racionalidad y el mundo mágico serán presentados por separado, formulando tanto para Medea y Julia un doble juego de espejos que multiplican *ad infinitum* no sólo el contenido, sino también en las formas a las que recurren estos creadores para seguir cautivando a los espectadores contemporáneos. Renuevan, a su manera, la antigua ceremonia de contar historias ejemplares.

La polémica que no cesa

En el marco de la edición 2009 del Festival de Teatro Clásico de Olmedo, durante el desarrollo de la mesa redonda *Recuperar, adaptar, y representar a los clásicos*, Eduardo Vasco (actual director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico) se trenzó

³ “Los soberbios aprenden con el tiempo a ser prudentes al precio de grandes golpes por sus orgullosas palabras”. Palabras finales de la *Antígona* de Sófocles, vv. 1350-1352.

ásperamente con la reconocida especialista italiana Prof. Maria Grazia Profeti (de la Universidad de Florencia) en cuanto a los roles que le caben al filólogo y al director de escena. Consecuentemente valdría la pena preguntarse: ¿Cuál es el límite entre las incumbencias de ambos?

Juanjo Guerenabarena, en su artículo *Adaptar... verter, traducir, matar*³ recoge las opiniones certeras de Domingo Miras, Ignacio del Moral, Jesús Campos, Rafael Pérez Sierra y Domingo Ynduráin al respecto de estas cuestiones. El primero opina que cuando se pone en escena un texto clásico basta un pequeño toque o restauración, que pareciera claro que debe hacerlo un creador y no un filólogo: “El filólogo suele tener preferencia por elementos de detalle o de lenguaje, que no son fundamentales en la adaptación del teatro”. A esta opinión se suma Ignacio del Moral, quien sostiene que el trabajo del filólogo, en caso de darse, debe ser previo a la adaptación.

Por su parte, en la misma mesa redonda de la cual da cuenta el artículo citado, frente a la inevitabilidad de las adaptaciones sostenido por algunos de los presentes, Mirás finalmente termina reconociendo:

Lo ideal sería que no hicieran falta las adaptaciones. Prefiero no adaptar. Sin embargo, he aceptado trabajos de este tipo, pero los he realizado como un servidor del autor, retocando lo menos posible, intentando pasar desapercibido. Esta creo que es una diferencia entre el que hace una adaptación y el que hace una versión: el versionista quiere manifestarse; el adaptador, no.

Para Rafael Pérez Sierra, la palabra a utilizar es “restauración” y justifica su elección diciendo:

Soy partidario de restaurar, no de recrear, aunque respeto la recreación. Entiendo la restauración en términos casi pictóricos, poniéndome siempre en la época de la que se trata y sin perder de vista el Diccionario de Autoridades. Me someto a la disciplina de ser fiel al sentido que las palabras cuando fueron escritas.

En el otro bando, encontramos en las publicaciones del Grupo Disney que

³ GUERENABARENA, Juanjo. “Adaptar... verter, traducir, matar” en *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* Nº 9, noviembre - diciembre 1988.

publicita su *Rey León* como basado en el *Hamlet* de Shakespeare. ¿Es que cualquier texto en donde un tío usurpe el poder legítimo del sobrino sería una versión del dulce príncipe de Dinamarca? ¿Cualquier madre filicida es Medea? ¿O cualquier cuarentona enardecida por su hijastro se transforma *ipso facto* en una Fedra recalcitrante? La reciente puesta en Madrid de la *Fedra* de Juan Mayorga, con una estupenda Ana Belén, pareciera demostrar lo contrario. Desprendido el mito de todas sus circunstancias, torna la obra patéticamente teleteatral y excesivamente pedestre.

Al respecto, Domingo Ynduráin acota:

De tal manera que estas propuestas de mantener el argumento, la historia, pero cambiar la forma, son absolutamente lícitas, pero no si se quiere hacer una obra clásica. Estamos volviendo a un ahistoricismo absolutamente peligroso.⁴

Es en este panorama que Jesús Campos cuestiona no entrar en esta polémica “de cómo hacer algo que no está demostrado que se tenga que hacer”, siendo que del hecho teatral del pasado sólo queda la propuesta textual; el resto de los componentes de la fórmula ha desaparecido. Justifica esta afirmación por el hecho que esos componentes “con los que los textos se complementaban para conformar el todo que es hecho teatral se han perdido y cualquier intento de reinventarlos es parchear o remendar”. Para él, hoy vivimos un teatro de directores, donde la manipulación es considerada un valor positivo, resultando así productos híbridos, de poca significación “aunque, esto sí, muy adecuados para contribuir a la confusión cultural”.

En general, los partidarios de la necesidad del rescate del teatro clásico, si bien reconocen que no se puede “reproducirlos”; pero que sí se puede recrearlos. No cualquier texto del siglo XVII puede tener interés hoy en día, y es por esta razón que el entonces director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico Adolfo Marsillach opinaba:

Nosotros creemos que hay un camino intermedio, que es el que ahora estamos recorriendo: encontrar unos textos no demasiado transitados, sin renunciar a los “grandes” títulos. Es decir, no caer en el aburrimiento o la comodidad de hacer siempre las mismas obras ni en el prurito investigador del descubrimiento por el descubrimiento. La necesidad de un repertorio nos parece obvia. Sólo una

⁴ *Ibidem*, p. 14.

Comedia Nacional puede permitirse económicamente esa posibilidad.⁵

A pesar de esta afirmación, en la edición 2009 de Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, se presentaron los siguientes espectáculos, de elencos oficiales o privados, basados en textos que podríamos calificar de “clásicos”:

Calígula de Camus por L'om imprevis (España)

El desarrollo de la civilización venidera, basado en *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, por Daniel Veronese (Argentina)

El enfermo imaginario de Molière por El Carromato (España)

El Satiricón de Petronio por el Guirigay Teatro (España)

Gatomaquia de Lope de Vega por La Cuarta (Uruguay)

Gulliver de Jonathan Swift por la Cia. Viaje Inmóvil (Chile)

La Odisea de Homero por el Teatro de los Andes (Bolivia)

Los grandes amantes Romeo y Julieta basado en Shakespeare por Cornisa 20 Agrupación Teatral (México)

Tartufo de Molière por Alquibia Teatro (España)

Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo basado en *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen por Daniel Veronese (Argentina)

La variedad de lecturas pasa desde respetar estrictamente el texto original, al teatro de títeres, el musical, el teatro de zancos, espectáculos de calle o propuestas de teatro alternativo u *off*. Esto viene a demostrar una vez más la vigencia de estos textos, y si bien los resultados son desparejos y muchas veces cuestionables, es importante rescatar la recurrencia de los creadores a abreviar de la fuente tan rica que nos brinda la tradición.

⁵ *Ibidem*, p. 8.

Casi a modo de conclusiones

¿Por qué hacer teatro clásico hoy en día? Con seguridad que no es para dar una clase de literatura que ahuyente al público, ni para enseñarle los códigos internos que lo rigen como las reglas de un juego o deporte. Quizás sirva para poder vivir mejor nuestro presente, no como rescate del ayer, sino para poder convivir con el pasado como pasado, y con las contradicciones de ambos, eliminando la sustancia muerta y el dogmatismo.

Frente a la disyuntiva “mundo de ayer / mundo de hoy”, la adaptación de los textos clásicos surge como necesaria frente a la distancia histórica que nos separa de su contexto de producción, afirmándose como texto del presente “lo cual no excluye su negación o su sustitución como tal texto del pasado” según concluye Francisco Ruiz Ramón.

Más adelante agrega acertadamente:⁶

Finalmente, reescribir un texto supone, en primer lugar, decir lo dicho, pero nunca lo no dicho en el original, pues la función de la adaptación no es inventar un texto nuevo, es decir un texto *otro*, sino hacerlo significar por relación al nuevo contexto cultural en el que el texto clásico va a realizar *su* sentido.

Si la deseada comunicación con el público no se produce, si el texto banaliza, aburre e indigesta a los espectadores, ¿para qué el esfuerzo, el tiempo y el dinero de montar un texto clásico? La representación del un texto clásico debería servir entonces para hacerlo dialogar con nosotros, tendiendo a una comunicación fluida, que sólo puede suceder cuando no se menosprecia, ignora o traiciona ni lo clásico ni lo contemporáneo.

⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco. “Sobre la adaptación de un texto clásico”, en *Celebración y Catarsis (Leer el Teatro Español) Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia N° 13*, Universidad de Murcia, p. 28.