

Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos

Catalina Artesi *

Resumen: En este trabajo se analizan dos propuestas escénicas estrenadas recientemente en la Ciudad de Buenos Aires en donde los directores sostienen en tensión los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en sus actualizaciones de obras tradicionales. Nos referimos al *Cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes Saavedra que dirigió Daniel Suárez Marzal en el 2005 en el Teatro Nacional y la versión libre del *Tartufo* de Moliere que en el 2007 estrenó Guillermo Cacace en su teatro-estudio Apacheta.

Palabras claves: directores teatrales argentinos - Miguel de Cervantes - Moliere - puesta en escena - teatro clásico - teatro postmoderno.

[Resúmenes en inglés y portugués y curriculum en las páginas 21-22]

La lectura de los textos clásicos

Expresa Francisco Ruiz Ramón que “la distancia entre el tiempo histórico del autor y público primero del texto y el tiempo histórico del lector contemporáneo aumenta los riesgos que toda lectura de por sí comporta” (Ruiz Ramón, 1978: p.17). Estas distancias temporo-espaciales que el investigador español señala, implican una advertencia que no ha perdido vigencia en la actualidad: el peligro de la mirada estrictamente arqueológica o la visión excesivamente artificial donde se pierde el vínculo con el texto clásico.

Anne Ubersfeld (Ubersfeld, 2002: p. 93) expresa que una parte esencial de la puesta en escena resulta del texto y su interpretación, la construcción de un “sentido” al modo brechtiano, o sea el *gestus* fundamental presente en la obra del autor, lo que ella reconoce como pistas múltiples y lecturas diversas para el espectador o hacer evidente un enigma como lo concebía Antoine Vitez sin responderlo. Este director decía: “No hay que intentar reconstituirlos “tal cual”; por el contrario hay que esforzarse por hacer reconstituciones imaginarias” (Vitez, 2004: p.39). Hacer comprender al público de la distancia histórica y, en la extrañeza de los objetos, reencontrar algo. Evidentemente la cuestión de la representación de los clásicos constituye un debate muy interesante y cada época lo plantea según sus necesidades, valgan como ejemplos las reflexiones de Konstantin Stanislavski cuando puso *Otelo* de Shakespeare o las de Jean L. Barrault cuando hizo *Fedra* de Racine.

Estos planteos se vigorizan en la escena contemporánea donde la hegemonía del modelo globalizador, la fragmentación social y la falta de horizontes claros, determinan que muchos directores sientan la necesidad de reinterpretar la historia y recurran a los textos canónicos. El hombre del presente, frente a la parálisis del discurso histórico de desmemoria y anclaje estricto en el presente, se conecta con la temporalidad al dialogar con el mundo clásico, lo indaga y reconoce un antes y un después. Por eso hay tantas versiones de los clásicos en la escena de hoy. Con recorrer la cartelera porteña o

bien los anuncios en las últimas realizaciones del Festival Internacional de Buenos Aires, se puede verificar este fenómeno que excede nuestras fronteras geográficas.

Sin embargo, este proceso de actualización no implica una mera operación de ilustración o de transcripción escénica. En su montaje surge lo que Francisco Ruiz Ramón llama “creación de su propio espacio dramático” en la práctica escénica: “No se trata pues ni de una manipulación ni de una acomodación arbitraria del texto, sino de revelar su estructura profunda” (Ruiz Ramón, 1978: p.18). La evidencia de una dialéctica pasado-presente, el sentido que en la actualidad posee dicho texto clásico, sería una especie de revelación. Siguiendo su estudio, no significa que debe aparecer un texto nuevo, sino más bien una relación entre ambos espacios históricos.

En la España de hoy, diversos directores han generado una discusión muy interesante respecto de la representación de sus clásicos, en particular aquellos del Siglo de Oro. Esta cuestión la analizan diferentes hombres de la escena hispánica y cada uno plantea su posición. Tal lo que se observa en una reciente publicación de la *Revista ADE* N° 103 del 2004. Llama la atención lo que plantea César Oliva desde una perspectiva dramatúrgica, la situación de refundir o adaptar en el marco de la contemporaneidad. Señala que cualquiera sea el acercamiento a un texto clásico, previamente habría que comprender de una manera absoluta la obra, mediante un estudio profundo y desde allí encontrar las posibilidades que evidencien su contemporaneidad.

Al respecto Patrice Pavis en su diccionario realiza una clasificación de la tipología de las puestas de los clásicos (Pavis, 1998: p 367-368): la reconstitución arqueológica, la presentación plana o neutra, la historización, la recuperación del texto como material en bruto, la puesta de sentidos posibles o múltiples del texto, el desmontaje del texto original y el retorno al mito

Se pueden observar algunas puestas recientes de los clásicos griegos, por ejemplo *Las Troyanas* de Eurípides que hizo Rubén Szchumacher a comienzos 2005 en el Teatro Coliseo. En su montaje aparecía, por un lado, una historización al modo brechtiano, donde el espectador actual podía reconocer la infraestructura sociohistórica del belicismo contemporáneo en los discursos de los personajes que reproducían el texto eurípideo; por el otro lado, el director iluminaba intertextualmente la pieza mediante el dispositivo de los televisores donde el público observaba las imágenes de la invasión a Irak, que funcionaban como signos distanciadores de la escena. El barroquismo escénico marcaba una distancia mayor respecto del espacio neutro de la tragedia clásica, también acrecentaba el distanciamiento respecto de la concepción heroica de los personajes clásicos. Por supuesto, tal planteo suponía que el espectador contemporáneo tendría un contacto diferente con el texto clásico, pues la tecnología constituye un mediador entre el texto clásico y los lenguajes contemporáneos, articulando dos culturas opuestas y dos visiones del mundo antagónico. También produjo en el público un contacto demasiado “frío” con la tragedia clásica. En la puesta de *La hija del aire* de Calderón de la Barca que hiciera Jorge Lavelli en el Teatro San Martín, su interesante puesta operística, en un teatro cuyo público habituado no se haya acostumbrado a la lírica, determinó que tuviera poco éxito. Es posible incluir en este debate lo que algunos directores y críticos consideran un tabú: el teatro en verso del Siglo de Oro no atrae al público en la actualidad.

Estas consideraciones incitan a una repregunta acerca de las diversas lecturas contemporáneas, en donde a veces surge el mero lucimiento propio del director, perdiéndose la vitalidad del texto clásico. Como diría el director y crítico español Juan Antonio Hormigón “no han profundizado ni prolongado la contemporaneidad esencial de la representación” (Hormigón, 2004: p.24).

La Numancia cervantina

Diversos estudiosos del teatro español clásico- Francisco Ruiz Ramón, Javier Huerta Calvo, J. Carnavaggio, Jesús G. Maestro y otros- han rescatado del olvido esta tragedia de Miguel de Cervantes (1547-1616) a tal punto que en la escena teatral española posterior, los teatristas, conscientes de la actualidad de la pieza, la montan. Así ocurrió, en las guerras napoleónicas, cuando los zaragozanos- que vivían una situación parecida- la escenificaron. Durante el sitio de Madrid (1937) el poeta y dramaturgo Rafael Alberti en el Teatro de Arte y Propaganda del Estado (antiguo y actual de *La Zarzuela*), la adaptó convirtiendo a los romanos en las fuerzas fascistas; en 1966 Miguel Narros también la hizo; en 1982, hubo una puesta memorable a cargo de Francisco Nieva (Huerta Calvo, 1984: p.50). En el resto de Europa otros directores reconocieron su fuerza y significación, por ejemplo la puesta que hiciera Jean Louis Barrault en París en 1937 en la Francia del Frente Popular que, como todas las democracias, y mientras sus espacios aéreos eran violados por las fuerzas de Hitler, se excusaban de intervenir. Barrault repone la pieza en 1965 y, en un contexto marcado por la Guerra Fría, Europa toma conciencia de que el drama cervantino sigue vigente.

El autor se inspira en hechos históricos sucedidos en una pequeña ciudad celtíbera, asentada actualmente a seis o siete kilómetros de Soria, España. El sacrificio de Numancia –ocurrido en el año 133 antes de Cristo- sucedió tras catorce años de enfrentamiento y resistencia al imperio romano. El texto dramático posee gran vitalidad, Cervantes presenta como protagonistas de la experiencia trágica a personajes de condición humilde quebrando las reglas aristotélicas (Jesús Maestro). Vistos a escala humana, plenos de heroicidad, defienden su dignidad ante el invasor.

Plantea el enfrentamiento entre dos concepciones distintas del mundo, entre dos actitudes diferentes ante la vida, la de los romanos y la de los numantinos. Los romanos, representados por Escipión, encarnan la visión pragmática y utilitaria. Los numantinos, por el contrario, proponen el riesgo y la lucha hasta el final. La actitud idealista de los numantinos se enfrenta así a la concepción contraria, maquiavélica y meramente práctica de los romanos.

El dramaturgo no hace en *Numancia* una reconstrucción arqueológica de los hechos, sino que indaga en ellos el origen de las virtudes del ser humano, como el honor, la valentía, el sacrificio, o la posición frente al destino, hecho que otorga a la pieza plena vigencia y múltiples lecturas de la realidad.

La tragedia está dividida en cuatro actos. Con el fin de mantener el interés, Cervantes presenta al general enemigo con gran altura moral, pues sabe el autor que no puede presentar al antagonista en forma negativa. Predispone así al público a un relato épico muy fuerte donde la intensidad de la resistencia brinda altura trágica al héroe colectivo y eleva los acontecimientos. Teniendo en cuenta el contexto de producción- la Europa del siglo XVI- los españoles eran los nuevos conquistadores que retomaban los territorios ocupados ayer por los moros.

En la segunda escena, se produce la embajada de los numantinos rechazada por el invasor. La tercera escena posee un carácter alegórico, la presencia de España y del Duero, iconos de la identidad hispánica, anticipan el futuro promisorio del imperio español, tal lo que se evidencia en la profecía del Duero. En este diálogo donde se articula pasado, presente y futuro, Cervantes propone una reflexión acerca del presente histórico del lector-espectador.

Del afuera de la fortaleza la acción se traslada al adentro, el espacio numantino, a partir del segundo acto. Como en una especie de friso multifocal, al modo de los cuadros medievales religiosos, el público se convierte en testigo de los desastres que provoca la guerra. Cuando inserta lo cotidiano en el mundo dramático, el autor del Quijote toma distancia de la tragedia clásica, logra -entonces- mediante el desfile de la pareja de enamorados, las mujeres, los gobernantes y los sacerdotes- la

identificación del público con las víctimas. Sin duda el que evidencia mayor carnadura dramática es el episodio de la madre desesperada de hambre hablándole a su bebé en la Jornada III, verso 1710:

¿Qué mamas, triste criatura?/¿No sientes que, a mi despecho, /sacas ya del flaco pecho, / por leche, la sangre pura?/Lleva la carne a pedazos/ y procura hartarte, / que no pueden ya llevarte mis flacos cansados brazos (...);Oh, guerra, sólo venida/ para causarme la muerte! (Cervantes, 2005: p.970)

Miguel de Cervantes Saavedra, conocedor de los límites escenotécnicos de su época, alterna lo abstracto de la alegoría- España coronada por dos torres llevando un castillo en la mano- con las desgarradoras escenas de los numantinos, planos que generan una especie de distanciamiento en el lector-espectador. Esta plasticidad de las secuencias rápidas- que algunos críticos las ven como desarticulación de la estructura dramática- en realidad cumple una función similar a las aguafuertes que en el siglo XIX realizó Goya cuando se producía la invasión napoleónica. En ambas situaciones el artista buscaba conmover y a la vez generar la reflexión en el público de su época. En el caso de Cervantes, por haber sido víctima de la guerra, revela su antibelicismo a sus contemporáneos. En cambio, Goya, cronista de su época, denuncia al despótico invasor.

La actualización de Daniel Suárez Marzal

En el reportaje incluido en el diario *Clarín*, que le hiciera Olga Cosentino al director, conciente de los preconceptos tradicionales sobre esta pieza, reconoció el desafío: “Yo le había propuesto a Julio (Baccaro, el director del teatro en ese momento) hacer una obra de Cervantes y él me sugirió: “¿Qué tal, Numancia?”. Los dos sabíamos que había que luchar contra esa tradición, a mi juicio engañosa, que la considera irrepresentable” (Cosentino, 2005). Suárez Marzal, en sus múltiples trabajos teatrales como cantante lírico, regisseur y director del Centro Andaluz de Teatro, ha sobresalido en esta faceta por sus puestas de los clásicos donde siempre trató de acercarlos a la sensibilidad del público de hoy.

No sólo se enfrenta a la tradición escénica, también retoma el debate que se expuso en la introducción: ¿cómo trabajar un clásico hoy? Evidentemente, actualizó el texto al realizar una operación dramaturgica de reducción o “peinado”: mantuvo la forma versificada original pero modificando el lenguaje, redujo la cantidad de personajes seguramente para evitar las reiteraciones o secuencias que no son imprescindibles para su comprensión; dejó la estructura en cuatro jornadas sin alterar el orden causal de la trama; eliminó algunos episodios para acortar la duración de la puesta teniendo en cuenta un auditorio poco habituado a las puestas extensas. Con estas modificaciones, pretendía mantener la esencia del texto original. No obstante, el director resaltó en la misma entrevista su idea de contextualizar la pieza: “Numancia es la utopía y el imperio de Felipe II es la realidad que a Cervantes le tocó vivir: Y ahora que el mundo también ve emerger un imperio está bien escuchar lo que Cervantes dice”. Más adelante agregaba:

Dejo en libertad al genio de Cervantes para exponer la paradoja de la existencia. Porque el sufrimiento de los sometidos y la soberbia de los sometedores es un fenómeno que se reitera, por lo que es bueno pensar que, de alguna manera, algo tenemos que ver con esas repeticiones (Cosentino, 2005).

“La transposición escénica es necesidad de interpretación, pero no obliga necesariamente a la adaptación del texto”, expresa el director francés André Villiers en su libro, pero más adelante aclara que “hay modificaciones de representación necesarias por la evolución del gusto y la variación de los simbolismos sociales y teatrales” (Villiers, 2004: p.36). Estas y otras cuestiones seguramente condicionaron la transposición escénica de Daniel Suárez Marzal en la inmensa sala María Guerrero del Teatro Nacional Cervantes con su caja a la italiana.

Por su concepción operística de la escena, realizó un contrapunto escénico donde convivían espacios dramáticos antitéticos: un mundo desvastado opuesto a la grandiosidad del poder. A los planos temporales del texto cervantino- el numantino, el alegórico y el de Cervantes- el director agregó un tercer plano: el espacio del barroco que se hallaba implícito en la profecía del Duero cuando se menciona a Felipe II. Para ello recurrió a intertextos pictóricos: el vestuario de Sandra Ballesteros, realizado por Mini Zuccheri, cuya pollera evocaba a *Las Meninas* de Diego Velázquez y su tocado, a la medieval Dama de Elche cuando representaba las alegorías de España y la Fama. Los harapos de los numantinos acentuaban los contrastes sociales frente a la irrupción de los suntuosos carros conducidos por jérfarcas de la Iglesia; también la esperpéntica alegoría de la Enfermedad, a cargo de Hugo Cosiansi, configuraban una visión grotesca de la guerra.

Los intertextos espectaculares, las procesiones de los nazarenos y las canciones de las marchas sevillanas de Semana Santa, acentuaban el diálogo pasado-presente, “barroco vivo, resistiendo a toda modernidad” especificó el director en el programa de mano. Estos diálogos intertextuales, insertos en un espacio vacío al modo isabelino, diseñaban un friso histórico, brindando la iluminación (Nicolás Trovato) un sentido plástico a la escena. El espacio neutro y atemporal sintetizaba los distintos referentes históricos en juego- el español antiguo, el de Cervantes, la España imperial y el mundo globalizado del tercer milenio- con lo cual Suárez Marzal planteó una visión circular de la historia. También la concepción operística del director lo condujo a una selección del elenco. Para los roles protagónicos, optó por un perfil actoral determinado: su tránsito por un repertorio clásico en los teatros de la ciudad de Buenos Aires garantizaba la atracción en el público habitué, también el dominio del teatro en verso, poco trabajado en nuestro teatro, fueron condiciones necesarias. Por estas causas puso en el elenco a Rubén Stella como el general romano, a Víctor Laplace en el rol de Jefe de los numantinos, a Walter Santana, embajador y hechicero de Numancia y a Osvaldo Bonet, el anciano. En cambio, para las escenas impactantes de la vida cotidiana, tuvo en cuenta actores con registros diferentes, aquellos que pudieran imitar comportamientos cotidianos sin caer en estereotipos. Tal el caso del episodio de la joven numantina y su marido, cuyos roles fueron encarnados por Mauti Martínez y Pablo Brunetti, respectivamente. Es posible que tales cuestiones influyeron en las condiciones de recepción del espectador, pues el director combinó modalidades de identificación catártica en la escena del matrimonio numantino aludido, con segmentos del espectáculo distanciados, donde los registros clásicos y la preeminencia de signos de escenario espectacularizaban la escena, por ejemplo los desfiles de los carros barrocos.

Para algunos críticos, como Patricia Espinosa de *Ámbito Financiero* esto fue visto negativamente: “El único punto discordante de la puesta tiene que ver con las figuras alegóricas: España-río Duero, Guerra y Fama, que interrumpen la acción dramática con sus apariciones grandilocuentes (el desplazamiento de las tres carrozas resulta demasiado lento y dificultoso)”. En cambio para Juan Carlos Fontana del diario *La Prensa* la visión era otra: “De *Numancia* el público disfruta la sugestión que producen esos gigantes carromatos”. Evidentemente tales dispositivos también eran necesarios en un espacio tan amplio. Además, el director, en su afán de difundir el teatro en verso español por consi-

derarlo un patrimonio cultural importante, ejerció una especie de docencia teatral en el auditorio de hoy que desconoce el repertorio español. Por eso sintetizó la historia escénica el Siglo de Oro e incluyó expresiones populares de los autos sacramentales y del teatro clásico autoral de dicho período.

No obstante, en su idea de transportar lo mítico-religioso al presente del espectador, Suárez Marzal intentó resemantizar la figura del demonio que en el texto original aparecía robando el carnero del ritual religioso. Lo transformó en una imagen expresionista: el hombre vistiendo un moderno traje oscuro con máscara demoníaca que llevaba el maletín de un empresario. Puede pensarse que esta imagen distanciadora de la escena manipulaba la lectura del espectador, restringiendo las posibles interpretaciones que sugería la tragedia. Algo similar ocurría cuando el público observaba la escena de la inmolación del último numantino con su cuerpo casi desnudo, donde la posición de crucifixión resultaba muy pregnante dramáticamente, sólo que los arneses atenuaban su potencialidad.

Un impostor con resonancias actuales

Si en la versión del año 2005 de Daniel Suárez Marzal que se ha analizado, la transposición escénica no pretendía provocar al público- se cumplía el año cervantino y se realizaban múltiples homenajes - su idea consistía en que los espectadores de contemporáneos conociesen el repertorio del Siglo de Oro. Por el contrario, en la propuesta del director Guillermo Cacace del 2007, con su grupo Semejante Mentira, la tensión entre lo clásico y lo contemporáneo se acentúa aún más al encararse en un contexto de producción totalmente diferente ya que se trata de un circuito teatral opuesto al oficial. Esta vez se trata de un repertorio clásico no hispánico, el *Tartufo* (1664) de Moliere donde un falso devoto utilizaba la apariencia externa de un hombre de fe para introducirse en un hogar burgués y ganar así la confianza del dueño de casa, Orgón. Bajo su máscara virtuosa y a través de la confianza ciega del jefe de familia, el impostor envolvía a todo el grupo en una trama de estafas y enredos. Esta obra fue prohibida en ese entonces porque el autor criticaba a la poderosa cofradía de los devotos. Luego de sacar del texto las escenas y los discursos observados, incluyendo un final feliz, y gracias a la intervención del rey Luis XIV, pudo reestrenarla.

Guillermo Cacace, actor, pedagogo y director, de amplia y variada trayectoria dentro y fuera de la Argentina, ha desplegado como director dos líneas de trabajo. Una, en la que retoma a los clásicos: *La escuela de las Mujeres* y *Anfitrión*, ambas de Moliere; *Las alegres comadres de Windsor* de William Shakespeare; *Las Bacantes* de Eurípides, desarrollando trabajos de investigación y de exploración teatral y cumpliendo su labor de dramaturgista y de adaptador. Otra línea, donde lleva adelante óperas y espectáculos musicales en espacios alternativos.

En *Un impostor (revista para baño)*, el director realiza una transformación dramática muy singular. No sólo cruza las temporalidades, también atraviesa al texto-fuente con los códigos de la dramaturgia actual- la revista, las comedias veraniegas y los típicos sitcom de la televisión- subgéneros que a su vez derivan de las comedias farsescas de Moliere, que en el siglo XVII ya prefiguraban a la comedia musical y el music-hall.

En este proceso, el director no fija la acción en un período determinado para abrir la lectura del espectáculo, la sitúa en el baño de una familia de clase media actual muy extravagante. Se trata de un espacio que articula lo privado con lo público, donde el impostor despliega todo tipo de acciones deshonestas. No obstante, hay momentos donde Guillermo Cacace inserta fragmentos del texto clásico a pesar de haber sido sometido a una dramaturgia contemporánea donde predomina el lenguaje coloquial, lo que produce un efecto de extrañamiento en el público.

A diferencia de la puesta de *Numancia*, el director-dramaturgista efectúa un proceso muy intenso de síntesis y de transformación de la obra.

Reduce el espacio a un baño lo que posibilita el desarrollo de lo sexual como tema, lo “naturaliza”. Además, propone un código estético diferente del intertexto clásico: lo escatológico por ejemplo en el uso de un inodoro inmóvil, la exhibición de varios rollos de papel higiénico muy costosos. Ya no se trata de la casa sino del baño de la casa de Orgón. Esto se debe a que este ámbito tan privado ha evolucionado transformándose en el nuevo signo de la modernidad, donde se refleja la vida íntima, el estatus social, el confort capitalista; también este espacio reviste nuevas connotaciones en esta producción pues Tartufo va a defecar literalmente y simbólicamente sobre toda la familia de Orgón, mientras este intruso se esconde debajo del jacuzzi en vez de debajo de la mesa como ocurría en la obra de Moliere.

También acorta el tiempo de la acción a un solo día, utilizando bien el recurso de las entradas y salidas de los personajes siguiendo el ritmo del vodeville, sin dejar nunca el baño vacío. Sin embargo, no es una mera transformación formal. El director actualiza el texto y el contexto, al incluir algunas referencias a la Argentina de hoy. Los personajes reflejan determinados estereotipos de nuestra sociedad, con una aguda crítica social pues Tartufo representa el típico “chanta” porteño extremadamente desvergonzado, incluso se parece a los falsos profetas que hoy vemos en los medios. Mediante una sátira muy aguda Cacace hiperboliza la caricatura de Orgón, el clásico tonto confiado, esnob, expresando la imagen del nuevo rico argentino surgido en la era menemista y postmenemista, igualmente hipócrita, aunque estos nuevos actores sociales son fácilmente manejados por los hilos del poder.

La construcción de los restantes personajes también evidencia un proceso similar en la inclusión de resonancias actuales que potencien lo tematizado en otra época. La esposa de Orgón, ya no es la virtuosa Elvira, aquí es una mujer adúltera, vestida como una vedette local y con acciones grandilocuentes. Valerio, el novio de la hija de Orgón pertenece a la clase alta, criticado en cuanto a la forma porque es “bueno” - tanto en el primero como en el segundo elenco que tuvo este espectáculo- lo toman como un deportista hueco pero con influencias socio-políticas. Pero falta un personaje, Cleanto, quien representaba la templanza en la pieza de Moliere, pero como esta obra plantea otra ideología, es lógico que el director lo haya eliminado.

Se juega todo el tiempo con personajes bisexuales y ambiguos como Dorina, la que fuera criada ahora se transforma en un criado portador de lo cómico y que funciona como confesor y personaje bisagra entre todos los personajes. Damis, la que era la hija de Orgón, también posee el sexo opuesto pero con los mismos rasgos del original, evidencia la mezcla de la que hablaba Vesevolod E. Meyerhold, quien abordaba la densidad de un texto clásico con una puesta ágil, dándole otro matiz. En cuanto a Mariana, la que se va a casar con Valerio, es la clásica chica frívola, que en esta ocasión se encuentra desdoblada en dos actrices, aunque se crea la ilusión de que es una sola por que hablan a la vez .

Haciendo honor al género revista el director requiere de un actor transformista- Tartufo bi-sexual, el mucamo Dorina- de esta forma muestra la tipología del burlador de “todos los que caminan en dos patas”. Esta duplicación de las Marianas evidencia falta de identidad de los jóvenes actuales quienes copian todo lo que se puede copiar. Como se ve lo falso, la modernidad líquida donde todo es cambiante reina en este microcosmos farsesco.

Guillermo Cacace toma distancia del texto clásico mediante un final no feliz, donde asoma una imagen grotesca de la sociedad actual: todos somos víctimas y victimarios, o ambas cosas a la vez. Aparece un grado de impunidad criminal tal, una instancia de sin salida, a pesar de la vida demasiado bulliciosa, cuando la familia queda sometida al impostor. El minuto de silencio en el final aporta una

carga dramática tal que nos hace reflexionar...

Su trabajo con lo grotesco evidencia su visión nihilista de la sociedad contemporánea donde lo terrible se hace cómico y tragicómico a la vez. Porque como lo expresara Friedrich Dürrenmatt en su ensayo *Problemas Teatrales*: “Nuestro mundo ha llevado tanto a lo grotesco como la bomba atómica, así como los cuadros apocalípticos de Hieronimus Bosch también son grotescos” (Durrenmatt, 1961: p.42). Si bien en *Un Impostor (revista para baño)* Guillermo Cacace revela lo trágico del individuo que vive la realidad líquida, como lo expresara este autor suizo de la vanguardia europea: “Sigue siendo posible [...] lo trágico aunque no así la tragedia `pura. Podemos obtener lo trágico por medio de la comedia” (Durrenmatt, 1961: p.42).

Los “cercos” de la contemporaneidad

Antonio Hormigón en su artículo se interroga por qué se montan a los clásicos. Expresa que “si respondemos simplemente que se trata de conservar y difundir el legado cultural de los pueblos individualmente o en su conjunto, tendremos sin duda una respuesta, pero ésta será insuficiente” (Hormigón, 2004: p21.). Y es cierto cuando dice que trasciende lo arqueológico, lo lingüístico, la visión de costumbres o de tipologías sociales.

Es que el teatro siempre ha sido para la sociedad un acontecimiento contemporáneo, tal lo ocurrido desde los griegos cuando el público, que veía episodios extraídos del ciclo mítico de los atidas, participantes de la guerra de Troya, el regreso de Agamenón, por ejemplo, lo integraba y vinculaba a su propia existencia. De esto fueron conscientes los que conducían la polis y por eso transformaron al teatro en un instrumento de comunicación ideal para la democracia ateniense (Christopher Rocco, Jean Paul Vernant).

Quizás la cuestión más difícil en la sociedad de hoy, atravesada por la llamada Modernidad Líquida (Bauman, 2002), constituya la sobrevaloración de lo contemporáneo e inmediato y la marcada distancia de lo clásico. Y aunque en la puesta escénica se busque la contemporaneidad mediante una actualización superficial del texto dramático o bien se incorpore sin mucha justificación elementos provenientes de la tecnología, el acercamiento no es fácil. Tal lo visto al comienzo donde se refirió a la puesta de *Las Troyanas* que hiciera Rubén Szchumacher en el Teatro Coliseo. Este modo de actualizar un clásico sin duda se vincula con lo que Francisco Nieva observa en la dinámica cultural actual, donde los actores culturales de los ámbitos teatrales pretenden iniciar a un público habituado a los medios de comunicación cuyos parámetros estéticos e ideológicos provienen de los centros hegemónicos.

No se pretende dar respuestas a esta problemática ni definir qué es un clásico porque desde ya excede este trabajo; sí que estas reflexiones nos ayuden a indagar, preguntarnos sobre la realidad escénica reciente de esta cosmopolita ciudad de Buenos Aires, donde constantemente el público accede a múltiples montajes de los clásicos sean nacionales, hispánicos o universales.

Con la actualización del *Cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes Saavedra y del *Tartufo* de Moliere sin duda Daniel Suárez Marzal y Guillermo Cacace respectivamente no sólo nos hablan de los “cercos” históricos y de la impunidad social que vuelven a repetirse en el controvertido mundo de hoy. También aluden a los diversos “cercos” culturales, ideológicos, estéticos, las diversas arbitrariedades e incoherencias que en nombre de la “modernidad” o de la “genialidad” se les impone a los creadores escénicos de hoy para garantizar el éxito que el mercado exige.

A modo de cierre puede citarse un fragmento de Vsevolod E. Meyerhold:

Lo más justo sería poner en escena a los clásicos sin readaptar nada. Podemos ofrecerlos de una forma nueva. Y no sólo readaptando el texto y reorganizando el escenario. No es ése el único camino. Decimos que el actor es la pieza principal y al actor se le pueda trazar una misión que dé a las obras nuevas resonancias. Una paradójica distribución de los papeles también puede motivar una percepción nueva de la obra (Meyerhold, 2004: p.32).

Bibliografía

- Bauman, Zigmunt. (2002). *Modernidad líquida*. Bs. As.: F.C.E.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005). *Teatro Completo*. Madrid: Editorial Altaza.
- Cosentino, Olga. *Una tragedia moderna*. Disponible en www.clarin.com/diario/2005/03/18/espectaculos/c_00801htm.
- Durrentmatt, Friedrich. (1961). *Problemas teatrales*. Buenos Aires: Sur.
- Espinosa, Patricia. (2005). *Numancia* vence tabú del teatro en verso. En diario *Ámbito Financiero*, Bs. As., 22 de abril de 2005.
- Fontana, Juan Carlos. (2005). "Territorios ocupados de ayer". En diario *La prensa*, Bs. As., 22 de marzo 2005.
- Huerta Calva, Javier. (1984). *El teatro medieval y renacentista*. Madrid: Playor.
- Hormigón, Juan Antonio. (2004). "La contemporaneidad de los clásicos". Dossier: "La puesta en escena de los clásicos". *Revista ADE* n° 103, Madrid, noviembre-diciembre 2004; pp.20-24.
- Maestro, Jesús G. *La Numancia cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia clásica*.
Disponible en: www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobra/01349419777682385311802/index.htm
- Meyerhold, Vsevolod E. (2004). "Interpretar a los clásicos de una manera nueva". Dossier: "La puesta en escena de los clásicos". *Revista ADE* n° 103, Madrid, noviembre-diciembre 2004; pp.32-33.
- Oliva César. (2004). "La dramaturgia de los clásicos. El ejemplo de Calderón de la Barca". Dossier: "La puesta en escena de los clásicos". *Revista ADE* n° 103, Madrid, noviembre-diciembre 2004; pp.42-46.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós.
- Rocco, Christopher. (2000). *Tragedia e ilustración*. Barcelona: Andrés Bello.
- Ruiz Ramón, Francisco. (1978). "Introducción". En *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Juan March/Cátedra.
- Ubersfeld, Anne. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Bs. As.: Galerna.
- Vitez, Antoine. (2004). "¿Por qué los clásicos?" Dossier: "La puesta en escena de los clásicos". *Revista ADE* n° 103, Madrid, noviembre-diciembre 2004; pp.39-40.
- Vernant, Jean Pierre. (2002). *Entre mito y política*. México: F. C. E.

Summary: In this work two scenic proposals released recently in the City of Buenos Aires are analyzed where the directors maintain in tension the axes of the classic and the contemporary in its traditional work updates. We talked about to Cerco de Numancia by Miguel de Cervantes Saavedra who directed Daniel Suárez Marzal in 2005 in the Teatro Nacional and the free version of the Tartufo by Moliere that in 2007 released Guillermo Cacace in his experimental theatre Apacheta.

Keywords: Argentine theater directors - classic theater - Miguel de Cervantes - Moliere - postmodern theater - staging.

Resumo: Neste trabalho se analisam duas propostas cênicas estreadas recentemente na cidade de Buenos Aires nas quais os diretores sustentam em tensão os eixos do clássico e o contemporâneo em suas atualizações de obras tradicionais. Referimo-nos ao Cerco de Numancia de Miguel de Cervantes Saavedra que dirigiu Daniel Suárez Marzal no ano 2005 no Teatro

Nacional, e a versão livre do Tartufo de Moer que no 2007 estreou Guillermo Cacace em seu teatro-estudo Apacheta.

Palvaras chave: diretores teatrais argentinos - Miguel de Cervantes - Molière - posta em cena - teatro clássico - teatro postmoderno.

^(*) Licenciada en Letras (UBA). Profesora en Letras (UBA). Profesora de la Universidad de Palermo en el Departamento de Espectáculos de la Facultad de Diseño y Comunicación y en otras instituciones. Investigadora en Artes del Espectáculo. Es crítica teatral.