

## UN MONTAJE DE «NUMANCIA» Y EL PROBLEMA DE LOS CLÁSICOS

### I. DE CÓMO MIGUEL NARROS REPRESENTÓ «NUMANCIA» Y DE LA PERPLEJIDAD DE ALGUNOS CRÍTICOS

La noche del 3 de octubre de 1966, en el teatro Español de Madrid, algunos críticos de la prensa diaria se quedaron perplejos.

En el escenario se representaba, bajo la dirección de Miguel Narros, *Numancia*, de Miguel de Cervantes. Pero los romanos no iban vestidos de «romanos» —como en las películas de Samuel Bronston—, sino que vestían uniformes modernos, cuyo duro perfil recordaba un poco los de un ejército nazi. Tampoco los numantinos vestían de «numantinos», sino que usaban prendas —humildes, eso sí— que parecían modernas, y que a menudo «eran» modernas. En alguna ocasión se veía a uno de los jefes del ejército romano encender un cigarrillo rubio, como si fuera un oficial francés durante la guerra de Argelia o un oficial norteamericano en la guerra de Vietnam. Los objetos que el pueblo numantino llevaba hasta la hoguera tampoco parecían «numantinos»: un personaje iba con un reloj de pared, una muchacha traía en los brazos —y era como si fuese a ofrecerlo en un holocausto terrible— un blanco traje de novia, un traje de novia que no se pondría nunca, porque sus bodas iban a ser con el fuego y con la muerte; un niño abrazaba un caballito de cartón, como esos que se ven en los escaparates de las tiendas de juguetes... Ah, y luego el decorado. Aquel decorado tampoco era una ingenua reconstrucción escénica de la ciudad de Numancia y del campamento romano. Era un decorado de grandiosas proporciones, de bellas resonancias picassianas y de enorme funcionalidad —tanta, que permitía que se alojaran en él todas las escenas de la tragedia—. Por lo que se refiere a la acción, ésta discurría con frecuencia —o mejor dicho, algunas veces— en planos distintos a los que caracterizan el teatro naturalista; por ejemplo, cuando Escipión —desde el campamento romano— contesta al reto que Corabino le dirige desde la murallas de Numancia, los personajes no se hallaban frente a frente, uno en cada lateral del escenario, sino que Escipión se encontraba en primer término, mirando hacia los espectadores, como si Corabino le gritara desde uno de los pisos altos del teatro, y Corabino se encontraba en uno de los laterales y dirigía su embajada hacia bastidores; Escipión le replicaba a su vez dirigiéndose hacia los espectadores más lejanos. La escena era hábil, inteligente, y respondía a esta preocupación de los grandes directores contemporáneos: lograr

una más amplia dimensión del espacio escénico. Por lo demás, y como es lógico, la acción transcurría con una solemnidad trágica, y no con la viveza de las revistas musicales o de las habituales comedias de consumo; y el horror del pueblo numantino ante su espantoso final fue creado—clarificado—minuciosamente de manera que el heroísmo de este pueblo brillaba en su verdadera y estremecedora grandeza, en vez de quedar reducido a un heroísmo infantil y demagógico.

Todos los deliberados anacronismos, que sumariamente acabamos de describir, respondían a una idea central y a un presupuesto estético: aproximar la tragedia al mundo de hoy, ponernos en comunicación viva y directa con el gran problema de la libertad, que es una de las dimensiones fundamentales de la obra cervantina y también—¿hace falta decirlo?—de nuestra turbada conciencia contemporánea.

Es muy probable que la noche del 3 de octubre de 1966, en que Miguel Narros—un gran director—estrenó su espectáculo de la *Numancia*, y en que algunos críticos de la prensa diaria se quedaron perplejos, vaya a contar en la pequeña historia del teatro español de estos años como una experiencia difícil, importante, significativa y satisfactoria. Quizá una de las más interesantes que conoce la escena española de las últimas décadas en esta batalla del teatro contemporáneo: la búsqueda de una nueva relación con los textos clásicos, y el papel que el director de escena puede y debe jugar en esa búsqueda.

Se trata, como se puede advertir, de un tema rico y lleno de sugerencias. Vale la pena que lo abordemos con algún detalle.

## 2. DE LOS CLÁSICOS COMO PROBLEMA Y DE LOS RESPETOS

### MAL ENTENDIDOS

Hay un criterio muy comúnmente aceptado. Este: que caben dos formas de representar a los clásicos. Una forma «fiel», según la cual al director de escena le está vedada cualquier modificación importante en el diálogo o en la estructura, y la representación—desde el vestuario hasta el decorado, desde la interpretación hasta el más pequeño de los efectos escénicos—debe tener el carácter—en lo posible—de una reconstrucción arqueológica. Esa «reconstrucción» se considera como el supremo fin, como el ideal de perfección. Y la expresión «respeto a los clásicos», o «fidelidad a los clásicos», sirve de apoyatura o justificación a esta modalidad. Simultáneamente, se considera que existe otra forma, una forma «libre», en que el director se arroga facultades de todo tipo para manipular en los diálogos y la estructura de las obras, y para recrearlas en escena mediante una serie de innovaciones,

ajenas a lo que en estas obras se pide. En tales casos, los «fieles» suelen objetar que hay «doble intención», y esto lo consideran como una falta de respeto muy grave. A lo cual se replica a menudo con el llamado principio de la libertad del artista—en esta caso, del director.

No resumo este esquema partiendo de un escrito concreto. Es un esquema que «está» en el mundo cultural del teatro; y no sólo del teatro español, aunque quizá en el teatro español se encuentre particularmente arraigado. Pues bien, lo primero que hay que decir de este esquema es que es falso, porque soslaya un aspecto capital para la comprensión fenomenológica del teatro: las relaciones del espectador con la obra representada. Veamos por qué.

En las representaciones teatrales de toda época se ha verificado una *apropiación*—una apropiación *infidelísima*—de las grandes obras dramáticas de épocas anteriores. Refiriéndose a esta cuestión, Paul Blanchard subraya que «(...) la puesta en escena coincide siempre con una concepción del teatro situada en un tiempo determinado» y que «(...) cada una de las sucesivas épocas puede hacer la escenificación de una misma obra según las tendencias y las técnicas de su tiempo, como acontece con la ilustración de un libro célebre, interpretado en cada época por un dibujante o grabador que aborda el texto bajo una luz nueva y con distintas preocupaciones. Esta experiencia se patentiza a través de los tiempos y en todos los países, especialmente en las obras clásicas de carácter universal: Shakespeare ha sido, sin duda, el autor que con más frecuencia han abordado los directores escénicos de todas las tendencias» (Paul Blanchard, *Historia de la dirección teatral*, traducción E. Madrid Díez y M. Faberman, Buenos Aires, Edit. Fabril, 1960, p. 22).

Estos factores que Blanchard anota resultan bastante expresivos de cómo en la medida en que cambian y evolucionan las técnicas escénicas, la reconstrucción «fiel», arqueológica, es problemática. Si consideramos otro factor—el público—comprobaremos que es también un puro artificio, una pura imposibilidad. En efecto, es literalmente imposible «reconstruir» el público que esa obra clásica determinada tuvo en su momento.

Ello no quiere decir que este tipo de reconstrucciones carezcan de interés, y menos aún que deban sufrir una depreciación. Pero no debe olvidarse nunca esta verdad elemental: que son ilusorias, que son inevitablemente «infieles» al texto clásico que tan fielmente tratan de servir. Tales reconstrucciones podrán aglutinar todos los elementos «de época» que quieran, e incluso las representaciones podrán efectuarse en viejos escenarios derruidos y de restitución parcial e inmediata. Pero lo que no pueden restituir nunca es el espectador de la época y

el «mundo» de valores de la época. Ausente de la representación el verdadero espectador para el cual ese drama—ahora clásico—fue escrito en su día, la reconstrucción queda reducida a una mera actitud ilusoria: es un espectador de otro tiempo el que ve la representación, y, por tanto, es *otra* su relación con el drama representado. Como espectador de la segunda mitad del siglo xx, puedo asistir a una representación de Shakespeare y admirar la grandeza de sus personajes, la belleza de sus versos o el genio del dramaturgo para profundizar en ciertas constantes de la condición humana o de las relaciones humanas. Pero no puedo participar de esa representación como lo haría un espectador inglés de la era isabelina; no puedo experimentar el conflicto del feudalismo y la monarquía como una cuestión palpitante—y en el teatro de Shakespeare es una cuestión palpitante—, porque *mis* cuestiones, las de *mi* tiempo, son la eventualidad de una guerra nuclear, la disolución y crisis de unas determinadas estructuras sociales y el auge y afianzamiento de otras, el Socialismo y el Concilio Vaticano II, la guerra de Vietnam y el conflicto ruso-chino, el *apartheid* o la actual encrucijada de mi país. Como espectador, participo, pues, desde «otro mundo» de valores, de preocupaciones y de esperanzas concretas. Son los valores, las preocupaciones y las esperanzas de mi tiempo, al cual no puedo sustraerme, como no podían sustraerse al suyo ni Shakespeare ni sus espectadores. Porque claro es que el teatro de Shakespeare, como el teatro de Cervantes, como el teatro de todos los tiempos, está cuajado, no ya de dobles intenciones, sino de múltiples, de innumerables intenciones, cuya capacidad incisiva sólo pudo ser captada, plenamente, por sus espectadores contemporáneos.

Descartada la posibilidad de participar, fantasmagóricamente, de la representación de los grandes dramas clásicos, la idea de una reconstrucción «fiel» se reduciría a contemplar este teatro como una pura ruina, o, en el mejor de los casos, como un objeto de museo. Ahora bien, ¿de verdad cabe en el teatro, en el hecho teatral, este tipo de contemplación?

Sospecho que no, y que, aun en aquellas representaciones más «fieles», el espectador busca constantemente en lo que ocurre en el escenario una relación con lo que ocurre en su tiempo; una relación, y aún más: una expresión, una clarificación, una *respuesta*. Un pequeño ejemplo, pero muy revelador, es el entusiasmo con que el público acoge, en determinadas obras clásicas, ciertos pasajes que podrían haber sido escritos en nuestro tiempo. En la última reposición de *Fuenteovejuna*, en el teatro Español de Madrid, reposición que parecía orientarse hacia estos criterios de ilusoria «fidelidad», a que hemos aludido, los espectadores de las localidades altas subrayaban con calu-

rosos aplausos los pasajes de exaltación de la libertad, que el drama de Lope contiene. Esta manera de contemplar el drama era, como puede advertirse, muy distinta a como se contempla habitualmente un objeto de museo o una ruina. Es decir, era una contemplación enormemente activa, enormemente *participadora*.

Ya sé que este ejemplo es, desde luego, un tanto extremado. Pero, por arriba o por abajo de su espectacularidad sirve para ilustrar una realidad muy cierta: la de que el espectador de teatro, que participa siempre activamente en el *hecho teatral* busca en los escenarios expresiones vivas de la realidad histórica en que él mismo vive; expresiones de esa realidad y, como indicábamos, también respuestas a sus más acuciantes problemas. Esa predisposición es lo suficientemente poderosa como para que, en un momento dado, el espectador llegue incluso a proyectar en el drama una intencionalidad que, por supuesto, resulta difícil admitir que el autor tuviese en su día (1).

Estas consideraciones acerca de la imposibilidad de una reconstrucción fiel y de la participación del espectador en la representación teatral nos llevan a esta conclusión evidente: siempre se «traiciona» a los clásicos, porque, diciendo lo que ellos mismos decían, no se dice nunca lo que ellos querían decir. (Por lo demás, cuando se esgrime el «respeto» y la «fidelidad» a los clásicos, lo que de verdad se está esgrimiendo es la fidelidad y el respeto a unas formas teatrales surgidas, a lo sumo, hace cincuenta o cien años). Cabe, sin embargo, otra forma de fidelidad, una fidelidad acaso más próxima al espíritu que a la letra, y que, de algún modo, trate de «acercar» ese drama clásico a las preocupaciones de una nueva época.

### 3. DE LOS CLÁSICOS COMO «RESPUESTA» Y DE OTRO CONCEPTO DE LOS RESPETOS LITERARIOS

Lo que acabamos de exponer no es tanto un punto de vista particular, como sí la mera observación de un fenómeno dado. A lo largo de este siglo, la tragedia griega, el teatro isabelino, el teatro francés del xvii, o nuestros Cervantes, Lope, Calderón, etc., han sido reactualizados de muy diferentes formas y a la luz de las nuevas concepciones y las nuevas técnicas del arte dramático. Es una tarea que la han efectuado muchos dramaturgos, al reelaborar libremente las obras

---

(1) En un estudio, «*La destrucción de Numancia*, y el Cervantes de 1580», que ha de aparecer al frente de una nueva edición de la tragedia cervantina —edición actualmente en prensa— me ocupó con detalle de la significación de la obra en su época y en el pensamiento del Cervantes—todavía «ilusionado»— de aquellos años, como también de la significación que cobraría a partir de la edición de don Antonio de Sancha en 1784.

(piénsese en la *Antígona*, de Anouilh, por ejemplo, que se ha representado a menudo con vestuario actual), pero también, y principalmente, los directores de escena. En la primera década de este siglo aconsejaba Jacques Rouché: «... Lo que jamás debe perder de vista el decorador es la época en que él mismo vive, el conjunto de las sensaciones, ideas, impresiones y nociones comunes a sus contemporáneos, y que constituyen la particular visión del arte de cada generación» (citado por P. Blanchard, p. 128). Es un consejo que de alguna manera anunciaba en su momento, y hoy resume, toda una posición general de los directores de escena de este siglo. Siendo, como es, imposible la reconstrucción arqueológica, de lo que se trata es de asumir esa imposibilidad y de buscar una nueva relación con los clásicos.

Las experiencias realizadas en este sentido son múltiples; podríamos decir que se trata de una experiencia que es común a los grandes directores de nuestra época. Schiller o Ben Jonson pudieron cobrar una vitalidad sorprendente en los montajes de Piscator; Jean Vilar ha podido mostrar a los clásicos franceses o españoles en una dimensión actual que resultaba inconcebible tras la mera lectura de las obras... Los nombres de Piscator y de Vilar servirían quizá para resumir, muy *grosso modo*, dos formas generales, dos posiciones generales y en cierto sentido típicas, en esta aventura teatral a que nos venimos refiriendo. Primera: la libertad absoluta en cuanto a la adaptación del texto—introduciendo modificaciones importantes en el diálogo o en la estructura—y en cuanto a la recreación escénica del mismo. Segunda: una forma, por decirlo así, «menos libre», que no introduce cambios notables en el diálogo ni en la estructura, que reproduce con cierta exactitud decorados y vestuario, pero que subraya—mediante la interpretación, mediante determinados efectos escénicos, mediante el conjunto mismo de la puesta en escena—todas las sugerencias vivas que pueda encerrar el drama para un espíritu de hoy. Decir que ambas formas—entre las cuales cabe una gama ilimitada de formas intermedias—son «lícitas» resultaría ocioso. Ambas permiten esa «aproximación» a las grandes obras dramáticas; permiten que se establezca un contacto vivo y fecundo con ellas.

Ahora bien, esta manera de *rehacer* a los clásicos, ¿es solamente fecunda para los espectadores de una época posterior, en este caso la nuestra? ¿No lo será también para ese autor clásico que permanecía enclaustrado en los manuales de historia literaria, o que, a lo sumo, era exhumado con unos respetos mal entendidos? Esta pregunta conlleva, claro está, una contestación de signo afirmativo, y con ella queremos cerrar estas reflexiones.

Al ser objeto de tratamientos escénicos múltiples y de distinta orientación, un drama clásico pone a prueba su vitalidad, su universalidad y su *permanencia* real más allá de lo contingente de su propio tiempo. Cada nuevo enfoque, cada nueva perspectiva, puede descubrir cualidades íntimas de ese drama, que permanecían soterradas o poco visibles. Porque claro está que si el espectador es capaz de proyectarse—con todas sus angustias y sus preocupaciones de hoy—en el drama clásico que ante él se representa, ello se debe, no sólo a una tendencia inherente al espectador de teatro, sino en igual medida a la capacidad—subyacente en las grandes obras clásicas—para revelar a los hombres de otras épocas algo muy importante de sí mismos. Cuando esta relación—que, como puede apreciarse, supone un movimiento *doble*—se verifica, de ella pueden deducirse datos muy valiosos acerca del autor clásico de que se trate. Luigi Squarzina pudo representar, hace dos años, *Troilo y Cressida*, con vestuario moderno (Cf. *Rev. Sijario*, núm. 225, Milán, enero de 1965). Era un montaje realizado con plena libertad—aunque no mayor que la del propio Shakespeare al utilizar materiales de la antigua mitología griega—. Era un montaje de orientación pacifista, concebido por un director de hoy para los espectadores de hoy. Pero no cabe duda que esta confrontación puede suministrar a una erudición dinámica, despierta, una serie de interrogantes acerca de las multivalencias del teatro de Shakespeare. En igual medida, el montaje de Narros en el Español—que nos ha movido a estas reflexiones—replantea nuevamente cuanto hay de profundo humanismo en la obra cervantina, entreabriendo perspectivas de estudio y meditación. Porque claro es que, acerca de los clásicos, nunca está todo dicho. Más bien, al contrario, cada época ha de decirlo todo de nuevo, en el plano de la erudición como en el de estas relaciones del *hecho teatral*, que aquí hemos glosado.—RICARDO DOMENECH.