

Qué Dónde en el Teatro La
Carbonera (Capital Federal)
durante el mes de enero de
1998.
Didección: Leandra Rodríguez.

Autor:
Nicora, Juan Carlos

Revista:
Beckettiana

1999, 7/8, 149-152.

Artículo

Qué Dónde en el Teatro La Carbonera (Capital Federal) durante el mes de enero de 1998.

Dirección: Leandra Rodríguez.

Intérpretes: Liliana Iñiguez, Sang Min Lee, Rosario Silva y Florencia Vsky.

Música: Nicolás Diab.

La puesta en escena de cualquiera de las obras contenidas en el universo dramático de Samuel Beckett, nunca es tarea fácil. Por el contrario, requiere un conocimiento cabal del texto en relación/función de su propio sistema semiológico, y la aceptación tácita y rigurosa de las proliferantes y detalladas indicaciones escénicas. Cualquier alteración de estas premisas, ya sea intencional o no, conduce necesariamente a una suerte de exilio irremediable.

La perspectiva moderna del teatro contemporáneo parece permitir, tanto a actores como a directores, la adaptación y actualización de las obras durante el proceso de puesta en escena. La mayor parte de los directores sostienen que una obra debe representar y corporizar sus propias lecturas e interpretaciones, en lugar de ajustarse a la forma y el sentido originales; además, interpretar una obra se transforma en un proceso de actualización que la coloca en relación con el presente. Desde esta perspectiva, la intromisión se vuelve lícita, aun cuando ésta desvirtúe el sentido original. El proceso de adaptación de puesta en escena inscribe en las obras, a medida que las modifica -actualiza-, diversas “marcas estéticas” que tienden, a veces, a *desfigurarlas*: si pensamos en las innumerables versiones y adaptaciones del teatro de Shakespeare, encontraremos desplegado un amplio espectro que va desde la lectura precisa y mimética de las mismas, hasta la tergiversación apresurada e irreverente. Interpretar implica, para la mayoría de los directores, un acto de re-creación, un alejamiento del original en pos de una nueva versión personal.

Las obras escritas por Beckett se resisten a cualquier tipo de adaptación. El “poner en escena” significa, en el teatro beckettiano, el fiel reflejo de la pieza tal y como ha sido pensada y escrita por el autor; nada queda por agregar o corregir, como tampoco es necesario ningún tipo de simplificación o explicitación. La obra -su forma y contenido- se encuentra cristalizada en su versión más perfecta y hermética; por lo tanto, ese texto es, en función de su puesta en escena, *definitivo*. Aunque esto moleste e indigne a ciertos críticos y

miembros de la comunidad teatral, no cabe la posibilidad de una interpretación que contradiga o altere, ni la forma, ni el contenido. Nada existe fuera de la dimensión del texto: Beckett es, en última instancia, el único director posible de sus obras. Representar una de sus piezas, requiere de una fidelidad extrema, respetando hasta el más mínimo de los proliferantes detalles escénicos. La transgresión de estos parámetros, aun cuando se haga en nombre de la más vanguardista de las experimentaciones, deviene en inevitable caricatura, en una suerte de híbrido sin sentido. Por más fundamentalista que parezca, solo existe una forma de “hacer” Beckett: hacer Beckett.

Leandra Rodríguez nos brinda una interesante adaptación de *What Where*, la última obra para teatro, escrita en 1983. *Qué Dónde* se constituye en una versión que toma la pieza original como punto de partida -casi diríamos como excusa-, para recorrer el camino de la experimentación. Así, los cuatro personajes (Bam, Bem, Bim y Bom) condenados a una suerte de caminata geométrica casi automática, dan paso a cuatro mujeres que se pierden en el escenario, escondiéndose y persiguiéndose, una y otra vez.

La indiferenciación física, muy común en las *dramaticula* beckettianas, es reemplazada por ciertas marcas individuales distintivas: si en la pieza original debían ser “tan parecidos como sea posible”, “vestir idénticas batas grises” y llevar “idénticos largos cabellos grises”, estos personajes femeninos son bastante diferentes entre sí, visten batas con motivos variados y llevan el cabello (que no es gris) recogido.

En la adaptación, el pequeño megáfono ha desaparecido, y la voz de Bam se ha convertido en una acumulación de voces distintas (a veces, superpuestas). La indiferenciación está dada por la imposibilidad de asociar las voces con los personajes: éstos se mantienen mudos mientras se reproducen las palabras que han sido previamente grabadas en cinta. La autoridad de Bam queda reducida tan solo a una diferencia física: uno de los personajes viste una bata de color oscuro; salvo por este hecho, pareciera que los roles de las voces son intercambiables.

La escenografía prescinde de las tres puertas por las que entran y salen Bam y sus compañeros: en su lugar, se han levantado cuatro pilares huecos

rectangulares entre los cuales las cuatro intérpretes se esconden, se persiguen, aparecen y vuelven a esconderse. La secuencia geométrica de entradas y salidas, se ha elidido totalmente y se la ha reemplazado por una serie de persecuciones. Detrás de los pilares aparecen manos haciendo gestos, caras que observan, cuerpos suspendidos de manera horizontal sobre el extremo superior o cuerpos que caen hacia el interior. La sincronización automática y minuciosa del original ha devenido en una sucesión de ritmos que alternan movimientos lentos y rápidos.

La adaptación propone y explota la noción de los juegos infantiles: las escondidas, las persecuciones, las estatuas, etc.; los personajes reaccionan ante la inminente tortura, riendo. Los únicos sonidos que se generan en el escenario son las risas, que tienden a sorprender al espectador por su estridencia y frenetismo (Bim ríe durante gran parte de la obra; Bam también ríe al preguntar “¿lloró? ¿gritó? ¿imploró clemencia?, y quien contesta ríe con él).

En algunos pasajes, quienes van a ser torturados buscan generar compasión en el otro mediante el abrazo (a Bam): esto marca claramente una ruptura respecto del original, dado que no queda lugar para la emergencia de sentimientos. El clima opresivo y repetitivo, ligado al círculo vicioso en un sistema cerrado, propio de la pieza de Beckett ha sido desmantelado por la lógica ingenua del juego, por momentos casi inconsciente; la exposición de la imposibilidad de encontrar una salida al sufrimiento cíclico, se desgarrá ante la ilusión de la locura como forma de evasión posible.

La obra es acompañada al comienzo y al final, por una prolífica secuencia musical de notas tocadas en un instrumento de cuerdas (guitarra), que generan un clima armónico de sonidos metálicos. La iluminación sencilla -intensificadora de esa sensación intimista que producen las dimensiones de la sala-, sirve de complemento perfecto para lograr un clima de misterio e hipnotismo. Al concluir, la luz desaparece, mientras la música se entremezcla con las risas, hasta volverse inaudible.

Con una labor actoral estable y una singular marcación. Leandra Rodríguez y su compañía combinan elementos del teatro beckettiano con una mirada particular sobre los distintos modos de reacción ante la instancia de la

tortura. Como resultado, obtuvieron, una sugestiva muestra de experimentación que, lejos de reflejar el espíritu de *What Where* y su descripción del dolor humano y la inagotable angustia de existir, intentó plantear cuestiones inherentes al teatro desde una perspectiva lúdica.

Juan Carlos Nicora