

DIALOGO EN EL VACIO DEL ESPACIO ESCENICO

Cultura clásica y clasicismo

Angelique Trachana

Entrevista con el director de teatro Theodoro Terzopoulos en Vicenza, donde presentaba Antígona, de Sófocles, en el teatro Olímpico, de Andrea Palladio. Una conversación que ha trascendido del ámbito del teatro en la ambientación global, de la cultura contemporánea determinada por la condición urbana y la forma terminal del sistema capitalista. La pregunta ha podido ser única: ¿la aniquilación del mundo trágico-presocrático –que lamentaba Nietzsche– por el mundo de la razón «platónica» que dio lugar a nuestra civilización «racionalizada» y tecnificada constituye efectivamente «la decadencia del Occidente», como la lectura, que nos han dado grandes pensadores?

109

Theodoro Terzopoulos, formado en la cultura clásica griega pero también en los principios del estructuralismo y de la Bauhaus –especialmente con las enseñanzas de Schlemmer en el «hombre-ser cósmico»–, en Alemania, matiza y reivindica el componente trágico de la cultura clásica griega y su expresión artística. Entiende *el teatro como una estructura muy rígida de una claridad técnica*; por tanto, proceso de la razón que investiga y profundiza en la complejidad de la existencia, que abarca lo que está antes y lo que está más allá de la razón.

Discípulo de la escuela brechtiana, sus obras técnicamente constituyen geometrías puras y

esenciales que incorporan una investigación en las más primitivas técnicas de representación confrontadas con las conclusiones teóricas de grandes dramaturgos como Artaud y Grotowski.

En la interpretación de la tragedia desde el prisma de la contemporaneidad una y otra vez, recurre a la materia del mito, para rescatar esa profundización antropológica, ontológica y artística en el Ser. Terzopoulos lleva a todo el mundo los textos clásicos en griego a través de sus obras –ideas concisas, conceptos concentrados– que reflexionan sobre la condición del hombre de nuestra época.

En ella, la barrera idiomática se elimina y domina la cualidad sonora de la palabra y el acto —«drómeno»—. El actor, en la escena, se transforma en ejecutor de una fuerza interior que procede de la concentración y la pérdida de referencias externas. La voz brota de la víscera arcana, no de la cabeza; «logos en soma». El cuerpo entra en un estado de trance; trasciende en otro tiempo y adopta gesticulaciones y códigos que no le son indicados sino hallados en un proceso propio de «autognosia». Las memorias, las vivencias más profundas del cuerpo surgen así en su inmensa complejidad y riqueza; de manera que el hombre alienado de nuestro mundo, el hombre empobrecido que repite movimientos y códigos, ha perdido la capacidad de expresar.

110

Antígona, excepcionalmente, se representa en italiano, «un idioma clasicista, lleno de vocales, absolutamente negativo» en la tragedia; se concibe como reto para significar y evidenciar la diferencia entre dos culturas, dos lenguajes: el clásico y el clasicismo.

Sentimiento trágico

P. ¿Qué significa la tragedia hoy para quien mira el mundo con mirada de ciudadano?

R. La tragedia ES la naturaleza del SER; invade todas las direcciones de su existencia. Memorias atávicas que suyacen en el subconsciente, imágenes, signos, tensiones que crean nuevas tensiones, se mueven sobre infinitos ejes, que cuando se entrecruzan se multiplican en más, en una perpetua búsqueda de *estructura*. La tragedia ha sido interpretada a través del mito. Grecia buscaba en la interpretación de los mitos su estructura originaria.

Pero no solamente en el teatro sino en toda forma y obra de arte subyace *el sentimiento trágico* como manifestación de *duelo* por la capacidad limitada del hombre, del artista; como recuerdo de algo que está perdido para siempre. Estas limitaciones señalan la dimensión trágica y poética del hombre así como su concepto estético.

El hombre lleva en la substancia de sus células un *sentimiento trágico* y mortífero, desde el momento que nace. Su propio nacimiento es un aborto, una caída terrible. Toda la vida luchará para superar el complejo de haber sido expulsado de un interior placentero, cálido y húmedo, en el mundo externo, duro e implacable. Toda la vida estará deplorando la pérdida de una felicidad. En el luto de Electra, en el luto de Antígona revive el luto universal, el luto por haberlo perdido todo. Sólo es un pretexto en *Antígona*, el cuerpo sin sepultura de su hermano Polinikes. La tragedia representa la gran escala de la pérdida, de la más absoluta desolación, de la *carencia* total. Y dentro de esta dimensión, el dramaturgo construye con elementos primarios un espacio donde el hombre —el héroe trágico—, concentra sus fuerzas para lanzarse en un acto; un acto a través del cual encuentra la salvación. Medea, para solventar su problema conyugal, crea un «drómeno» que es un *acto ínfimo*, pero a través de este acto alcanza la transubstanciación; el viaje lejano que es deseo de todo artista y de todo hombre. Los dioses envían un vehículo para elevarla a los cielos. La salvación, vemos, se encuentra en un armazón que construye cada uno por sí mismo; y estas estructuras nada tienen que ver con la *lógica común* y con las *exigencias sociales*; son *ilógicas* y

antisociales. Son la Torre de Babel que el hombre construye para encontrarse con el más allá. El hombre que padece eternamente su inevitable caída, su expulsión de una utopía, se encuentra aquí, pero su mente está en el «más allá»; se dirige por un mandamiento superior a construir otra utopía.

Renacimiento apolíneo

P. La *revolución burguesa* supone la mayor *reforma ética y moral* en la historia. La nueva moral tenía que garantizar el *orden social*, controlando los impulsos antisociales, instintivos e inmensurables del individuo, lo que pertenece a la «hibris» trágica. El teatro ha constituido siempre una red que retiene los mitos sociales; nos redescubre socialmente y nos desenmascara en las dimensiones más secretas de nuestra individualidad. ¿Cuál ha sido su reacción ante la reforma moral del mundo moderno?

R. El teatro retiene de la vida cotidiana sus elementos esenciales que después proyecta de una *forma clara y pura*. Teatro es la emancipación y sublimación del acto cotidiano y necesario. El principio del teatro está en una necesidad primaria del *Ser en sociedad*, no solamente primitiva sino en nuestro mundo también: en toda comunidad que hoy todavía puede existir —en el ámbito del trabajo comunal, en el campo o en la fábrica, en la vida comunal de los barrios y de los pueblos— se experimenta esta necesidad que hace al hombre que retenga siempre una porción de su energía, que no la entregue del todo al trabajo y la cotidianidad. La resistencia del organismo al acto persistente y repetitivo, que le deteriora y le enajena, es una función física más que

psicológica. Este *resto o exceso de energía* que el hombre retiene es necesario que sea expresado con un gesto, un sonido, un poema, una canción. De esa forma el organismo encuentra una *situación natural de equilibrio* y armonía mientras, en este mismo instante, surge la más primaria forma de arte. El auténtico arte reside en esta área del resto energético que debe transformarse de algún modo y no depositarse para que el hombre pueda superar su problema y su dolor, su frustración y amargura, la injusticia social. *Su energía transformada deviene expresión de una felicidad que se manifiesta como forma de arte. Son partículas de arte, en la realidad, arte que no es todavía emancipado pero contiene aquellos elementos cualitativos del arte, necesarios para la salvación.*

Cuando el hombre estaba unido a la naturaleza su comunicación con ella a través de códigos le salvaba de sus miedos, de su inseguridad. Su liberación del miedo liberaba su energía, que se convertía en representaciones simbólicas, en el ceremonial típico de la religión, en obra de arte. El *código* constituía un *refugio* donde el Ser se amparaba y concentraba sus fuerzas. La naturaleza hacía de conducto entre el hombre y Dios. De esta relación entre el hombre, la naturaleza y Dios nacía el mito. El mito fue el código de la tragedia.

En la *representación* o parástasis revive o trata de revivir un recuerdo que se manifiesta como deseo profundo de comunicarse con el más allá. *La verdadera dimensión religiosa que existe en todo ser y que es la fuente de todos los actos elevados es el deseo de retorno a una utopía.*

A medida que las sociedades se apartan del medio natural para instalarse en la segunda naturaleza, el arte se aparta de la vida cotidiana y entra en la esfera intelectual. «La reforma» del teatro se decide por la elección del Renacimiento. Al aceptar sólo lo *apolíneo* y al rechazar lo *dionisiaco*, el Renacimiento optó así por una sola parte de Grecia; opción conservadora por temor a los elementos impulsivos, exaltados, apasionados, frenéticos y primitivos que la cultura griega había permitido y mantenido en su estructura basamental. Los oprimió en el arte eliminando lo *espontáneo* y lo *popular* e imponiendo un *control estético* y un *orden artificial*. Y los oprimió en la vida la revolución burguesa con la imposición de su *orden moral*. La *cultura clásica griega* había nacido de una forma natural y ha entrado en su decadencia del mismo modo. Pero *la civilización renacentista* levantada artificialmente sobre Apolo no ha dejado de existir. Defendiéndose desesperadamente, evoluciona y revoluciona, alimentándose de su propia carne y autofecundándose pariendo monstruos como los fascismos. En aras de los valores supremos de la belleza, de la armonía, de la perfección y la pureza, se pisoteó todo código moral en la Alemania nazi. El teatro, salvando algunas excepciones como Shakespeare y Brecht, que confrontaron en sus obras *lógica* e *instinto*, padece la misma deshidratación de los jugos dionisiacos que padece todo el arte actual.

Teatralidad

P. El teatro clásico tuvo un carácter emancipatorio y «catártico». En nuestra cultura mediática de masas, ¿cómo se integra, reacciona, resiste el teatro?

R. La cantidad y diversidad de informaciones e imágenes que nos invaden con violencia descomponen la realidad y borran sus límites. La imposibilidad de componer con las infinitas y fragmentadas imágenes una imagen global y clara de nuestro mundo es el conflicto del teatro con la vida real, del arte con el mundo. El teatro como visión del mundo también ha sido vencido. Ha sucumbido a una *teatralidad* que atraviesa todos los aspectos de la vida: falsedad, falta de claridad en las relaciones humanas, ruptura de las estructuras sociales, destrucción del lenguaje. Y vivimos esta teatralidad como malos actores que somos y prescindimos del arte, que tiende a extinguirse ya que nos conformamos con cualquier falsificación. Con ella, el teatro atraviesa una crisis profunda; trata de componer una imagen íntegra y verdadera, busca un alma para emocionar pero el teatro ya no influye en la vida.

P. Las artes plásticas tienden hoy a adoptar los lenguajes y los medios que nos proporcionan las nuevas tecnologías. El arte concreto, el «minimal» y sus derivaciones, el conceptual y la crisis del objeto, la cibernética, congelan la emoción, provocan en el espectador una reacción cerebral, la incomunicación, a veces, el vacío. ¿El teatro, arte que integra la plástica, la literatura, la música de qué forma queda afectado por esa tendencia?

R. Efectivamente, nuestra época es dura y fría. Toda manifestación de emoción es prohibida. El arte, que es como una alma somática y anímica, se ha neutralizado. La identificación con el arte ya no existe. Y el artista, el actor, como cualquier ser hoy divaga cargando en la escena con su pobreza expresiva; pobreza que

muchos «creadores» pretenden presentar como elevada forma de arte minimalista. *A este minimalismo de expresión de nuestro tiempo lo llamaría naturalismo contemporáneo.* No es más que un síntoma de la carencia de capacidad de emoción, de capacidad de transmisión de energía del actor al espectador, del artista al mundo. Nos apartamos cada vez más de la obra de arte y entramos en una aventura, paseo indiferente en un paisaje neutro y desolado que no mantiene relación con la vida, pero tampoco con la muerte.

Grandes artistas como Picasso han vuelto al arte primitivo de los continentes africano y sudamericano para investigar la estructura de este arte que nace de las necesidades primarias y verdaderas de la vida y que son por eso fuente y condición de la vida y no arte para introducir en el mercado junto con otras cosas. Del mismo modo, el dramaturgo alemán Heiner Müller, a través de las traducciones de Hölderlin, conoció profundamente la tragedia griega para escribir obras que nos afectan hoy hasta la médula.

Espectáculo

P. ¿Crees que el espacio escénico tanto como el arquitectónico participan de la problemática del espacio social y urbano?

R. El grave problema que vive el hombre urbano hoy es la carencia de las materias primas que son las fuentes de vida. Sólo dispone de lo transformado en sentido físico y metafísico. Hay que llevar al teatro lo que carecemos en la vida. En el espacio del arte hay que reencontrarse con lo perdido y lo necesario como en una fuente. Pero inevitablemente los archi-

tectos, los escenógrafos y los directores que ordenan el espacio escénico recurren a las soluciones técnicas contemporáneas, aunque la experiencia ha demostrado que los materiales, las formas y los lenguajes no funcionan de la misma manera en el teatro que en la ciudad.

P. La ciudad de Vicenza y el monumental teatro Olímpico, que cuenta con su propia y única escenografía renacentista, determinarían la obra de cualquier director. Sin embargo has renunciado al espacio escénico de Andrea Palladio. Introduces un círculo blanco como plataforma de la acción que desborda la escena e invade el espacio teatral. Inscribes así en el hemiciclo perfecto un círculo de una autonomía total que modifica el espacio arquitectónico, lo que podría considerarse una aberración.

R. Es ley de la tragedia ejecutarse en el círculo. En el círculo que representa todas las direcciones se alcanza la culminación trágica. Entonces el círculo se rompe y se convierte en espiral; el espacio se desmaterializa, se abre, se universaliza. Sería imposible que se alcance esta exaltación en un espacio tan perturbador como el de Palladio. Así que dentro de este teatro «barroco» introduce la geometría radical y absoluta y el círculo arcaico, el círculo religioso de la concentración, dominó.

P. Arquitecturas «neopalladianas» proliferan hoy en la ciudad. Podemos decir que se fabrican con las mismas herramientas que los decorados de los grandes espectáculos.

R. Los grandes montajes arquitectónicos como los de los espectáculos del «rock» tienen el objetivo de empequeñecer todavía más la figura humana que se comporta dentro de esos

montajes como un pequeño y dócil ser indefenso. En ese juego de la hegemonía capitalista, que neutraliza con la *seducción*, el *monumentalismo* y el *esteticismo* clasicista se han prestado siempre. Como decía nuestro pintor Tsarouxis «el clasicismo es una dama tonta y frívola en carnaval». Nuestra época es clasicista en este sentido. *La arquitectura de un tal narcisismo se convierte en su propio objetivo; se mueve como un eje solo e independiente, ajena a la vivencia humana y ajena a la obra de arte; arte es vivencia revivida.* Entre los distintos códigos de expresión no existe unidad ni intención de unificación de los distintos lenguajes y movimientos porque no se parte de una necesidad global. Como clasicismo se caracteriza la cultura del fragmento. En la época clásica se logró la forma unificada de la expresión. Estructuras sociales, filosóficas, artísticas y políticas se ensamblaron coyunturalmente en la posición propicia que dio la gran escala, la escala mítica, del arte. La Bauhaus tenía también un proyecto global. Gropius, Schlemmer, Kandinsky, Piscator, creían en la unidad de las artes. Su utopía consistía en transformar la totalidad, construir la obra unitaria. Objetivo de la revolución moderna fue la derrota del clasicismo.

Hibris y catarsis

P. «En nuestra sociedad», dice Heidegger, «la técnica sustituye el riesgo por la seguridad llenando el mundo de objetos muertos que esconden, ocultan y desvirtúan el origen y sentido de las cosas. La producción técnica llega a ser la organización de la segregación, de la despedida». El hombre que está lanzado en el riesgo, «en el viento de lo abierto» rielkiano, el hombre creador y subversivo, que transgre-

de los sistemas establecidos, el hombre que comete «hibris», el hombre trágico ¿cómo podría ser recuperado hoy? ¿Es necesaria la «hibris» para que acontezca la «catarsis»?

R. La «hibris» y la «catarsis» no son principios que determinan la vida contemporánea, carente de valores profundos, visiones y utopía. En nuestra época, que no sólo no es revolucionaria sino que toda posibilidad de confrontación se elimina; *todo está conciliado y limitado.* En el momento que brota una energía y tiende a culminar, un mecanismo externo interviene y la reprime. No comete «hibris» el criminal que llega a realizar un acto ínfimo ni la mujer neurótica que asesina a sus hijos es Medea que revive el drama profundo de la memoria del matriarcado. No existe «hibris» ni «catarsis». «*Vivimos las dificultades de la llanura*» como dijo Brecht, la homologación sin término. Las ideas tópicas de que «el arte debe ser bisturí que hiera», «un puñetazo en el estómago», de que tiene que producir inquietud y temor, hacer que el hombre entre en crisis de conciencia, culpabilidad e inseguridad, son síntomas de nuestra época en que *la relación con el arte es un síndrome y no verdadera.* Efectivamente, las versiones más provocativas del teatro como las de Brecht y del mismo Shakespeare se han enfrentado con su época. Pero Esquilo, Sófocles y Eurípides no perturbaron a nadie porque la relación del arte dramático y de las artes en general con la sociedad eran profundas, armónicas e integrantes de una totalidad. Al hombre de hoy, se adapta el teatro «burgués» que representa hasta la tragedia de forma tranquila y amable.

P. Podríamos cerrar esta conversación con la interrogación de Hölderlin «¿para qué poetas

en tiempo de carencia?» ¿Cuál es el sentido del teatro, del arte... si todo está perdido?

R. Como todos los sistemas el capitalismo desarrolla una trayectoria que llegará a un límite. La energía humana que se quema sin hallar una salida de expresión en algún momento explotará irremediamente. El hombre se verá obligado a volver a las *esencias primarias*, a un *minimalismo natural* y no fabricado. De la *autodestrucción del sistema*, como en la tragedia, dentro de la destrucción total, nacerá algo nuevo. Pero el desastre absoluto, el *desenlace trágico*, tiene que acontecer y entonces, sólo entonces vendrá algo nuevo. Y mientras, como dijo Müller: «*hay que fortalecer el sentido del conflicto, de las confrontaciones y de las contradicciones. No hay otro camino. No hay respuestas ni soluciones para ofrecer*».

Posmoderno

P. Por último, y volviendo a la obra, parece que por primera vez haces una referencia directa a un lenguaje posmoderno a través de los medios utilizados en este montaje sin antecedentes en tu proceder, estricto y austero, como una estructura pura.

R. No podría aislar los subyacentes al «logos» elementos clasicistas sino hacerlos entrar en un discurso unificado. Sería absurdo esperar que los actores italianos dieran las mismas respuestas que los actores griegos. Cuando presenté en Rusia el *Cuarteto* de Müller, incorporé el complejo de culpabilidad ruso batiéndose entre la religiosidad ortodoxa y el estalinismo y la función resultó auténtica. Hay que partir del material humano, utilizar el sus-

trato cultural, las distintas vivencias, ponerlas a colaborar con la idea, dispuesto siempre en su continua renovación. La contemporaneidad del arte consiste en esta disposición de subvertirla antes incluso de que se produzca. Sólo entonces es vanguardia. El Renacimiento que surgió de la oscuridad medieval descubrió el cuerpo, sus simetrías, sus proporciones, ha creado un arte antropocéntrico que devino relación narcisista con su creación; se convirtió en sujeto cautivo: estranguló la creatividad. La alegría y confortabilidad que le proporcionaba su obra borraba «la aporía», para cuestionarla y descartarla. Estaba en la seguridad de que creaba obras de valor constante y eterno que no se superarían nunca. Y sin embargo su valor era circunstancial. La necesidad circunstancial de superar la Edad Media se convirtió en cadenas perpetuas del arte. Arte es libertad.

Empezó la función y al presenciarla sus palabras cobraron sentido vivamente. Estamos ante un paisaje apocalíptico: catástrofe nuclear. La superficie, una faz gélida. Se había extinguido «la naturaleza», calcinado todo germen de «reproducción naturalista». Había cambiado el color de la piel humana y las funciones de los órganos habían sufrido una monstruosa transformación, una terrible adaptación en la escena; paisaje desolado con tumbas. Un círculo vacío, un agujero de luz blanca se abría para absorber el superpoblado mundo de Andrea Palladio y las almas de los supervivientes. Máscaras de hierro inútiles para la defensa, despojos de actores anulados por el trance, personajes oprimidos por sus ceñidas vestimentas se arrastraban por la tierra estéril. Era inútil su reacción. Un poder superior dirigía su destino. Con trémulo y dificultad se in-

115

corporaban para expulsar un llanto inaguantable. Compulsiones sucesivas vaciaban sus cuerpos que volvían a desplomarse en el círculo. Todos muertos. Antígona, Esmene, Emon, toda la familia real de Tebas, desgraciados «apógonos» de Edipo, yacen en una línea mortal. El rey Creonte se une al cadáver de su hijo Emon. El poder, como sus propios adversarios, muerto. El sistema se ha autodestruido. Las leyes morales, catapultadas. La catarsis no despunta por ninguna parte.

El actor griego Tasos Dimas recitaba en griego antiguo. Introducía el mensaje de un más allá: los gestos, la sonoridad, la palabra, los códigos de una cultura que venía de lejos y pasaba de Grecia a Italia. Un actor italiano retomaba el mensaje y lo descodificaba en un lenguaje de comunicación con los demás y con el público. Comunicación plena. El espectador tenía ante sí dos culturas inconfundibles: la cultura clásica y el clasicismo. Un diálogo en el vacío del espacio escénico. □

116

