

CASTORF Y THALHEIMER: CONTROVERTIDOS PROCESOS DE LECTURA

José Gabriel López Antuñano

La presencia del dramaturgo en las propuestas escénicas alemanas constituye un elemento básico: su trabajo, desarrollado en estrecha colaboración con el director de escena, aporta claridad, enriquece y permite dar una vuelta de tuerca; encontrar nuevas alternativas, actualizar textos clásicos, etc. La cartelera de Berlín en la primavera de 2003 brinda dos trabajos singulares, sugerentes y discutidos, donde la huella de Carl Hegemann en *El maestro y Margarita* y de Oliver Reese en *Las tres hermanas* ofrecen visiones sugerentes a la novela de Bulgakov y al drama de Chejov, puestos en escena por Frank Castorf y Michael Thalheimer respectivamente en la Volksbühne y en el Deutsches Theater.

El maestro y Margarita se estrenó en Viena en junio de 2002 y se presentó en Berlín el 9 de noviembre de ese mismo año. Desde esa fecha, se exhibe en la Volksbühne en régimen de repertorio con un seguimiento de público numeroso; de hecho, a mitad de abril, la sala estaba repleta con sus ochocientos espectadores. Espectadores jóvenes en un alto porcentaje y asiduos, por lo que me cuentan gracias a la política teatral desplegada por su actual director, Frank Castorf, que entre otras condiciones para aceptar el cargo hace más de seis años, impuso la de continuar con unos precios bajos que, no obstante, se han incrementado de 1,5 € aproximadamente en 1989 a 8 € en la actualidad.

La novela de Bulgakov (1891-1940), tal vez, por su carácter de testamento profético y por su naturaleza inquietante y proteica, ha suscitado el interés de diversos directores europeos que la han dramatizado y llevado a escena. Recuerdo de los últimos años cuatro versiones distintas, subyugantes, complejas, interesantes y con capacidad para golpear al espectador: son los casos de Liubímov, del lituano Koursunovas o del búlgaro Moskov, a las que ahora se une la de Castorf. Como es sabido *El maestro y Margarita* es una novela con variedad temática, diferentes planos narrativos, algo deshilvanada argumentalmente, en la que se dicen cosas y se callan otras muchas —aunque se insinúen— sobre la Rusia contemporánea al escritor; por otra parte, es una narración muy conocida y querida por el pueblo ruso, aunque —o precisamente por ello— permaneciera muchos años censurada por el poder político. Bulgakov trabajó con esta novela para que tuviera un único lector, Stalin, o de no leerla, para que se pudriera en el cajón de su escritorio. Por suerte veintiséis años después de su muerte, *El maestro y Margarita* se publicó en la Unión Soviética.

En *El maestro y Margarita* los hilos argumentales se refieren a las rutinas de los burócratas y de los ciudadanos de Moscú; a la fuerza de la creación artística; a la novela que se escribe o que se ha escrito y rechazado por la crítica, como fue el caso del autor con su novela sobre Pilatos;



Una escena de Les tres germanes, d'Anton Txèkhov, dirigida per Michael Thalheimer al Deutsches Theater. Primavera del 2003.

a la presencia de los demonios, su afán vengador y la siembra de contravalores en el mundo; a la fuerza y el encanto de Margarita capacitada para cambiar situaciones, etc. Y junto a estos núcleos narrativos, descripciones llenas de realismo e intención sobre la corrupta sociedad rusa de la época, alternándose con otras donde una desbordante fantasía suplanta la realidad.

Ante esta abundancia de material narrativo, la pluralidad de personajes y la alternancia fragmentaria de planos —ficción y realidad—, el dramaturgo y el director acotan la historia, escogen tan sólo algunas de las piezas del puzzle argumental, reducen el número de personajes y realizan, al fin, una propuesta escénica acorde con el sentido e ideas que desean transmitir. El tándem Hegemann-Castorf apuesta por tratar la ficción —la novela sobre Pilatos— u otros núcleos narrativos de naturaleza fantástica —la estancia del poeta Besdomy en el psiquiátrico—, como si fueran realidad, mientras que ésta se aborda como ficción. Para llevar a cabo este juego y diferenciación de planos, Castorf se sirve de los medios audiovisuales, de manera que las escenas de ficción, que se desarrollan detrás y ocultas al público por la escenografía, se muestra a través de una pantalla de televisión; por el contrario, las partes más realistas se plantean como si se tratara de una ficción, sobre un escenario un tanto *kitsch* y con un modo de interpretar sobreactuado en muchos episodios. Además se propone la lectura desde el ángulo de los demonios que con

sus patrañas y la colaboración de Margarita imponen su imperio en la sociedad; por último, funden en un único personaje al Maestro y a Poncio Pilatos, el personaje histórico que protagoniza la novela que el Maestro escribió. Así, Hegemann y Castorf alternan realidad y fantasía, dos mundos a los que de igual modo llegan los poderes del mal.

La primera parte se destina a mostrar al espectador la insatisfacción, la desazón, la infelicidad que invade al hombre sometido a los clichés culturales, códigos de conducta o leyes que se superponen, e imponen sobre el hombre primitivo el poder coercitivo. La perversidad de esta superestructura cultural, obsoleta en su formulación y satirizada en sus consecuencias, proviene de cualquier ideología y sus consecuencias son la violencia, las agresiones físicas, el daño al cuerpo, las vejaciones, el alcoholismo, etc. Esta atmósfera decadente —la escenografía *kitsch*— y opresiva —reforzada por una mampara de metacrilato que ocupa parte de la escena— resulta dañina para el hombre, que sólo recupera su felicidad cuando transgrede las normas establecidas bien por unas ideologías de izquierda o bien por otras capitalistas. Esta transgresión es propuesta por los demonios en varias fases del montaje tanto en la esfera de la realidad como en la ficción. Así los tres demonios incitan a diferentes mujeres para que provoquen y consigan la liberación de los instintos primarios del hombre. Esta provocación adquiere toda su amplitud en la segunda parte, en la que Margarita, caracterizada como una ninfómana, va arrinconando a Pilatos-Maestro, hasta lograr su perversión o liberación, concretada en una larga escena de sexo, que Castorf desarrolla en un apartamento en el que los dos amantes puedan pasar el resto de sus días. Esta escena se muestra al público a través de la pantalla de televisión. Pero no sólo los demonios poseen un poder liberador, sino que también están capacitados para destruir el orden establecido; en este sentido sobresalen las escenas en las que se arrasan iconos representativos de ideologías, como una estatua de Lenin o las Torres Gemelas.

Y, al final, con las convenciones destruidas, una subversión de valores realizada y el Maestro y Margarita en un mundo idílico, cabe formularse la siguiente cuestión: ¿es posible desde este punto de partida construir una nueva sociedad? La pregunta queda en el aire a la espera de una o varias respuestas de los espectadores. Sin embargo, bastantes espectadores ya la dieron el día que asistí al espectáculo, y por lo que me informaron así ocurrió en otras representaciones, al abandonar el teatro en el entreacto o en el transcurso de la segunda parte, evidenciando su desacuerdo con la propuesta de Castorf, motivado por el tratamiento de esta crisis de valores, unas veces brutal o violento, otras desagradable o morboso, por la puesta en escena o por ambas cosas a la vez. Intentando buscar alguna explicación a las reacciones contrarias de algunos espectadores, recordaba algo de lo escrito por Horacio en la *Epístola a los Pisones*, cuando afirma que «Medea no debe destrozar a sus hijos ante el público, ni el impío Atreo cocer delante de todos entrañas humanas. (...) Rechazaré por inverosímil todo lo que me presenten de este modo»,¹ pues no ha de llevarse a escena «lo que es más propio que se haga dentro», siendo más propio que un testigo lo narre con elocuencia al público, porque «el poeta no puede atreverse a todo: no hasta el punto de ayuntar mansedumbre y fiereza, ni conciliar serpientes con aves, corderos con tigres».²

Es posible que estas reflexiones escritas a los Pisones expliquen la desigual recepción de esta interesante propuesta, aunque también existan cuestiones de orden técnico, que influyen en esta desigual recepción, porque en la puesta en escena alternan los aciertos y los fallos, que se

reparten a lo largo de las cuatro horas y media largas de una representación que no atrapa al espectador durante todo su recorrido. En el debe de *El maestro y Margarita* cabe mencionar la falta de ritmo, más manifiesta en la primera parte, la repetición de situaciones que acaban pesando en el espectador; y un predominio de lo narrativo, de forma más acusada durante los primeros cuarenta y cinco minutos. Estas cuestiones derivan de dos elecciones: de una parte, la intención de contar la historia elegida de la novela a través de la exposición y no de los conflictos; de otra, el peso excesivo de la utilización del vídeo.

La escenografía se define por un amplio casetón de feria colocado en el centro del escenario, sin llegar a ocuparlo, dejando mucho espacio hasta el proscenio y a ambos lados hasta los bastidores. Este casetón, que recordaba el empleado por Calixto Bieito en el montaje de la *Ópera de los cuatro cuartos*, queda abierto hacia el espectador y decorado de una forma un tanto kitsch con bombillas de colores, enmarcando un interior dividido en tres ambientes: a la izquierda del espectador una barra de bar, protegida por un amplio panel de metacrilato; a la derecha un interior de un salón, con tresillo, sillas y mesa de billar, ambos espacios separados por una cocina; a la derecha y arriba de este salón, una pequeña habitación, la de Margarita, cuyo interior sólo se ve parcialmente a través de una amplia ventana. En la parte superior y centrado, una gran pantalla de proyección. Detrás de este casetón: diversas habitaciones interiores, la de la clínica psiquiátrica en la que se recluye al Maestro y al poeta Bedony, maquetas de edificios, un exterior que traslada el recuerdo del espectador a la Palestina de Pilatos, etc. En esta trasera y en la habitación de Margarita están instaladas varias cámaras fijas que relatan lo que allí sucede con el complemento de una cámara manejada por operador.

Las cámaras recogen diferentes escenas, desagradables o agresivas, que representan esa realidad que el espectador sólo quiere ver filtradas, o distanciadas, por la televisión. El empleo del vídeo no suplanta en ningún momento la actuación de los actores, pero plantea una serie de problemas que afectan al ritmo: en la práctica totalidad del espectáculo la proyección se alterna con la representación que se realiza sobre el escenario, quedando éste vacío o en semipenumbra con algunos personajes. La inmovilización de la escena y la sustitución del lenguaje teatral por el fílmico no están bien resueltos, y pasada la sorpresa del efecto, éste termina por fatigar al público. Más acertado resulta el espacio sonoro: unas veces será la música; otros sonidos que envuelven, atraen y amplían el significado de cuanto se ve sobre el escenario. La interpretación, más corporal y expresionista que psicológica, se caracteriza por el apoyo en el *gestus* y la ostensión distanciada del personaje. Destacan Martin Wuttke y Kathrin Angerer; el Maestro y Margarita, la segunda con un tono de voz muy personal, no bonito pero subyugante para el espectador. En resumen, en este *Maestro y Margarita*, Castorf continúa por un camino mostrado ya en España en *Un tranvía llamado América*: una línea de investigación en nuevos lenguajes, atractiva, inquietante y excesiva en la utilización de medios técnicos, una línea que el director deberá valorar si le lleva a buen puerto.

Michael Thalheimer ha llegado a la dirección de escena desde la interpretación: en 1997 decidió dar este paso y desde entonces ha realizado un buen número de escenificaciones hasta obtener el año pasado el premio Friedrich-Luft-Preis a la mejor puesta en escena de 2002 con su trabajo sobre *Emilia Galotti*, de Lessing. Tanto en este montaje como en los dos anteriores, *Intriga y amor*, de Schiller, y *Coqueteo*, de Schnitzler, Thalheimer se interroga acerca del tema del amor. Su punto de partida radica en la consideración del amor como un ideal utópico —un sentimiento duradero y capacitado, en teoría, para soportar los avatares de la vida—, que se confronta con la realidad. La consecuencia de este enfrentamiento es que el amor se debilita primero y se marchita después, produciendo, en consecuencia, una frustración que se apodera del personaje. De la ilusión a la tristeza es el camino que transitan las protagonistas de Lessing, Schiller y Schnitzler, y que, a su vez, recorrerán Olga, Masha e Irina en la visión de Thalheimer de *Las tres hermanas*.

Este enfoque preside la puesta en escena de la obra de Chejov, en la que ha trabajado codo con codo con el dramaturgo, Oliver Reese, hasta conseguir una versión fiel al original, aunque reducida en el tiempo, y donde abunda la sustitución del texto por elocuentes imágenes, que le permiten hacer hincapié sobre los sentimientos de los personajes y el significado del amor. En este sentido el regreso a Moscú no se presenta tanto como un retorno físico sino como la recuperación de un paraíso de felicidad, como anhelo de amor. Esta propuesta, en la que predomina la emoción, creciente conforme avanza la propuesta, sobre la acción, supone una vuelta de tuerca sobre el texto de Chejov, concretado en un montaje arriesgado —más si se presenta en la conservadora sala principal del Deutsches Theater—, que provocó la irritación de unos y la fuerte adhesión de otros, expresada en la segunda sesión tras el estreno.

Thalheimer analiza el interior de las tres hermanas, de Andrei, de Natasha y de los restantes personajes: les mueven los pensamientos y, sobre todo, los sentimientos que dan un hábito de vida a sus monótonas existencias. De este modo, el espectador observa a Olga como una solterona a su pesar; que desea el amor; a una Misha que se debate entre el deber y la pasión amorosa encarnada en Vershinin; a una Irina que no sabe de amor y escudriña en varios hombres; a un Andrei ingenuo y enamorado; a Natasha, que se sirve del amor y busca fuera lo que no encuentra en su marido, etc. Éstos y otros personajes tienen como objetivo el amor; luchan por conseguirlo, mantienen esta esperanza que da sentido a sus vidas, pero la tristeza, la melancolía, la frustración se apodera de todos conforme pasa el tiempo y el desamor gana su partida. La insistencia en este tema no elimina los otros asuntos de *Las tres hermanas*, pero el espacio cerrado y opresivo de la casa de las hermanas, la rutina de lo cotidiano, las grandezas y miserias de los personajes, el paso del tiempo, etc., se acumulan para poner de relieve la historia que el director quiere contar.

Dos elementos contribuyen de forma muy positiva a reforzar el planteamiento de esta historia: la escenografía y la interpretación. El espacio escénico se compone de varios paneles que ocupan el ancho y alto del escenario, colocados sobre una plataforma giratoria. Los paneles de madera blanca, tan sólo silueteada, y la ausencia de cualquier elemento costumbrista esencializa la propuesta y añade frialdad a la soledad que embarga a los personajes. Por otra parte, el giro de la plataforma puede asociarse a la monotonía de la vida, a la incapacidad del hombre para detenerla y cambiar su rumbo por otro más acorde con la expresión de sus deseos. En el giro,

los paneles dejan áreas de actuación, amplias o reducidas, espacios de mayor o menor libertad, pero limitados siempre por la presencia de la pared, imagen de los condicionamientos, de las limitaciones que impiden el fluir espontáneo de los sentimientos. De este modo, se traslada al espectador la sensación de que los personajes son repelidos por esos paneles, ahogados por la falta de aire, agobiados por la frustración. La iluminación fría apoya el sentido de esta disposición escenográfica. Asimismo la escenografía juega un importante papel en la última escena de unos diez minutos y en la que no se pronuncia ninguna palabra: se proyecta una película que recoge momentos de la infancia de los hermanos en Moscú, sus juegos, sus alegrías, su felicidad. Esta proyección se realiza sobre uno de los paneles detenido, panel que se derrumba, como las ilusiones de los personajes, dejando el escenario vacío como las vidas. Después de esta hecatombe, los personajes, de dos en dos, se sentarán sobre el muro derruido, frente al público y con la mirada perdida en la infinita soledad. El silencio, la lentitud de movimientos al aproximarse al panel derribado o alejarse, carga de emotividad esta densa escena final. El espacio sonoro mantiene una sencilla melodía, bastante monótona, escuchada a diferentes volúmenes, que refuerza la monotonía de la vida de los personajes.

En la puesta en escena de Thalheimer juega un papel importante la interpretación, en la que el director exige que cada actor asimile bien la naturaleza de su personaje y lo interprete con sobriedad en la gestualidad y escasez de movimientos en la escena. Por el contrario, cobran un gran protagonismo las miradas, las que se dirigen entre sí —siempre cargadas de intención— o bien aquellas que se proyectan hacia el público buscando compartir los mismos sentimientos con el espectador. Los personajes hablan entre sí, a veces se gritan, pero también se dirigen a la sala, porque no sólo están interpretando, sino que también mantienen posiciones en el pequeño mundo de Chejov que necesitan explicar a los espectadores. Y junto a las voces los silencios, en los que pasan cosas en el interior de los personajes, que luego afloran en posteriores diálogos. En resumen, una revisión de un clásico en el que se concede prioridad al desamor.

NOTAS

1. HORACIO. *Epístola a los Pisones*. Barcelona: Editorial Bosch, 1981. P. 35.
2. *Ibidem*. P. 15.