

## *La Celestina*. Versión de Daniel Suárez Marzal. Teatro Regio (Buenos Aires). Octubre-Noviembre de 2007.

El Complejo Teatral de Buenos Aires ha presentado durante los meses de octubre y noviembre de 2007 *La Celestina* de Fernando de Rojas, en versión de Daniel Suárez Marzal, en el Teatro Regio.

La versión de Suárez Marzal, también director de *La Celestina*, es en principio una necesaria reducción de la *Tragicomedia*, a un cuarto de su duración original, para lograr la puesta de los noventa minutos que dura el espectáculo. De acuerdo con la «economía» del teatro de nuestra época, el director enfoca la mirada teatral de la obra a partir de sus tres personajes centrales: Celestina, Melibea y Calisto. La adaptación deja de lado, por lo tanto, a los criados de los enamorados y a las prostitutas, personajes en los que recae gran parte de la dinámica del intercambio tanto sexual como económico que moviliza el desarrollo de la acción, además de obviar a los padres de Melibea —personajes no tan presentes como los anteriores, pero sí fundamentales para lograr la efectividad dramática presente en el texto de Rojas.

Los sirvientes y los padres sólo son mencionados o referidos en la puesta adaptada, y algunos de sus parlamentos son recuperados en la voz de alguno de los tres actores en escena, lo que confunde en determinados casos tanto sus móviles como su propia caracterización como personajes. El principal ejemplo lo constituye quizás el final mismo de la representación teatral, donde en la confesión previa a su suicidio Melibea evoca antes de caer desde la torre el desnudo de Pleberio contra la fortuna, el mundo y el amor presente en el lamento que cierra la *Tragicomedia*. En la evocación se entrelazan las palabras dichas por Pleberio, en realidad como reacción a la muerte de Melibea que en la adaptación todavía no ocurrido, con las de la propia Melibea, dotando de ese modo al suicidio de planteos morales que originalmente no fueron subrayados.

Los conflictos se concentran alrededor de los tres personajes principales, debido a que asumen en sus monólogos y diálogos las claves de todas las transacciones que despliega en su variedad y riqueza de personajes la *Tra-gicomedia*. La muerte como resolución trágica que afecta a Celestina, a Calisto y finalmente a Melibea —los tres personajes puestos en escena— da la sensación de no estar plenamente justificada, al faltarle los antecedentes, las ambiciones y los móviles que desencadenan y anticipan en gran medida el caos final que estalla en el centro de un orden antiguo que comienza a resquebrajarse. Al no estar incluida en la puesta la conciencia de la muerte que atraviesa toda la obra y que se plantea ya desde el comienzo como la única salida posible a las pasiones desencadenadas, su presencia final resulta violenta y hasta inexplicable, en lugar de ser la expresión de la mutación, el desorden y la locura de un nuevo tiempo, que es el albor del Renacimiento, donde surge la invención de la subjetividad.

El carácter utilitario, las preocupaciones materiales y el afán individualista de una sociedad burguesa naciente —uno de los aspectos más innovadores y destacados de la obra de Rojas— pierde relevancia debido a la decisión de no incluir a prostitutas y criados, lo que oscurece los alcances dramáticos de la representación de un mundo en proceso de cambio. Al quitar las referencias de la obra a su contexto social, paradójicamente no se la actualiza —intención que seguramente habrá guiado al director— sino que se la priva de la actualidad que puede asumir para un mundo donde se han exacerbado hasta el extremo los afanes materiales inicialmente presentados.

Sin dudas, esta versión de *La Celestina* se propone acercar la obra al espectador moderno, y reconocemos el valor del intento, en particular teniendo en cuenta la dificultad del texto de Rojas para la representación teatral. La condensación alcanzada por la puesta es de gran intensidad, a pesar incluso de que no asuma cabalmente la profundidad que ésta conlleva y no alcance, en la trama resultante, a revelar que el interés y el beneficio son los móviles que rigen cada acción individual.

La decisión artística de Suárez Marzal de reducir la pieza a la trinidad de sus personajes centrales es parte de una configuración escénica más amplia que establece la preeminencia del número tres como elemento destacado, ya que además de los tres actores hay tres músicos en escena y tres muñecos —correspondientes a cada uno de los personajes— que sirven de *partenaires* para los protagonistas en sus varios soliloquios y ponen de relieve la «mentira» del teatro a través de su evidente artificialidad.

A partir del concepto básico del carácter contemporáneo de la puesta, toda la imaginería visual está alentada por un cierto minimalismo y por un borramiento de las marcas de época, tanto en la escenografía y el vestuario como en la composición musical de Nicolás Bernazzani, donde se juega una ambigüedad entre la inspiración medieval y los componentes modernos. El diseño escenográfico, a cargo de Horacio Pigozzi, desarrolla un espacio casi virtual, donde los mecanismos escenotécnicos habi-

tuales son reemplazados por imágenes lumínicas proyectadas desde un cañón de video ubicado en la altura. De este modo se crean los diferentes ambientes donde transcurre la acción —el jardín de Melibea, la casa de Calisto, el oscuro descampado—, estimulando en el espectador la impresión de movimiento, de animación de espacios que, por lo general, permanecen estáticos. Por otra parte, los cambios de un lugar a otro que plantea el texto se resuelven mediante procedimientos cinematográficos como el *travelling*, que en el teatro más convencional de tipo constructivo son imposibles de realizar. El diseño de vestuario, a cargo de Renata Schussheim, también contribuye a una cierta atemporalidad, con un aire contemporáneo logrado con trajes simples donde priman los colores como el tiza o el blanco. La música también corresponde a la estética de la puesta y del vestuario. El uso de dos contratenores y un laúd remite inmediatamente al Medioevo, al Renacimiento y al Barroco, de donde se han tomado varios elementos técnicos, como el contrapunto a dos voces y la ornamentación, aunque la música fue planteada con colores más contemporáneos para acompañar las emociones de los personajes.

La acción dramática se desarrolla a partir de los monólogos y diálogos de los enamorados y la mediadora, por lo que el desempeño actoral adquiere en la puesta una importancia fundamental. *Celestina* es encarnada, en los profundos matices de los decires y haceres de la mediadora, por la experimentada actriz Elena Tasisto, que resuelve con solvencia el peligroso cruce de los elementos cómicos de la obra con los sentimentales y trágicos. Un ejemplo inmejorable de su dominio escénico es el monólogo en el que conjura al demonio para obtener el favor amoroso de Melibea hacia Calisto, conjunción donde se presenta el tema esencial de la magia en la obra en un tono que recorre con maestría colores iniciales profundamente serios hasta otros finales francamente obscenos. Los jóvenes amantes, en cambio, representados por Julieta Díaz y Sergio Surraco, no logran expresar completamente la complejidad de los personajes que representan, a pesar de sus meritorios esfuerzos interpretativos.

La selección de Suárez Marzal, que ha dado relevancia a diálogos de belleza inigualable entre los amantes y a palabras de la puta vieja *Celestina* que enlazan la furia, la risa y la muerte, se agradece como un testimonio más de lo que el texto literario en su potencia es capaz de generar, como un reconocido homenaje —en síntesis— a la obra de Rojas. La intención que el director declara ha sido, en este sentido, lograda: «quise que este modelo perfecto de nuestra literatura clásica siga demostrando que el amor es esquivo, bello, complejo, alegre y, a veces, trágico... hoy y desde que fue inventado».

Carina Zubillaga  
Universidad de Buenos Aires  
SECRET (CONICET)

