

PERSPECTIVA, POLIGLOSI Y PARATAXIS EN *EL MONJE NEGRO*
DE SEREBRENNIKOV
PERSPECTIVE, POLYGLOSSIA AND PARATAXIS IN SEREBRENNIKOV'S EL MONJE
NEGRO

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO

Instituto del Teatro de Madrid

Resumen: Kirill Serebrennikov (Rostov-on-Don, Rusia, 1969) se acerca al cine y teatro, cuando se traslada a Moscú en 1998, donde el gobierno de Putin le nombra director del Centro de Arte Contemporáneo Winzavod (2011) y la municipalidad del Teatro Gogol (2012). En estos centros desarrolla su actividad artística, hasta que en 2018 surgen discrepancias con Putin a causa de la libertad de expresión. Encarcelado y acusado de corrupción, en occidente, el Festival de Avignon le programa en varias ediciones, así como otros teatros de París y Berlín. Este perfil polémico le ha dado notoriedad, sin embargo, la aportación al teatro contemporáneo resulta más significativa por la experimentación en la utilización de procedimientos cinematográficos en el teatro. Durante el último festival de Avignon (2022) presentó *El monje negro*, una adaptación de un cuento de Chejov, donde realiza una lectura pluriperspectivista del relato en su traslación a escena, además de apoyarse en la poliglosia, la parataxis y la convivencia entre la interpretación ante el público y delante de la cámara.

Palabras claves: Kirill Serebrennikov, cine y teatro, escenificación contemporánea, *El monje negro*, Chéjov.

Abstract: Kirill Serebrennikov (Rostov-on-Don, Russia, 1969) gets in touch with film and theatre when he moves to Moscow in 1998, where Putin's government appoints him as the director of the Winzavod Contemporary Art Centre (2011) and the municipality of the Gogol Theatre (2012). He carries out his artistic activity in both centers, until 2018, when disagreements concerning freedom of speech begin to emerge. Jailed and charged with corrupt practices, in the West he visits the Avignon Festival on several occasions, as well as other venues in Paris and Berlin. This controversial profile has given him notoriety, however, his contribution to contemporary theatre is more significant for his work experimenting with cinematographic procedures in theatre. During the last Avignon Festival (2022) he presented *The Black Monk*,

an adaptation of a Chekhov tale, where he performs a multi-perspective reading of the story in its translation to the stage, as well as relying on polyglossia, parataxis and the coexistence between performing for a live audience and for the camera.

Keywords: Kirill Serebrennikov, cinema and theater, contemporary staging, *The Black Monk*, Chekhov.

SICAS EN LA UNIVERSIDAD ESTATAL DE SU CIUDAD NATAL, donde no se diplomó. En 1994 presentó los primeros trabajos teatrales en Rostov. En 2001 estrena *Plastilina* de Sigariov en Moscú y trabaja en el Teatro de Arte Chejov de Moscú, del que es nombrado subdirector en la temporada 2011-2012. En 2012 forma con algunos alumnos el grupo Studio 7. Entre 2011 y 2014 fue director artístico del Centro de Arte Contemporáneo Winzavod de Moscú. En 2017 fue galardonado con el Premio Europeo de Teatro por su producción *Nuevas Realidades*.

Es director de cine y algunas de sus películas han resultado premiadas en los festivales de Cannes, Venecia o Roma, además de ser distinguido en Rusia con los premios de la Televisión Nacional Rusa al mejor director (1999), el Premio East of West en el Festival de Cine de Karlovy Vary (2005) y el premio de teatro ruso Máscara Dorada (2012). Entre sus películas destacan: *Raguin* (2004), *Hacerse la víctima* (2006), *Largo día en Youriev* (2008), *El adúltero* (2012), *El estudiante* (2016), *Leto* (2018), *La fiebre de Petrov* (2021) o *La mujer de Chaikovski* (2022).

En 2017 fue detenido por una presunta malversación de fondos. Permaneció en arresto domiciliario, a la espera de juicio; en 2020, le condenan a tres años de prisión condicional (en realidad, prosigue con el arresto domiciliario). Coincidiendo con estos años se posiciona de forma radical contra el régimen de Putin y la iglesia ortodoxa, y se radicaliza en defensa de una democracia sin secuestro en su país. Entre sus obras teatrales, la adaptación del libro *Okolonolia (Cerca de cero)* de Vladislav Sourkov y de *San'kia* de Zakhar Prilépine, que titula para su estreno *Otmorozki (Los pícaros)*; o la creación de *Barroco* con personajes que son contestatarios hombres de su tiempo. Al mismo tiempo, ha presentado otros montajes *Los idiotas* (2015), adaptación de la película de Lars von Trier, *Almas muertas* (2016) de Gogol, *Outside* (2019) con texto propio o *El monje negro* (2022), basado en un texto de Chejov.

Desde su arresto domiciliario, el teatro y la ópera las ha dirigido *online*. Con *El monje negro*, la primera vez que afrontaba un texto de Chejov, que estrenó en el Teatro Thalia de Hamburgo en primavera de

2022, el proceso artístico fue más rocambolesco. Comenzó a ensayar en Moscú durante los meses de noviembre y diciembre de 2021, porque a Kirill Serebrennikov no se le permitía salir de Rusia por las razones político judiciales aludidas. En Moscú trabaja con un equipo alemán desplazado allí por ese motivo. Contra todo pronóstico, en los primeros días de 2022, obtiene un visado para residir en Alemania y ajustar sobre el escenario del teatro Thalia de Hamburgo los últimos ensayos, aunque le obligaba a regresar a Rusia el día siguiente del estreno. Durante los preparativos de la invasión rusa a Ucrania, las protestas de Serebrennikov se incrementan; sin embargo, obtiene el permiso para abandonar Rusia el 28 de marzo de 2022. Con respecto a la invasión rusa de Ucrania, mantiene una calculada prudencia en las manifestaciones públicas. En la actualidad goza de una residencia artística en el teatro Thalia, donde estrenará esta temporada dos coproducciones alemano-rusas. Durante la primavera de 2022 fue invitado por Olivier Py a presentar *El monje negro* en la Cour d'Honneur del Palacio de los Papas en el Festival de Avignon, ante la que respondió con una nueva escenificación, prevista solo para exhibirse en ese espacio, más acorde con las dimensiones de este recinto.

Serebrennikov afirma en una entrevista publicada en *Télerama* que no le atraía montar las obras del repertorio de Chejov [2022: 4], pero que la lectura del cuento *El monje negro* le conmocionó «porque es una historia de la locura y, como artista, me interesa el modo de abordar los sentimientos extremos». El cuento no es de los más sobresalientes ni posee una notoria potencialidad dramática. Dividido en nueve capítulos, Chejov describe el ambiente costumbrista de una dacha, donde Petotski ha dedicado su vida al cuidado de un precioso jardín, que teme se abandone a su muerte, pese a que le ruega de forma reiterada a su hija Tania esta misión. A la casa de campo acude a pasar unos días un joven y celebrado escritor e intelectual, Andrei Vasilich Kovrin, para que se recupere de una crisis nerviosa provocada por el mucho trabajo y la sensibilidad artística. Allí se enamora de Tania y contrae matrimonio, por lo que pelagra la continuidad del jardín, si Tania abandona el lugar. Kovrin se recupera, al tiempo que observa que el hogar le resta tiempo y su creatividad disminuye, lo que le sume en una aguda crisis. El monje negro, el mundo interior con las angustias, dudas, sensaciones e imaginaciones inconscientes, es un personaje etéreo que se le aparece, le inquieta y enferma: le desazona pero activa la creación,

pues, de una parte, le conmueve y excita su genio; de otra, le produce zozobra e inquietud, distanciándole en uno u otro caso de la familia. Kovrin sufre esa bipolaridad (hogar *versus* inconsciente) y no acierta a compatibilizarla, hasta que decide romper con Tania y contraer nuevas nupcias con una mujer mayor que él, que le cuida, Varvara Niko-laievna, personaje episódico en esta historia. La nueva situación sentimental le tranquiliza.

El director, como ya se ha escrito, removido por esta historia decide llevarla a escena y la propuesta tiene tres puntos de interés para el espectador, más allá de la propia fábula, el pespectivismo, la poliglosia y la parataxis, que son temas que se apuntan en este artículo. El espectáculo es largo en el formato diseñado para la Cour d'Honneur y alcanza las 2 horas 45 minutos. La recepción fue dispar: entre el interés y el frío respeto, tanto del público como de la crítica: no despertó entusiasmo. Ciertamente no es un espectáculo fácil de seguir, porque se escuchan tres lenguas, alemán, ruso e inglés, según el personaje que hable, lo que obliga a seguir la sobretitulación, al tiempo que el espectador debe permanecer atento a cuanto ocurre en escena, con acciones simultáneas en algunos pasajes de la escenificación, y la proyección en las pantallas (hasta cuatro están en funcionamiento) o bien en la gran pared del Palacio, que cierra el escenario por el foro. A esta dificultad, es preciso añadir, tres problemas más que solo enumero: algunos dramaturgísticos, el uso de medios escenotécnicos sin mucha justificación y la recepción de información de manera simultánea por una doble vía, intelectual y sensorial.

Una segunda nota sobre el espectáculo, el triple plano de narración de la acción dramática: la más próxima a proscenio o sobre áreas de representación que quedaban libres cuando desaparecían útiles escenográficos, utilizada por los actores que encarnan los nombres mencionados en la sinopsis del cuento; una segunda, formada por estructuras escénicas de madera recubiertas de plástico, que apuntaban tres casas de residencia en el campo, que se configuran de forma distinta en cada una de las partes de la escenificación, donde se alojan los campesinos y, en ocasiones, los protagonistas; y una tercera, en la imaginación del espectador, que debe construir en esta el jardín, que se escucha en la escenografía verbal, sobre todo por boca de Petotski.

Concluidas estas anotaciones previas, regreso a los puntos marcados líneas arriba. El pespectivismo es un concepto narrativo, al que

-por ejemplo- Sábato [1978: 143] se refiere en *El escritor y sus fantasmas*: «ahora la novela se escribe desde la perspectiva de cada personaje. Y la realidad total resulta del entrecruzamiento de las diferentes versiones, no siempre coherentes ni unívocas. Tiene ambigüedad como la vida misma». Este procedimiento técnico, utilizando el punto de vista de las tres primeras personas gramaticales, la mezcla de ellas o de distintas voces en la misma narración ha reemplazado parcialmente al narrador omnisciente de la novela decimonónica que, como un Dios, escrutaba situaciones y personas por el anverso y reverso, plasmando esta visión en las cuartillas del relato, tal y como hace Chejov en *El monje negro* y en los restantes cuentos y novelas breves.

Serebrennikov, y a partir de este momento establezco la diferencia entre el dramaturgo y el director que conviven en la misma persona, como escritor dramático ha reescrito el cuento de Chejov utilizando el concepto de canon musical, repetición sucesiva de una melodía con modificación de tonalidades, armonías, etcétera, que produce un efecto contrapuntístico en la escucha. Es decir, escribe la misma historia o fábula hasta cuatro veces, cambiando el punto de vista omnisciente por la narración desde la primera persona, encarnada por los personajes: la primera parte desde la perspectiva de Petotski; la segunda, desde la mujer (Tania y Varvara); la tercera, Kovrin; y la cuarta, el monje negro, una alucinación (o desdoblamiento) del escritor en el cuento de Chejov sin que tenga consistencia como personaje narrativo, pues es solo la voz interior que dialoga con el escritor Kovrin.

Sintetizando, respeta en las cuatro rescrituras el tema, entendido como principio organizador de la fábula; sigue la propia fábula, relación cronológica del contenido temático, aunque la acorta en función de la desaparición del personaje que ejerce la narración del cuento original, y se concentra selectivamente en la relación Kovrin con su imaginación (el monje negro); en menor medida se somete al argumento, sucesión de escenas o episodios tal y como los presenta el autor, que se altera en relación con el mayor protagonismo de la voz narradora, excepto en la parte cuarta. De esta manera, Serebrennikov enfoca el cuento de Chejov, ofreciendo una dimensión emocional que no posee el original.

Cada una de las partes merecería un comentario, pero solo me detendré brevemente en las partes cuarta y segunda, para no alargar el ar-

título. El monje negro es la conciencia e inspiración de Kovrin, que en el cuento dialoga con el escritor y que en la versión para el teatro dice algunas frases, canta o baila, produciendo con su comportamiento la turbación hasta el enajenamiento de Kovrin. Se podría decir, que es la narración contada desde el alma del escritor del cuento de Chejov, que le altera y perturba. Acerca de la segunda, indicar que la perspectiva es la de Tania que pasa por distintos estados anímicos, desde la soledad a la alegría por el encuentro con Kovrin, que ella provoca y posterior seducción; gozo por la boda, zozobra por la enfermedad de su marido y desesperación ante la separación; sin embargo, Serebrennikov no se atiende solo a la mirada de la hija de Petotski, sino que funde las dos voces femeninas (Tania y Varvara) que comparten la narración de los acontecimientos, como si la mujer fuera un ser uniforme a expensas de los dictados de hombres como Petotski y Kovrin. Cabe añadir, dentro de esta rápida síntesis que Kovrin es representado por tres actores diferentes. En definitiva, Serebrennikov toma el cuento como punto de partida, lo complica y enriquece dramáticamente al ofrecer al espectador la acción filtrada a través de diversas conciencias, cambiantes y hasta contradictorias, según el punto de vista adoptado por sus personajes [Baquero Goyanes: 1979:163].

El cuento de Chejov reescrito por Serebrennikov presentaría la distinta percepción de un mismo hecho según la relación del narrador con el mismo, «una constelación de los puntos de vista de los personajes sobre el mundo y sobre los otros personajes» [Pavis, 1994, 89], más en consonancia con los derroteros de las Nuevas Escrituras Escénicas, que con sus formas abiertas proponen lecturas escénicas ambiguas. Sobre el texto de Serebrennikov se podría realizar un extenso estudio muy interesante, pero me interesa contraponer el pluriperspectivismo del escritor que se abre a la ambigüedad, con el punto de vista o perspectiva del director de escena que es unívoca, con la peculiaridad de coincidir en la misma persona dramaturgo y director.

El punto de vista del director de escena es una cuestión poco estudiada, que se inscribe en el ámbito del objeto del director ante la escenificación, que transmite la posición de este ante el mundo y se determina a través del núcleo de convicción dramática, se enuncia mediante la narratividad y se formula mediante una opción estético estilística. El punto de vista forma parte de la narratividad.

La perspectiva del director consiste en un discurso autónomo en relación con el texto fuente, mediante el cual se posiciona para centrar la percepción del espectador sobre uno de los personajes principales y guiar el juicio del espectador hacia la comprensión del tema de la obra dramática. La elección de un punto de vista inalterable en la escenificación requiere, ante la sucesión de conflictos entre los intereses de los distintos personajes y la colisión de perspectivas de estos, «utilizar focalizaciones sucesivas y complementarias: sobre una acción única o principal, sobre uno o varios personajes principales, sobre una temática central, sobre el aspecto trágico o cómico de la historia, sobre una actitud o un rasgo de carácter dominante de los personajes. El espectador es así sucesivamente guiado a través de una estructura de perspectivas cerradas, a un punto de vista de carácter unívoco» [Hausbi y Jolly, 2013: 187].

El Serebrennikov escritor escribe cuatro piezas, que podrían representarse de manera autónoma, con un mismo tema y un protagonista diferente, con el que se identifica, ocupando papeles secundarios los restantes. Sin embargo, introduce un comportamiento poliédrico en Kovrin, que se manifiesta con diferentes caras en cada una de las partes: en la primera (y simplificando) es un ser enfermo y pasivo, que se somete a los cuidados de Tania y Petotski, el monje negro aparece en referencias que podrían pasar desapercibidas caso de no adquirir el protagonismo posterior; en la segunda, la armonía Kovrin Tania degenera en conflictividad, se presentan las alucinaciones con la aparición del monje negro y se agudiza el drama porque Kovrin es hospitalizado ante el acoso del monje negro; en la tercera, Kovrin y las angustias provocadas por los diálogos con el monje negro, y los acongojantes monólogos de Kovrin, desdoblado en los tres actores, centran el interés de esta parte, donde los restantes personajes son episódicos; en la cuarta, más coral y coreográfica, cantantes y bailarines se mueven sobre la escena, con la presencia del Kovrin triplicado (abrumado, pero cada uno de los tres Kovrin conserva los rasgos del personaje con los que se ha presentado en cada una de sus partes).

El Serebennikov director impone su punto de vista unívoco, obviando las cuatro perspectivas del escritor mediante: la focalización de la mirada del espectador en Kovrin, que sobresale aunque no posea el protagonismo en las partes primera y segunda, a través de los sig-

nos tanto proxémicos como cinéticos de la escenificación, por la proyección de imágenes exteriores o interiores que se refieren al escritor, por la presentación de los conflictos dramáticos, por la utilización de los canales expresivos que direccionan la atención del espectador hacia Kovrin y con el desdoblamiento entre la persona y sus fantasmas interiores, el monje negro, y el progresivo protagonismo de este en la escenificación. El monje negro se insinúa (parte primera), le separa de sus próximos, Tania y Petotski, (parte segunda), dialoga y se introduce imperativamente en la vida de Kovrin, marginándole de los restantes personajes (parte tercera) y le arrastra a la demencia, provocado por la opresión de un sistema de trabajo que le agobia, un mundo social (el de Petotski) que le hastía y unas relaciones familiares (Tania) que le abruma (parte cuarta).

Esta última parte es más plástica y sensorial: palabra, deshilvanada en ocasiones, coreografía de movimientos, cantos melódicos y provistos de cierta mística, imágenes abstractas proyectadas que muestran el desquiciamiento del escritor y amplifican la dramática situación de las partes anteriores, presentada sobre escena con un perceptible *crescendo* dramático. El director en *El monje negro* ha focalizado la atención sobre un personaje y ha presentado a Kovrin como víctima de todos los conflictos y crecientemente acechado por el monje negro, sus alucinaciones que le trastornan. La perspectiva del director resulta unívoca, unificando los puntos de vista del Serebrennikov escritor-transformador del cuento de Chejov. Mediante esta rescritura pluriperspectivística de un cuento de interés limitado y lectura unívoca del director con apoyo en los recursos escénicos, que no obvia las diferentes perspectivas del cuento rescrito, Serebrennikov ofrece una imagen del drama de nuestro tiempo, el condicionamiento del hombre por estructuras impuestas y además realiza un interesante ejercicio de la obligada elección de una perspectiva escénica para narrar una historia desde la escena, aunque el texto fuente de naturaleza narrativa o teatral se escriba con un punto de vista múltiple.

En *El monje negro*, como ya he escrito, se escuchan parlamentos en tres lenguas alemán, ruso e inglés. El desdoblamiento de Kovrin con tres presencias, se encarna en tres actores Filipp Avdeev, ruso, Odin Biron, norteamericano, y Mirko Kreibich, alemán y, en buena medida, cada uno ellos representa las caras de Kovrin en los tres primeros

relatos para confluír los tres en el escenario en la cuarta parte. Cada uno desarrolla un diferente estilo interpretativo, aunque con evidente esfuerzo de homogeneización y respuesta al «fragmento» de personaje que representa, y se expresa en su propia lengua, como lo hacen la rusa Viktoria Miroshnichenko (Tania) y los alemanes Gabriela Maria Schmeide (Varvara) y Bernd Grawert (Petotski). La poliglosia enfatiza la peculiaridad de la historia según el enfoque de cada uno de los tres Kovrin y acentúa el problema de comunicación que existe en las partes primera y segunda, fundamentalmente entre Tania y Kovrin. Problema que se traslada a los espectadores y, como afirma Lehmann [2013: 262], «lúdicamente hace visibles las lagunas, las rupturas y los contrastes irresueltos, así como la torpeza y la pérdida de control».

Junto a la poliglosia resulta interesante la observación de la parataxis o desjerarquización de los elementos de diferente procedencia empleados en *El monje negro* y de forma simultánea: la palabra, el canto, la coreografía, los elementos de significación emitidos por los intérpretes, la disposición y evolución escenográfica y las imágenes proyectadas en las pantallas. La recepción sincrónica de elementos de diferente procedencia, el dinamismo en la sucesión de imágenes o la escucha incompleta o inatenta de los discursos de los personajes, la imposibilidad para extraer conclusiones inmediatas o de comprender la lógica de un comportamiento, el fragmentarismo en la sucesión de escenas con elisiones temporales muy grandes, la repetición de una misma escena en las tres primeras partes traslada la turbación del personaje a los espectadores, que deben suspender el juicio en el transcurso de la representación y aguardar a que el ánimo se aquiete y las imágenes sedimenten, para obtener una explicación lógica a cuanto se ha presenciado sobre el escenario.

Las imágenes proyectadas alternan las grabadas en directo, unas veces para aproximar la expresión de un gesto, otras para mostrar lo que ocurre en zonas vedadas al espectador porque se desarrollan en las casas cubiertas con plásticos, con otras pregrabadas que las menos recogen acciones de un personaje y las más tienen una naturaleza abstracta. Sobre todo, estas últimas, complementan las figuraciones oníricas referidas a Kovrin. El espectador posee una doble información: oral mediante la escucha de la escena y sensorial al observar impactantes imágenes que recogen mundos irreales. Amplifican o adjetivan la ac-

ción principal, porque el escenario nunca queda vacío y existe una estrecha relación entre ambos focos de narración, y coadyuvan a contar la historia.

En definitiva, *El monje negro* planteado por Kirill Serebrennikov es un espectáculo sensible, inteligente y muy elaborado, donde se dispone de todos los elementos para contar una historia, que refleja la concepción del director sobre el artista y los entornos de la creación

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO GOYANES, MARIANO (1969): *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta.
- HAUSBI, KERSTIN Y JOLLY, GENEVIÈRE (2013): «Punto de vista/focalización/perspectiva en *Léxico del drama moderno y contemporáneo*», en Jean-Pierre Sarrazac (ed), México, Pasodegato.
- LEHMANN, HANS-THIES (2013): *Teatro posdramático*, Murcia, Cendeac.
- PAVIS, PATRICE (1998): *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago, Universidad Arcis.
- SÁBATO, ERNESTO (1978): *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral.
- SEREBRENNIKOV, KIRILL (2022): «Grand grâce aux chefs-d'oeuvre», *Télérama*, julio.