



DOS ADAPTACIONES TEATRALES DE *ILUSIONES PERDIDAS*  
DE PAULINE BAYLE Y DE LÉO COHEN-PAPERMAN

TWO THEATRICAL ADAPTATIONS OF PAULINE BAYLE  
AND LÉO COHEN-PAPERMAN'S *LOST ILLUSIONS*

Patrice Pavis

patricepavis@hotmail.com



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.02

ISSN 2444-3948

**Resumen:** El artículo aborda el problema del tiempo y de la aceleración comparando dos adaptaciones de *Les illusions perdues* (*Las Ilusiones perdidas*), novela de Honoré de Balzac, y los dos espectáculos teatrales surgidos de ellas, realizados respectivamente por Pauline Bayle (2022) y Léo Cohen-Paperman (2024). El estudio retoma y compara sistemáticamente distintas facetas de los dos espectáculos –el texto y la dramaturgia, la escenografía, la fábula y el relato, los actores, los personajes y las voces, y la dramaturgia de los vectores, la plasmación de la adaptación en el espacio, la música– para acabar reflexionando sobre la forma de analizar el tiempo en el teatro, examinando la aceleración del tiempo. Consta la tendencia actual a la adaptación de novelas para representar todo tipo de relaciones socioculturales, que se caracterizan por la rapidez de los diálogos que permiten una interpretación coherente y rítmica.

**Palabras clave:** Adaptación, novela, teatro, aceleración, tiempo.

**Abstract:** This article addresses the issues of tempo and acceleration by comparing two adaptations of Honoré de Balzac's novel *Les Illusions perdues* (*Lost Illusions*), as well as the two resulting theatrical productions,

which were directed by Pauline Bayle (2022) and Léo Cohen-Paperman (2024) respectively. This article systematically revisits and compares various aspects of the two shows, including the text and dramaturgy, set design, fable and narrative, actors, characters and voices, dramaturgy of vectors, spatial representation and music. Ultimately, he reflects on how to analyse tempo in theatre by examining the acceleration of time. The author notes the current trend of adapting novels to depict various sociocultural relationships, characterised by rapid dialogue that enables coherent and rhythmic interpretation.

**Keywords:** Adaptation, novel, theatre, acceleration, tempo.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. La comparación de los dos espectáculos; 3. Dramaturgia de los vectores; 4.El espacio, el tiempo, el movimiento; 4.1.Escenografía del espacio vacío; 4.2. Inscripción de las palabras en el espacio; 4.3. La música; 5. Aceleración dramática; 5.1. Aceleración en un texto dramático; 5.2. La aceleración en el texto dramático; 5.3. El tempo musical; 5.4. El compás y el ritmo; 6. Personajes, figuras y voces; 6.1. Estilización; 6.2. Tensión dramática; 6.3. Voz y vocalidad; 7. La puesta en escena, ¿una adaptación acelerada? 7.1. ¿Contar o representar una novela?; 7.2. Entre la adaptación y la puesta en escena; 7.3. El adaptador y el director: ¿una relación fusional?; 8. Obras Citadas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

PATRICE PAVIS, es uno de los estudiosos y teóricos del teatro más importantes e influyentes de los últimos 50 años. Catedrático de la universidad de Paris III, de la Universidad de Paris VIII, así como de la Universidad de Kent, ha sido uno de los principales impulsores de los estudios semiológicos del teatro en los años 1980. Ha escrito sobre la semiología y la teoría teatral, la escritura dramática contemporánea, y el análisis de espectáculos teatrales algunos de los libros más determinantes como *Problèmes de sémiologie théâtrale* (1976), *Dictionnaire du théâtre, Themes et concepts de l'analyse théâtrale* (1980), *Vers une sémiologie de la réception* (1982), *Marivaux à l'épreuve de la scène* (1986), *Le théâtre au croisement des cultures* (1990), *L'analyse des textes dramatiques* (2016), *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (2018), *La mise en scène contemporaine* (2019) o *L'analyse du spectacle. Théâtre, mime, danse* (2021), entre otros.



## 1. INTRODUCCIÓN

Dos adaptaciones y puestas en escena recientes de la novela de Honoré de Balzac *Ilusiones perdidas*, de Pauline Bayle (2022) y Léo Cohen-Paperman (2024), similares pero diferentes, nos permiten observar cómo estos jóvenes artistas abordan un texto magistral de manera similar pero diferenciada. Al comparar punto por punto su forma de adaptar, interpretar y representar esta obra de un «volumen monstruoso» (Balzac), esperamos comprender mejor su método de trabajo, su técnica de adaptación y la estética de su puesta en escena.

## 2. LA COMPARACIÓN DE LOS DOS ESPECTÁCULOS

## Texto y espectáculo

<p>Pauline Bayle (Pauline) retoma para su puesta en escena las dos primeras partes de la novela: «Los dos poetas» y «Un gran hombre de provincia en París». Privilegia estas dos primeras partes, dedicadas a la vida de Lucien de Rubempré en el anonimato de la provincia, y luego a su gloria efímera y su posterior caída en París. La obra termina con la llegada de «la mujer de negro»: el cura Herrera, futuro Vautrin, que, en otra novela, <i>Esplendores y miserias de las cortesanas</i>, guiará a Lucien en su conquista de la gloria, antes de una nueva caída, esta vez fatal.</p>	<p><i>Ilusiones perdidas</i> es solo la parte central de una trilogía que habría que analizar en su conjunto, especialmente si se asiste a una representación integral de las tres partes (1 h 25 min, 1 h 55 min, 1 h 50 min). Cada una de ellas ha sido dirigida por un director diferente. La parte central, la de Lucien a la conquista de la capital, «Un gran hombre de provincias en París», que analizamos aquí, está dirigida (adaptación y puesta en escena) por Léo Cohen-Paperman. La primera parte está escrita e interpretada como una opereta, mientras que la última parte, una adaptación de <i>Esplendores y miserias de las cortesanas</i>, se asemeja a una coreografía. Este conjunto, concebido en estilos dispares, que ofrece tres visiones de la grandeza y la decadencia de una sociedad, es una «historia natural de la sociedad» (Balzac).</p>
---	--

## Escenografía

Un doble principio parece regir el dispositivo escenográfico de Pauline Bayle: una parte del público, situada en tres lados del escenario, forma un cuadrado «abierto» en el lado de la sala. Este público en el escenario, muy cerca de la acción, no percibe al principio la sala, que queda ligeramente oculta por una cortina de tul. La sala se va llenando poco a poco, hasta que pronto la mayoría del público se sienta frente al escenario. La visión que tiene este público desde la sala es, evidentemente, muy diferente a la del pequeño público situado en el escenario y muy cerca de los actores y actrices. En realidad, asistimos a dos espectáculos distintos, vivimos dos experiencias sensoriales diferentes, según el lugar en el que nos encontremos. Es difícil decir si esta dualidad escenográfica es intencionada o impuesta por el teatro frontal en el que se desarrolla la obra. En cualquier caso, la puesta en escena utiliza hábilmente esta dualidad del espacio: la obra comienza en el borde del escenario, luego se desplaza progresivamente hacia el centro y se instala en el espacio rectangular (más que circular) del escenario. La acción y la atención se concentran entonces en el espacio cerrado y en los animados intercambios entre los personajes. Esta dualidad exterior/interior contrapone el lugar tranquilo pero aburrido de la sociedad provincial al lugar agitado y cruel de la «jaula de grillos» parisina.

La escenografía es diferente para cada uno de los tres episodios de «Notre comédie humaine» propuestos por el Nouveau Théâtre Populaire de Léo Cohen-Paperman. El dispositivo sigue siendo frontal, pero el escenario está «habitado» de manera diferente en cada parte. La sociedad parisina de los años 1830-40 está representada por un andamio laberíntico y piramidal en el que evolucionan los diferentes grupos de una sociedad muy jerarquizada. Se distinguen diferentes lugares: el cocinero preparando la comida; los cafés o salones un poco más arriba, pero entrelazados y desordenados, frágiles en su construcción. En la cima de esta pirámide se encuentra una elegante dama que observa desde arriba, pero en silencio, la incesante agitación de esta sociedad en ebullición. Nada directamente mimético o realista, sino una impresión de desorden, de construcción y destrucción permanente.

## Fábula y relato

Para el lector o el oyente de un texto adaptado (incluso si se trata de la adaptación de un gran clásico como una novela de Balzac), no es fácil reconocer «de oído» si la adaptación cita exactamente el texto original o si lo parafrasea. Pauline Bayle sigue y resume fielmente la trayectoria de Lucien, todo lo que precisa la fábula y ayuda al espectador a comprender rápidamente al personaje a través de sus acciones. No añade nada, no explica la acción. Ciertamente, concentra el relato de Balzac, pero mantiene el texto de la novela, aunque sea a costa de pequeños ajustes. Si bien se conserva la fábula (la historia contada), la narración (la forma de contarla) utiliza los recursos del teatro, en particular el ritmo muy rápido y las réplicas que suenan como los diálogos entrecortados de una comedia clásica. Como escribe Pauline Bayle, «en *Ilusiones perdidas*, el tiempo de la narración es ante todo el de la acción; (...) A lo largo del trabajo de escritura y adaptación, se buscará hacer coincidir el presente de la historia con el presente de la representación para revelar el relato en toda su energía y potencia».

La fábula que Léo Cohen-Paperman «extrae» de la novela no difiere radicalmente de la de Pauline Bayle. Su relación con nuestra época es mucho más marcada: a través del juego, el vestuario, las formas de moverse y hablar, los insultos y las expresiones de moda, algunas escenas remiten a nuestra cotidianidad. Sin embargo, ¿son realmente comparables y compatibles nuestras sociedades, nuestras actitudes y nuestras formas de pensar? Léo Cohen-Paperman y sus compañeros se esfuerzan por utilizar la técnica brechtiana del distanciamiento, interpretando sus papeles teniendo en cuenta la situación social de los personajes, sin identificarse necesariamente con ellos, tomando distancia respecto a ellos. Al mismo tiempo, no se olvidan de preguntarse cómo reaccionarían ellos mismos y sus contemporáneos en una situación similar. De este modo, esperan relativizar y «distanciar» las situaciones del pasado comparándolas, pero sobre todo distinguiéndolas de la situación social actual. La puesta en escena se presta a este distanciamiento.

## Actores y personajes

Según Pauline Bayle, la energía de la narración, la expresión verbal y gestual, deben guiar a los actores y actrices. Ellas confieren dinamismo a la interpretación, incluso sin conocer de antemano el sentido (la dirección) del papel o de la escena. No todos parten de una idea dramática o escénica preconcebida que basta con desarrollar. Más bien buscan probar cómo su escena y su papel se irán elaborando poco a poco en una serie de decisiones dramáticas y rítmicas tomadas en el escenario. Todo sucede como si los actores y actrices hicieran todo lo posible por no aparecer como personajes ya definidos y dibujados. Los grupos y las alianzas se forman y se deshacen. Los actores y actrices no interpretan un solo personaje, sino que cambian de papel según las necesidades. Un simple detalle en el vestuario basta para caracterizarlos. Esta técnica brechtiana obliga al espectador a cambiar frecuentemente su mirada, a no identificarse psicológicamente con un personaje, a abordarlo de forma crítica, sin dejar de ser consciente de las relaciones cambiantes y relativas entre los personajes.

Cada actor de Léo Cohen-Paperman exhibe desde el principio signos que caracterizan inmediatamente a un (único) personaje. Este personaje, muy pintoresco, es reconocible por su forma de hablar, de maldecir, de comportarse de acuerdo con los estereotipos que se atribuyen a un poeta, un financiero, un provinciano, un aristócrata, etc. Es cierto que estos actores y actrices interpretan e imitan muy bien estos tópicos, no sin cierta ironía crítica. La cuestión es saber si también observan una cierta distancia con respecto al personaje que representan, si se identifican con él o si muestran una cierta actitud crítica hacia él. Parece que los actores siempre mantienen una pequeña distancia. Pero no se trata de un distanciamiento en el sentido brechtiano del término. Se podría pensar, según el Nouveau Théâtre Populaire (cuya declaración de principios se lee sistemáticamente al público justo antes del comienzo de cada representación), que, en la línea de Brecht, Vilar o Planchon, esta puesta en escena tiende hacia la distanciaci3n, mediante la comparaci3n entre la obra pasada y nuestra mirada contemporánea. En cualquier caso, ese es el objetivo declarado de esta ambiciosa obra: «La adaptaci3n intentará restituir los retos políticos y morales propios del siglo de Balzac. De este roce entre el ayer y el hoy nacerá el alma del espectáculo. »

«Adaptad, adaptad, siempre quedará algo». Esta fórmula no solo se aplicaría a Bayle y Léo Cohen-Paperman, sino a cualquiera que se proponga adaptar una novela, ya sea para «reducirla» en todos los sentidos de la palabra: reducir su volumen, hacerla más accesible y mejor conectada con nuestro mundo, al menos tal y como lo concebimos o deseamos. Consideremos ahora estas dos adaptaciones de *Ilusiones perdidas*: ambas siguen el hilo narrativo de la novela, retoman «fielmente» los episodios de la vida de Lucien y eliminan los desarrollos, descripciones y explicaciones que no contribuyen directamente al desarrollo de la historia que cuenta la novela (su fábula). Sin embargo, la «reescritura» del trabajo escénico difiere mucho de un artista a otro. Pauline Bayle propone diálogos muy rápidos, frases cortas, pronunciadas por uno de los cinco actores/actrices, a menudo de forma rápida, lejos de un diálogo puramente psicológico, en una coreografía simple y abstracta sobre un escenario desnudo. Aunque mantiene el mismo principio de resumir y condensar el texto de la novela, al no proponer, como Balzac, una «representación total de la sociedad», la adaptación de Cohen-Paperman organiza diálogos menos coreografiados, más realistas y cotidianos, para los que los actores deben trabajar su papel en su dimensión, al estilo del teatro popular de Vilar o Planchon. Todo ello recarga aún más un reparto ciertamente individualizado, pero también pletórico. Sin embargo, Léo Cohen-Paperman no renuncia a su proyecto: «La adaptación intentará situar de nuevo los retos políticos y morales propios del siglo de Balzac. Léo Cohen-Paperman no elude el problema de la interpretación de una época ya lejana, en el contexto y teniendo en cuenta la terminología de entonces, pero también en «nuestro» contexto contemporáneo, buscando las herramientas conceptuales y artísticas para analizar nuestra época, en plena confusión conceptual. ¡Dos impresionantes formas de hacernos ver y oír esta novela de Balzac! Pauline Bayle y Léo Cohen-Paperman han encontrado su propia versión y la han defendido de manera convincente. Así, cada espectador o espectadora podrá reencontrarse con sus propias *Ilusiones*, perdidas hace tiempo, pero recuperadas durante el tiempo que dura la representación. Centrándonos ahora únicamente en la adaptación y puesta en escena de *Ilusiones perdidas* por Pauline Bayle, queremos comprobar si algunos conceptos teóricos pueden ayudarnos a ampliar el análisis audiovisual del espectáculo. Partiremos, pues, de las mismas cinco preguntas anteriores, centrándonos en los conceptos de vectorización/velocidad/ aceleración/ritmo y Verbo-Cuerpo.

## 3. DRAMATURGIA DE LOS VECTORES

Cuando se habla de «adaptación», se piensa inmediatamente en todo lo que se ha eliminado del texto o reducido en volumen mediante diversos métodos. Hay que elegir la historia que se quiere contar y los personajes necesarios para comprender las acciones. En el caso de *Las ilusiones perdidas*, la figura de Lucien de Rubempré es imprescindible. Pero también hay que decidir cómo sugerir sus motivaciones y trazar su trayectoria, y cómo se encadenan sus éxitos y sus fracasos. ¿Qué obstáculos encuentra que finalmente no podrá superar, qué contratiempos se acumulan? Esta trayectoria se concreta fácilmente en una teoría de vectores y vectorizaciones.

Inspirándonos en la oposición entre la figura retórica de la metonimia y la de la metáfora, oposición sobre la que se superpone la teoría freudiana del sueño, respectivamente, el motivo del desplazamiento y el de la condensación del sueño según Freud, proponemos una teoría de la vectorización del texto de ficción

## VECTORIZACIÓN

Metonimia	metáfora
( <u>Desplazamiento</u> )	( <u>Condensación</u> )
Conector (2)	Acumulador (1)
Interruptor (3)	Embrague (4)

Si retomamos el recorrido de los vectores para seguir la trayectoria de Lucien de Rubempré, observamos que su camino está, por así decirlo, pavimentado con cuatro grandes tipos de vectores: (1) Todo tipo de peripecias, positivas o negativas, que se acumulan. (2) Estas peripecias conectan al héroe, y por tanto al lector o al espectador, llevándolos de éxito en éxito, y luego de desgracia en desgracia. (3) Estos cambios de dirección son provocados por todo tipo de obstáculos, catástrofes, que, como un interruptor invisible, cortan su impulso. (4) Estas interrupciones terminan por llevarlo a un terreno completamente diferente: la desesperación, luego el éxito literario y material, y finalmente la miseria en París,

antes de regresar a la provincia. ¿Todo conduce a una decadencia o a un renacimiento? Estos cuatro tipos de vectorización trazan el camino del personaje principal de la novela y de su adaptación. Acompañan a toda narración, y no necesariamente en el orden del 1 al 4. La vectorización permite relacionar diversas funciones narrativas, observar el recorrido de la historia que podemos imaginar gracias a estas cuatro operaciones vectoriales fundamentales de la narración y de la recepción que hacemos de ella.

#### 4. EL ESPACIO, EL TIEMPO, EL MOVIMIENTO

##### 4.1. Escenografía del espacio vacío

El espacio escénico, percibido desde la sala, es también un espacio vivido por el público que está en el escenario sentado en tres filas de asientos. Lo que parece ser en principio un espacio rectangular, resulta ser un espacio casi circular más bien cuadrado, en el fondo. La posición de los actores dibuja todo tipo de figuras, un espacio que revela el cambio permanente de las relaciones entre los personajes. Consideremos, por ejemplo, al comienzo de la representación, la relación entre Madame de Bergeron y el joven Lucien. Esta pasa por varias fases, acompañada de figuras espaciales que revelan la naturaleza de su relación. Solo, al borde del escenario, frente al público de la gran sala, Lucien recita su pequeño poema, bastante infantil, como un alumno de primaria, antes de volverse hacia el público que casi rodea el escenario; entonces su admiradora y musa, Madame de Bergeron, sube al escenario; se coloca frente a él y luego se acerca a su lado para apoyarlo contra el notable local que lo agrede y lo hace huir. Tras una escena de seducción, en la que Lucien y Naïs, de perfil para ambos públicos, se juran amor eterno o una brillante carrera en la poesía; atrapado entre Anaïs y su hermana, Lucien decide seguir a su protectora a París. Durante y después de un interludio de música repetitiva, encontramos a los dos antiguos amantes en un espacio cuadrado pero vacío, muy alejados el uno del otro, él mirando hacia París y el futuro, ella huyendo de su mirada. La coreografía encaja admirablemente en la escenografía, vacía y cercana, muda

y reveladora. La famosa «psicología de los personajes» no necesita más indicios que este ballet de movimientos y miradas.

## 4.2. Inscripción de las palabras en el espacio

En esta puesta en escena, los movimientos y desplazamientos de los actores y sus personajes, pero también la elección de las palabras para la adaptación y la puesta en escena, se han realizado con mucho cuidado: tanto los desplazamientos como las palabras encajan perfectamente en el dispositivo escénico y dramático. Como señalaba Monique Nemer, refiriéndose a «la imaginación poética de Shakespeare», «si es una especificidad del teatro inscribir su retórica en el espacio, sin duda también lo es inscribir el espacio en su retórica». (...) Al igual que los cuerpos, las palabras se inscriben en un espacio ».

## 4.3. La música

La música acompaña aquí los momentos de reflexión sobre la literatura y el estilo de vida de los jóvenes escritores y periodistas. Su melodía es regular, incluso repetitiva, y apenas audible al comienzo de un largo discurso (como el de Lucien sobre el futuro de la literatura y la novela, y luego su nombramiento como periodista). La música, repetitiva y lancinante, va creciendo en un crescendo hasta convertirse en lo único perceptible en una sala sumida en la oscuridad, pero donde el narrador evoca la atmósfera exaltada del momento. Estos momentos musicales son también respiros y puntos de referencia en la evocación de la vida cada vez más ajetreada y peligrosa de Lucien y Coralie: «Ese invierno fue para Lucien una larga embriaguez interrumpida por los pequeños trabajos del periodismo», se oye, como un resumen y una advertencia. Estos textos de un narrador ajeno a la ficción, en la oscuridad y acompañados de una música a la vez «embriagadora», cada vez más intensa e insistente, son momentos excepcionales de pausa en la puesta en escena. Por lo general, las acciones, en escenas muy cortas, parecen representarse en el presente de una improvisación. Los personajes dicen su texto a toda velocidad, con palabras muy concisas, ancladas en el instante, como flashes de una luz intensa y cegadora. La música –y el teatro nos lo

recuerda constantemente, como en esta adaptación de *Las ilusiones perdidas*— «no solo se escucha: no es un proceso puramente auditivo, sino que, según muestran los fisiólogos, pone en juego los tres sistemas motor, propioceptivo y cinestésico».

## 5. ACELERACIÓN DRAMATÚRGICA

### 5.1. Aceleración en un texto dramático

Si bien es posible captar la velocidad y la aceleración del tiempo en una obra musical al experimentar su compás y su ritmo, resulta mucho más difícil observar la lentitud o la rapidez en un texto escrito, incluso en un texto «dramático». Es cierto que se distingue entre, por un lado, un diálogo con réplicas breves (o esticomitias en una escena de una tragedia clásica francesa) y, por otro, un largo monólogo o una descripción interminable (como las que sabe hacer Balzac). Un lector puede impacientarse ante una descripción muy larga o una reflexión cuyo interés o significado no siempre ve. Pero no se puede reprochar al texto que sea, en sí mismo, lento o aburrido.

### 5.2. La aceleración en el texto dramático

La aceleración en una representación teatral es, en cambio, mucho más controlable y manipulable por los actores y el director. Ya se ha señalado que la puesta en escena de *Ilusiones perdidas* parece progresar (circular) a diferentes velocidades. La primera parte, en la tranquilidad provincial de Angulema, muestra a unos provincianos nerviosos y felices de recitar y escuchar poesía. Tras el incidente del espectador crítico, la llegada de la hermana de Lucien y la partida imprevista y precipitada de los dos amantes, tras un fundido a negro y con una música de fondo que ya anuncia la rapidez de la vida parisina, permite intuir que la pareja no tardará en romperse. Sus miradas se evitan durante el pasaje musical. Los amantes parecen paralizados y ralentizados, especialmente Lucien, mientras que Anaïs, apagada, gesticula mucho menos de lo habitual.

Las demás escenas en las que se encuentran los protagonistas se desarrollarán a un tempo completamente distinto.

### 5.3. El tempo musical

Este concepto musical de «tempo» es difícil de aplicar a la representación teatral. En música, el «tempo» es la velocidad, más o menos rápida, que debe respetar el director de orquesta o el instrumentista (*allegro*, *adagio*, *presto*, etc.) en la ejecución de la obra, ya sea en su totalidad o en una parte. Pero el tempo también depende del director de escena, sin que haya un tempo impuesto. Dirigir una obra no es simplemente decidir cuál debe ser el tempo adecuado de principio a fin.

### 5.4. El compás y el ritmo

Por el contrario, la dicotomía «compás y ritmo» resulta muy útil para abordar la forma en que el espectador percibe el desarrollo del espectáculo, prestando atención al ritmo y la regularidad del movimiento y la velocidad, especialmente durante los momentos musicales en los que la música repetitiva y el movimiento casi inmóvil de los actores parecen desarrollarse con una periodicidad regular y constante (isócrona), según melodías, compases y gestos a través de secuencias de la misma duración. La teoría musical de Francis Wolff distingue y opone los conceptos de ritmo y compás: «Entendemos por ritmo la repetición de una célula rítmica constituida por eventos de duración desigual, reducidos a su naturaleza de acontecimiento. A diferencia de la pulsación isócrona o del compás, el ritmo está primero en la música —o en la poesía, la danza, etc.— antes de estar en nosotros. El ritmo es percibido por nuestro cuerpo al que mueve; pero, dado que las células están compuestas por duraciones desiguales, es necesario comprenderlo con la razón. Por eso decimos que, a diferencia del motor de la música medida, el del ritmo es la «razón incorporada», como si la razón que se encuentra en la música se hubiera incorporado a nosotros. » Tomemos el ejemplo del comienzo de la segunda parte de la novela. La llegada a París, en la oscuridad al principio, es descrita por un narrador visible detrás del público en el escenario, con una música repetitiva al mismo ritmo. Su relato evoca el

asombro de cualquiera que, como Lucien, descubre la capital. ¿Cómo se articulan la MEDIDA y el RITMO? La MEDIDA es una pulsación isócrona (un periodo de duración constante). El «cuerpo que cuenta» (o «cuerpo pensante») comprende rápidamente que la música es una pulsación regular como los latidos del corazón humano, con una regularidad de metrónomo, siendo el oyente el público: «el compás está primero en nosotros como seres racionales que cuentan». El compás nos tranquiliza. El RITMO, en este ejemplo, penetra en nosotros a través de la voz humana del narrador, que describe París como una belleza venenosa. El espectador no sabe muy bien a qué atenerse frente a la descripción de una extraña inquietud en este mundo nuevo donde todo cambia a cada momento. ¿Adónde nos llevará esto? La palabra, de duración e intensidad irregulares, es para el oyente-espectador una «razón incorporada», «como si la razón que se encuentra en la música se hubiera incorporado en nosotros». El ritmo nos sorprende, nos asusta y nos deleita.

## 6. PERSONAJES, FIGURAS Y VOCES

### 6.1. Estilización

Es toda una hazaña de la puesta en escena representar con cinco actores (más una actriz para el papel solamente esbozado de Herrera/Rastignac) a la veintena de personajes que intervienen en esta adaptación. Los personajes de la novela han sido elegidos en función de su relación e interacción con Lucien y sus compañeros de trabajo. Sería inútil buscar un sistema dramático detrás de esta elección de breves secuencias. Lo importante, con este método, es el arte de captar los principales rasgos psíquicos o morales de cada personaje, a través de un montaje acelerado de fragmentos textuales convertidos en diálogos. La estilización y la rapidez de la interpretación, la atribución de un simple detalle en el vestuario para identificar al personaje que entra en escena, la integración de cada uno en la coreografía de los desplazamientos y las actitudes, el papel de las convenciones de interpretación para ayudar a los actores a interpretar cualquier nuevo personaje, masculino o femenino, todo ello confluye para dar lugar a una interpretación milimétrica y altamente estilizada. Para el público, es una sorpresa y un placer (re)

descubrir el realismo balzaciano a través de esta visión sintética, abstracta, concisa y lúdica de esta época histórica y de la tradición de la novela realista.

## 6.2. Tensión dramática

A pesar de esta fragmentación de la acción en secuencias breves y rápidas; en las que una parece borrar a la otra, se percibe un aumento constante de la tensión dramática (de ahí la impresión de aceleración). Todas las etapas, desde los primeros pasos del joven poeta hasta los dramas que afectan a Lucien y su entorno, están claramente trazadas con la lógica ineludible de una tragedia (aunque Balzac y sus émulos desconfían de la comedia o la tragedia del siglo XVII). Las escenas se suceden con la salida y la llegada de un nuevo personaje. La luz cambia entonces imperceptiblemente, dibujando y recortando las superficies iluminadas para cada nueva escena. La intensidad luminosa aumenta a veces durante una misma escena hasta incluir las filas del público que están en el escenario. Lejos de la acumulación de objetos o protagonistas de una representación realista, el escenario se presenta como una superficie de demostración, un lugar donde la coreografía dibuja sus figuras trazadas con precisión. « Una dramaturgia anclada en el instante»: esta fórmula de Pauline Bayle describe con gran precisión su «reescritura» y su puesta en escena del texto de Balzac. Ella inventa, o al menos sistematiza, un nuevo tipo de puesta en escena. Bayle supera con creces el reto que supone el realismo, a veces excesivamente explicativo, de Balzac. ¡Nos ofrece una síntesis muy lograda de «Baylezac»!

## 6.3. Voz y vocalidad

La atención prestada a la esquematización, la retórica y el dibujo de las figuras en esta puesta en escena tan controlada no debe hacernos olvidar el trabajo sobre la precisión de las voces, su «ajuste», su evolución a lo largo de la representación. La vocalidad de la voz es la voz en su dimensión física, pulsional y afectiva: cualidades corporales que necesariamente tendrán un fuerte impacto emocional en el significado que transmiten las palabras. El oyente o el receptor, o simplemente el

interlocutor, no puede evitar recibir físicamente este mensaje físico, «junto» al significado de las palabras. Basta con comparar el uso y el efecto de la voz del joven poeta Luciano y la voz segura del mismo orador anunciando el futuro de la literatura, o la voz herida de quien acaba de perderlo todo: su reputación, su fortuna y la mujer que ama. Esta evolución puede parecer obvia, ya que se trata de representar la evolución de un personaje. Pero estas diferencias de voz y vocalidad han sido decididas conscientemente por la actriz y la directora. Sin embargo, el hecho de que el papel de Lucien lo interprete una mujer indica que se pide al espectador o espectadora que acepte esta convención de juego y este acuerdo tácito: el sexo del actor/actriz no es lo importante aquí, ya que esta convención teatral nos sugiere que el intérprete desempeña aquí el papel de un hombre, Lucien, al igual que los demás actores y actrices encarnan a un hombre o una mujer según las necesidades del reparto del momento.

## 7. LA PUESTA EN ESCENA, ¿UNA ADAPTACIÓN ACELERADA?

### 7.1. ¿Contar o representar una novela?

La adaptación, especialmente en el caso de una novela tan larga y densa, debe elegir necesariamente un hilo conductor que ayude al primer lector (el adaptador) y, más aún, al espectador, frágil y volátil, a limitarse a un relato, aunque sea elegido entre una infinidad de historias o temas. Pauline Bayle no solo se ha limitado a las dos primeras «partes» (400 páginas), sino sobre todo a la historia de Lucien de Rubempré. El texto que se escucha durante la representación, inédito, y por lo tanto inaccesible para los lectores e investigadores, no parece haber sido reescrito en función de las necesidades y limitaciones de la escena contemporánea. No se trata de una transposición de la historia (la fábula) a otra época u otro marco. Ciertamente, podemos comparar nuestras esperanzas y decepciones con las de Lucien, pero la situación histórica ya no es la misma que la de la juventud actual, aun cuando la esperanza sigue estando a menudo seguida de la decepción o la resignación.

## 7.2. Entre la adaptación y la puesta en escena

Cuando la adaptadora y la directora son la misma persona, es difícil distinguir qué compete a una y qué a la otra. La cuestión es saber si la puesta en escena se elabora a partir de propuestas dramáticas ya existentes y bastante firmes, o si estas propuestas solo se abordarán en el escenario con los actores y los colaboradores técnicos y artísticos. En el caso de *Ilusiones perdidas*, dada la longitud y la complejidad del texto que hay que adaptar para la escena, cuesta imaginar que se pueda prescindir de un análisis dramático. ¿No habría que probar, con todos los colaboradores, las líneas generales de esta dramaturgia que constituirá el armazón, o al menos el punto de partida, de la puesta en escena? Un análisis dramático parece indispensable para realizar la transición entre una novela compuesta por innumerables historias o reflexiones y una presentación escénica de algunos episodios dramatizados. Este material narrativo, esta fábula, todos los colaboradores, bajo la dirección del director de escena, tienen ahora la tarea de contarla, mostrarla, interpretarla: Contar: ¿qué acciones? ¿A qué ritmo? ¿Ralentización, aceleración? Todos estos factores están relacionados con el TIEMPO. Tanto la época de la ficción novelística como el tiempo de la historia contada en escena. Mostrar: ¿En qué ESPACIOS ocurre todo esto? ¿Cómo se representan estos lugares en la novela? ¿Y cómo se trasladan al espacio vacío del escenario cuadrado, sin ninguna indicación de lugar o época?

Interpretar: ¿cómo hacer comprender lo que hacen los PERSONAJES? ¿cómo actúan e interactúan?

## 7.3. El adaptador y el director: ¿una relación fusional?

La multiplicación de los casos de adaptación en la producción internacional se confirma en muchas creaciones teatrales, al menos en el mundo occidental. Esta convergencia se explica por una evolución paralela y complementaria de ambas prácticas. La adaptación se realiza cada vez más en función y con vistas a una producción teatral concreta. La puesta en escena amplía su radio de acción a todo tipo de material, no solo literario y dramático, sino también artístico y sociocultural. La puesta en escena necesita cada vez más encontrar, concebir y representar

todo tipo de hechos socioculturales. Y para adoptarlos, los adapta a sus necesidades. El director: un adaptador que se ignora a sí mismo. El adaptador: un director de escena que se impacienta. Todo el mundo se sorprende, a veces se maravilla, a veces se queja, de que la adaptación se haya convertido en una práctica casi dominante de la producción teatral contemporánea. Joris Mathieu, director del Théâtre Nouvelle Génération, resume perfectamente el estado de la adaptación desde finales de los años noventa. «Hace veinte años (a finales de los años noventa), era una particularidad adaptar novelas (reescribir, resumir una novela). Hoy en día, ya no lo es. Existe una tendencia real a adaptar novelas al teatro. Sin duda porque el público del teatro busca experiencias singulares (...). Lo que interesa a los directores que montan textos no teatrales no es la fuerza del relato, ni la buena historia, que produce un teatro convencional, comprendido universalmente, sino la posibilidad que ofrecen estos textos de apoyarse en un material menos escrito, a partir del cual es posible un trabajo teatral sensible y sensorial.» La adaptación y la puesta en escena de Pauline Bayle ilustran muy bien esta observación de Joris Mathieu. Por último, cabe destacar al menos tres aspectos de esta tendencia y del éxito de su adaptación teatral: 1. Las réplicas, textuales o ligeramente corregidas, son casi siempre *punch lines*, no tanto la fórmula que da sentido a un chiste, sino la réplica que «da en el blanco», que sorprende al interlocutor, no callándolo, sino, por el contrario, permitiéndole rebotar, responder con rapidez. 2. A pesar de esta impresión de diálogo rápido, hay una continuidad en la fábula, una lógica en las acciones, una comprensión de los mecanismos sociales que llevan a los protagonistas a sus éxitos y a sus fracasos. 3. La interpretación de los actores, absolutamente coherente y colectiva, precisa y rítmica como un drama radiofónico, es también lo que sostiene la puesta en escena al conferirle su estilo y su lógica. Esta coherencia estilística de la interpretación de los actores y de la puesta en escena revela quizás una de las claves de la adaptación y de su éxito aquí y en muchas otras experiencias. De ahí el hermoso homenaje de Creuzevault al actor por el éxito de la adaptación: «La adaptación es una cuestión de interpretación, de presencia inmediata, de actuación».

### 8. OBRAS CITADAS

- CARPETA DE PRENSA. (2018), J.Mathieu et Julie Sermon, "Interview",  
*Théâtre Nouvelle Génération*. 16 janvier.
- NEMER, M. (1982). "Traduire l'espace". *Théâtre/Public*, 44.
- PAVIS, P. (1999). "Vectoriser le désir", *Protée*, 27 (1), 9-16.
- WOLFF, F. (2015). *Pourquoi la musique?* Fayard.