

El discurso del director de escena en el teatro contemporáneo

Se podrán discutir muchas cuestiones de la Historia del Teatro desarrollada a través del siglo XX, pero sin duda, desde las trincheras de los furiosos atacantes o los encendidos defensores, no cabe duda que la figura y el oficio del director de escena es una de las claves fundamentales para entender el desarrollo lingüístico y productivo de este arte ancestral y, sin embargo tan actual, llamado teatro.

Evidentemente su trabajo ya existía desde épocas anteriores, e incluso muy remotas, pues no podemos dejar de pensar en que siempre existió un ordenador de las diferentes formas estéticas que confluyen en un espectáculo. Que la dirección del espacio, los ritmos, la forma de emitir las palabras o el modo de componer los movimientos haya recaído en un actor, autor o empresario de una célula artística llamada compañía o de cualquier otra manera, nos viene a demostrar contundentemente la absoluta necesidad de dar coherencia por cualquier sistema de dirección, a un hecho tan complejo como es la representación escénica.

Casi con toda seguridad, todas las grandes teorías de los maestros de la dirección del Siglo XX han tenido una fuerte relación con lo que podríamos entender en un sentido amplio como trabajo con el actor. El actor ha sido un eje fundamental en las metodologías de Stanislavsky, Meyerhold, Brecht, Tairov, Strasberg, Grotowski, Barba, Brook. Incluso en creadores tan personales como el mismo Kantor, la figura del actor emerge conceptualmente como la línea divisoria entre el intimismo y el expresionismo, entre la cuarta pared y el teatro épico, entre un teatro de imágenes y un espacio de la palabra... pero siempre la presencia de un cuerpo en movimiento sitúa el discurso de un director en una toma de posición que nunca puede soslayar. Y por ello y más allá de todo el bagaje intelectual que necesita una puesta en escena, esta acaba por tener que ser confrontada con algo tan material como es la presencia del actor sobre el escenario. Lógicamente, a ello hay que añadir toda la diversidad de lenguajes que los diferentes códigos de la representación necesitan (icónicos, lumínicos, sonoros, etc.). Estos, a su vez, emanan de creaciones y oficios de muy diferente origen artístico. Para entendemos claramente, no es lo mismo la concepción y realización posterior de una escenografía que la musicalización en

directo de un espectáculo concreto. Sin embargo también podremos admitir que estas resoluciones creativas pasan necesariamente por encarnarse en el cuerpo de un actor, sea este de la tendencia que sea. Y aún, teniendo en cuenta que estoy muy de acuerdo en ciertas apreciaciones de Bob Wilson al decir que cree que en el teatro todos los elementos tienen igual importancia. Una silla puede hacerse cargo del papel del actor; la luz puede, igualmente hacerse cargo del papel del actor; se convierten en activos co-intérpretes en una representación escénica: son actores. Lo que se ve en el teatro puede ayudar al público a escuchar. Esto es, en suma, lo más importante en el teatro: poder escuchar. Con esto no quiero decir "escuchar el texto", sino que los intérpretes se escuchen unos a otros en el escenario, y el director a los intérpretes. Las personas, por cierto, no oyen sólo con los oídos, sino que, además, oyen con los ojos, las manos, los pies... con todo el cuerpo. Oír con el cuerpo, hablar con el cuerpo: ahí es donde surge mi teatro que se abstiene de la ilustración de los textos. Cuando trabajo con alumnos, trato de mostrarles en primer lugar que se puede pensar con el cuerpo, que el entendimiento es un músculo. Por mucho que sus detractores quieran atacarle, me parece que en Wilson hay una defensa contundente del trabajo del actor en el escenario. Lo que ocurre es que se analiza bajo parámetros totalmente diferenciados del naturalismo e incluso de corrientes más estilizadas, como puede ser el expresionismo. Dar tanta importancia a un objeto como a un actor no es despreciar al último, sino cuidar todos los detalles de un discurso de puesta en escena contemporánea.

Con Wilson pasaría lo mismo que ocurrió en su época con Gordon Craig y la mala interpretación de su teoría del actor como supermarioneta. Él mismo pensaba en un actor ideal que no saltará de ira, no echará pestes en el papel de Otelo, no mirará con ojos desorbitados ni se retorcerá las manos para expresar los celos. Descenderá a lo más profundo de su alma y tratará de descubrir todo lo que allí se oculta, y luego, regresando a otras regiones de su espíritu, forjará determinados símbolos que, sin evidenciar ante nuestros ojos las pasiones desnudas, nos las harán comprender con toda claridad. ¿No es ésta una reflexión de absoluta modernidad? Pero entre sus muchos escritos que demuestran su afán investigador y por supuesto, su compromiso con incidir en una noción de puesta en escena compleja en la

que todos los elementos de la misma tengan similar importancia, se encuentran pensamientos tan interesantes como estos: "El realismo es sólo una exposición, en tanto que el arte es revelación", o "El mundo desconocido de la imaginación no es otro que la morada de la muerte". Sus búsquedas de un teatro alejado de cualquier naturalismo, emparentado con lo sacro, le llevaron, incluso, a sentirse enormemente insatisfecho cuando trabajó con Stanislavsky en el montaje de *Hamlet*. Las estrategias estéticas de dos genios de la época eran tan diferentes que no encontraron un punto de síntesis.

Pero... ¿es qué en Arte se puede tener LA RAZÓN?, es decir, algo así como una verdad absoluta que haga de las otras formas algo desechable o, al menos, inferior en una cierta categorización a la que tan dados son, tanto los teóricos como los artistas. Más bien creo que podríamos decir que cada uno tiene su RAZÓN que hace del territorio artístico un mundo diferente al de otras "prácticas lógicas". En suma, el teatro no tiene porque ser homologable a las matemáticas o a la química. Teniendo en cuenta, además, que en esos terrenos tampoco faltan las polémicas.

Los directores de escena de este siglo han planteado, desde diferentes postulados, proyectos, intuiciones o sistemas, algunas de las líneas de renovación más importantes de cara a entender el teatro como un arte de hoy y del mañana, y no solamente del pasado. Que algunos de ellos hayan cometido determinados dislates productivos, engreimientos enfermizos, megalomanías pueriles o excesos conceptuales, no evita que una vez colocadas en la balanza de las conclusiones, el discurso de los más lúcidos haya prevalecido sobre el cacareo de los más mediocres.

Que una parte de la crítica haya centrado sus ataques en este oficio no revela más que una carencia de herramientas por su parte para decodificar, analizar y situar, con sus grandezas y sus miserias, a esta forma de creación tan antigua como el propio teatro.

Desde luego algo ha cambiado en la historia teatral en el Siglo XX, ya que con la aparición de los soportes documentales (cine, video, etc.) se puede construir la historia de las artes de la representación. Y en ese territorio se puede perfectamente analizar el trabajo de los actores, escenógrafos y cómo no, el de los directores de escena, con lo cual el texto y el autor, con toda su importancia,

pasan a ser un elemento similar al de los demás hacedores del hecho escénico.

Y aquí los Appia, Stanislawsky, Copeau, Craig, Piscator, Meyerhold, Tairov, Brecht, Artaud, Reinhardt, Vajtangov, Pitoeff, Dullin, Barrault, Vilar, Jouvet, Strelher, Planchon, Brook, Chaikin, Mouskine, Stein, Krejka, Kantor, Zadek, Grüber, Müller, Losey, Grotowski, Barba, Beck, Liubimov, Vassiliev, Cecchi, Bene, Sellars, Wilson, Chereau, por citar sólo algunos de los nombres más sonoros de la travesía escénica de nuestro siglo, han desarrollado páginas tan importantes como las de los más grandes autores, desde Chejov hasta Koltés o desde Pirandello a Miller. Porque no podemos tampoco olvidar que un gran texto también necesita una gran dirección ya que si no, se dará el frecuente fenómeno de la disfunción, aunque a veces nos equivoquemos y echemos la culpa del fracaso a alguna de las dos partes por falta de análisis en la dialéctica interior del espectáculo escénico. En una pintura el responsable total de un cuadro es el propio pintor. En el teatro existe una suma de lenguajes, que hace muy difícil delimitar con tanta precisión los posibles fallos de una creación escénica. Todo texto dramático tiene su propia autonomía y por eso, si una puesta en escena no logra sacar todas sus cualidades podrá suceder que en otra distinta ocurra todo lo contrario. Personalmente no comprendo el término "traicionar un texto", aunque sí comprendo que un director se equivoque a la hora de desentrañar ese texto y por tanto, hacer una puesta en escena que no penetre en las posibilidades que la literatura dramática planteaba "a priori". Pero eso nada tiene que ver con la traición sino simplemente con la equivocación. O... ¿es qué un torero no se equivoca al hacer una faena?...y ¿un delantero centro al errar un gol con la puerta vacía?... ¿es qué están traicionando su oficio o simplemente han errado en un momento preciso y determinado?

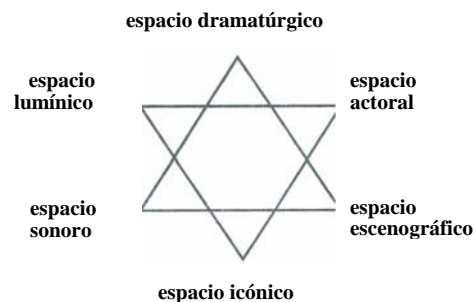
El oficio del director de escena está muy expuesto desde diferentes lados de la práctica artística, social o ideológica. En la primera, la más compleja debe sintetizar toda una serie de lenguajes que proceden de diferentes territorios de la creación, en lo social debe cubrir un campo que va desde el papel de capataz al de padre y psicoanalista en muchas ocasiones, y en cuanto a lo ideológico debe concretar un discurso que, la más de las veces, se puede disolver ante el riesgo de no poder plasmar en la escena de una manera real, lo que tiene

planteado en su pensamiento. Al ser la persona por la que pasan todas las decisiones finales -por muy en equipo o colectivo que sea el trabajo -, desde los colores empleados a los movimientos escénicos, desde la música que se utiliza al tono vocal de los actores, por no señalar la iluminación que envuelve el espectáculo, los objetos e íconos que salgan durante la representación o el maquillaje que caracterice a los personajes. Todo ello condicionado a una producción concreta donde la mayoría de las veces hay que suplir con "imaginación" las carencias financieras. Y es que un espectáculo no tiene porqué ser caro económicamente, sino que tiene que tener un equilibrio entre los deseos creativos y las realidades productivas, algo que no se suele dar con frecuencia. Ni siquiera cuando el director de escena es también el productor del espectáculo, algo muy frecuente en los últimos años, tanto en la empresa privada como en la pública.

En los años ochenta, época de renovaciones y de un cierto éxito del llamado "teatro de la imagen", surgieron en todo el mundo una serie de compañías, lideradas por un director, que plantearon diversos grados de trasgresión del discurso dominante de los grandes directores de los 60 y los 70. Sin embargo, como suele pasar, sólo aquellos que además de novedad apollaban discurso interior en sus proyectos han logrado sobrevivir al fenómeno habitual de la moda.

Esta sigue siendo una profesión de fondo y los destellos puntuales pueden servir para un momento preciso, pero si no se trabaja evolucionando y formándose continuamente, todo puede ser tan bonito, pero tan efímero como unos fuegos artificiales.

La polisemia conceptual y artística que debe manejar todo director de escena podría resumirse en un hexágono en el que, en cada punto de intersección, se genera un ESPACIO POÉTICO definido con relación a la actividad que debe desarrollarse en una puesta en escena. Estos espacios serían:



Cada uno de estos grandes apartados necesitaría desarrollar sus diversos discursos y estrategias que nunca pueden estar disociados, ya que es precisamente su armonía, equilibrio y síntesis lo que producirá una puesta en escena coherente entre todos sus elementos.

Dentro del espacio dramático incluiríamos todos aquellos aspectos que tienen que ver con la esencialidad del texto dramático, clásico o contemporáneo, pero también, teniendo en cuenta que puede existir tan sólo un guión que genere imágenes, o bien, todas aquellas aproximaciones dramáticas a segmentos teatrales, como son el teatro de calle, de marionetas y objetos pantomímicos, géneros de improvisación, e incluso, las posibilidades de artes interdisciplinarias como son la ópera y la danza. El texto hoy adquiere una diversidad y complejidad mucho mayor que en otras épocas de la historia, ya que entonces, dicho texto dramático estaba muy sometido a unas leyes y estrictos códigos que el siglo veinte ha dinamitado a través de múltiples alternativas. Por supuesto que la construcción aristotélica, naturalista o romántica pueden ser hoy tan válidas como sus rupturas a la hora de crear el texto dramático. Pero en ese respeto por las posibilidades de validez de toda construcción teatral, los primeros que deberían aceptar el valor de la alteridad serían ortodoxos de la tradición. A partir de ahí, establecer que la mirada de un director ante el texto puede ser hecha para realizar una lectura escénica simple o directa del mismo, alternativa que sería aquella en la que si bien se mantiene la literatura de lo escrito, se transgrede por diferentes formas escénicas el espacio o el tiempo planteado en la acotación literaria -, o bien una lectura alterativa en la que ya la ruptura alcanza también a los códigos literarios (por ejemplo, en determinadas puestas de los clásicos). No me parece que haya una mejor opción por parte de un director para encarar su montaje, que la de ser fiel, coherente, sincero y riguroso con el discurso estilística, que como artista y persona comprometida con su tiempo quiera, de verdad, plasmar en su propuesta escénica.

Cuanto más avanzo en el trabajo de realizar puestas en escena, me sumerjo en las dudas y contradicciones, si bien es cierto que las certezas se consolidan en determinadas zonas del complejo entramado que hay que recorrer entre la imaginada concepción preliminar y el resultado final surgido del proceso cotidiano de dicha puesta. En muchas ocasiones, los

montajes resultan fallidos por el fallo esencial de un mal planteamiento en el proceso de ensayos. Por ello, los ensayos constituyen la base fundamental, no sólo del armado de un montaje, sino también de la resolución del objetivo propuesto desde un principio: que los sueños de lo que imaginamos cuando solamente contamos con la ficción de la literatura dramática se conviertan en realidad escénica lo más cercana posible a la ilusión deseada. Avanzar en el deseo, desde la práctica cotidiana, a veces no es fácil. Las tensiones de todo grupo humano encerrado durante un tiempo en un espacio físico, que en muchas ocasiones no es el adecuado, con la presión de un mundo exterior que en la actualidad hace prácticamente imposible sobrevivir con el teatro y que conduce a diversificar la actividad profesional, suele producir una continua dispersión y una opción creativa muy condicionada.

Es cierto que determinados grupos o compañías han optado por estar al margen de esas leyes de mercado y se encierran durante el período de ensayos, alejándose de cualquier tentación que no sea la producida por su específico trabajo creativo. Aunque este sistema es mil veces preferible, tampoco tiene porqué dar un resultado automático de resolución positiva del discurso de la puesta en escena, ya que aquí los problemas de convivencia interna pueden crear otro tipo de tensiones que no faciliten el proceso creativo. Cada director deberá saber elegir cual es el proceso de ensayos adecuado a su concepción del espectáculo concreto que quiere realizar. Cada vez creo menos en el estilo y más en la estrategia concreta que se debe seguir en cada proceso de puesta, según el texto dramático o el guión dramático que encaramos.

Otra cuestión importante que tiene una profunda relación con el discurso estético es el discurso productivo, clave fundamental, a la hora de encarar la puesta con las concreciones precisas que unan los sueños creativos con las realidades de la producción. En Europa es evidente como muchos directores de escena no empiezan a mover su "imaginación" si no hay de por medio un buen puñado de dólares. Muchos de los montajes considerados de los últimos veinticinco años del teatro occidental han estado marcados por un cierto colonialismo, en algunos casos justificable, en otros, una mera ornamentación para tapar el absoluto vacío de la propuesta. Es cierto que para que un proyecto tenga entidad hace falta una producción adecuada, pero a veces es prefe-



rible la inversión en formación y preparación de un elenco, que en el espejismo de un gran decorado escenográfico, aunque, por supuesto, la investigación del espacio escénico sea otra pieza clave de la contemporaneidad de un teatro actual. El equilibrio entre creación y producción es imprescindible a la hora de tomar una postura ética desde la perspectiva del director de escena.

Y de este modo nos acercamos a las últimas piezas que considero esenciales en un momento de desideologización o globalización banal del pensamiento. El discurso del director de escena tiene que estar hoy enraizado en el compromiso con su oficio y, sin duda, con una política que niegue la máxima extendida de que el mundo no se puede cambiar. Al contrario, es preciso cambiarlo. Y por otro lado el discurso de la dirección de escena debe alentar una alternativa precisa contra la estupidización de los medios de comunicación masiva y contra el infantilismo de sus mensajes, convirtiéndose así, en una toma de posición cultural de clara resistencia ante el lavado de cerebro del pensamiento único.

La dirección de escena en el futuro

No sé si analizando los textos teóricos de los más avanzados creadores teatrales de comien-

zos del siglo XX encontraríamos predicciones acelladas de lo que, a lo largo del siglo, fue evolución de su práctica y desarrollo de su teoría. Puede que en Aillaud, Meyerhold o ciertos vanguardistas de la Bauhaus o del Dadá encontremos señas de identidad de ciertos sueños que luego se hicieron realidad, sobre todo a partir de los años sesenta, pero yo no me atrevo a hacer predicciones de muy largo recorrido, porque los avances tecnológicos son

hoy de tal calado, y creo que van a influir de una manera clara y rotunda en la práctica escénica. Por lo que prefiero quedarme en los territorios de la actualidad o, todo lo más, en el de nuestro más inmediato futuro.

Sin duda las líneas de las que ya he planteado como fuente de renovación de los años 80 y 90 están muy presentes, aún en la actualidad de la dialéctica texto/representación.

Quizás lo que no sepamos muy bien es como denominar los tiempos en que vivimos. ¿Cómo se definirá en el futuro esta transpostmodernidad?

Lo que parece claro son las siguientes señas de identidad que pueden marcar nuestra práctica teatral en los años venideros:

a) Valoración del texto teatral como clave en la búsqueda de la comunicación con los espectadores.

b) La necesidad cada vez mayor de una

indagación palabra/imagen en el discurso de la puesta en escena.

c) La utilización de un modo más maduro, imaginativo y eficaz del uso de las nuevas tecnologías, evolucionando desde el plano obvio de lo formal para convertirse en verdadero signo referencial.

d) La construcción del texto teatral contaminado por otros géneros literarios, que a su vez provienen de técnicas cinematográficas, televisivas o de otros soportes no específicamente acotados por la literatura tradicional.

e) La cada vez más compleja interdisciplinariedad del director de escena, capaz de ser conocedor de las más diversas disciplinas del Arte y las Ciencias.

D La implicación creativa del actor desde compromisos técnicos y éticos más profundos con el sentido global del espectáculo.

g) La búsqueda de nuevos sistemas de producción para las Artes Escénicas, cuyos modelos repercutirán directamente en los resultados creativos.

Esta amalgama de propuestas puede que no contengan ningún elemento "revolucionado", pero creo que más allá de los que creen descubrir la pólvora con cada espectáculo que realizan, el teatro es todo un Arte del equilibrio entre tradición y modernidad. Lo moderno puede ser un simple efecto de moda que estalla en lo efímero, como cualquier fuego artificial, pero instalarse en el parapeto del conservadurismo convencional a lo único que lleva es apostar por un "teatro mortal" en palabras de Brook.

El teatro puede que, en su esencia, sea una práctica antigua por su naturaleza, pero eso no es más que un signo que debemos utilizar con lucidez, para dialectizarlo con cualquier evolución planteada por los avances humanísticos o científicos.

El teatro del futuro seguirá, sin duda, siendo una ceremonia con muchas de las señas de identidad que le caracterizaron en el pasado, pero añadirá nuevos territorios creativos a sus respuestas puntuales.

Teatro y memoria son dos claves absolutamente necesarias para la supervivencia de una sociedad que quiera desarrollar alternativas de vida más allá de lo virtual.

Guillermo Heras Toledo nace en España en 1952. Es Licenciado en Interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de España, Vicepresidente de la Asociación de Directores de Escena, Profesor del Área de Danza del Master de Gestión Cultural ICCMU (Universidad Complutense), Asesor en temas de Danza de la Subdirección de Música y Danza del Ministerio de Educación y Cultura, relacionados con las Artes Escénicas de América Latina para La Casa de América de Madrid, Asesor de la Muestra Danza Valencia y Director de Escena de Teatro El Astillero. Participó en la creación y organización del Proyecto Piamonte.

Se ha desempeñado como actor, director; adaptador, autor y dramaturgista en el campo del espectáculo, la danza, la ópera contemporánea, el teatro barrial, el radio teatro, la creación colectiva y la gestión cultural.

Dirigió importantes puestas en escena en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias, en Madrid, en Barcelona y en América Latina.

Entre sus estrenos mundiales se cuentan obras de Cervantes, Shakespeare, BeIgamín, Calderón, MiLlleI; Fuentes, Maiacosvk.y, Koltés, Pasolini, Brecht, R. García, J. Mayorga, S. Sarduy, S. Berkof y Berbel, entre otras. Como dramaturgista adaptó textos de Cervantes, Shakespeare, Heiner Müller; Erdmann, EnzesbeIgeI; Koltés, Garrière, Da Vinci, Gironde, Bergamín, Nicolás Guillén, Sófocles, etc.

Trabaja como redactor de las Revistas Primer Acto, Pípirijaina y Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea. Revista CELCIT, Revista ADE y Escena. Ha publicado artículos en El país, ABC, Ya, Diario 16, Tribuna, Le Monde, Leviatán, el público, Nuova Escena, Información, Insula., Espacio de Crítica e investigación Teatral, Estudios Escénicos, Teatro al Sur y en otras revistas. Es autor de Escritos Dispersos, Colección Teoría Escénica N°4 (CNNTE).

Adaptó Ribera despojada. Medea Material Paisaje con argonautas, para la Revista Primer Acto y Carmen de Peter Brook / J. c. Carrière según Merimée para la Revista Pípirijaina.

Ha participado en Congresos, Seminarios, y Encuentros Internacionales tales como

Wroclaw, Zagreb, Bruselas, Lieja, Torino, París, Londres, Buenos Aires, La Habana, Caracas, Roma, Berlín, Montpellier; Nápoles, Tampere, Moscú, Nueva York, San Francisco, Varsovia, Ciudad de México, Sesto Fiorentino, Almagro, Barcelona, Mérida, Sevilla, El Cairo,

Rosario, Belo Horizonte, Córdoba, Verona.

Ha dictado cursos de gestión cultural en las Universidades Complutense de Madrid, U.B.A. (Buenos Aires), Gijón, Salamanca, Santo Domingo, Barcelona, Valencia, Alicante, El Escorial, Almería, Alendoza y cursos y seminarios en España y en el extranjero: Madrid, Barcelona, Gijón, Valladolid, Alicante, Valencia, Sevilla, San Sebastián, Santiago de Compostela, Villa rea I, Sitges, Las Palmas, Tenerife, Mérida, Pamplona, Almagro, Almería, Málaga, entre otros lugares del Estado Espaliol, Florencia, Buenos Aires, Caracas, Managua, La Habana, Mendoza, Santo Domingo, El Cedro, Módena, París, México D.F., Roma, Wrocla, Córdoba, Lieja, Puerto Príncipe (HaitO, Verona, Belo Horizonte y Asti.

Recibió numerosos premios entre los que se destacan el Premio Nacional de Teatro (1994),

Premio ADE de Escenografía (1994), Premio al Mejor Director de la Temporada en Alicante, Premio de la crítica de la Ciudad de Valencia (1993) y Premio Lorca 1997 de la Diputación de Granada, concedido por el CELCIT y "Primer Acto" por su contribución al fomento de las relaciones teatrales entre Latinoamérica y España.