O DIRECTOR TEATRAL COMO NOVO LECTOR DUN TEXTO

*José Luis Alonso de Santos**
Real Escuela Superior
de Arte Dramático

1. TRADICIÓN E MODERNIDADE DA DIRECCIÓN ESCÉNICA

Realiza-la posta en escena dunha obra non é só resolver unha serie de problemas técnicos e artísticos para darlle a coñecer un texto ó público, máis ou menos ilustrado en imaxes e interpretado convincentemente. Dirixir unha obra é, ante todo, tratar de arrancarlle os seus misterios, e achegala a un espectador actual intentando establecer con el unha comunicación directa, artística e real.

A penas sabemos nada do mundo que nos rodea e dos nosos actos nel. As grandes obras dramáticas fálannos máis das zonas descoñecidas dese mundo ca das súas certezas. Os escuros segredos que moven as accións humanas cóbrense dunhas cantas etiquetas identificativas que nos permiten orientarnos no labirinto, e te-lo falso consolo do seu dominio: o xusto é mellor có inxusto, o amor cá violencia, o natural có inauténtico, a dignidade superior ó abuso, etc. Pero hai moito máis ca palabras e razóns no corazón dos seres vivos.

Os grandes autores fálannos nos seus textos de moitos deses abismos nos que nos movemos. O escenario é o ámbito máxico no que se fai visible a dimensión máis forte e profunda da nosa existencia: as nosas máis recónditas paixóns e desexos. En tódalas grandes obras a anécdota da vida dos seus personaxes é só a porta que nos permite entrar noutra realidade moito máis complexa: a do imaxinario dunha comunidade.

A vida do drama fálanos do drama da vida, e de cómo os personaxes baixan polos tobogáns dos seus destinos rodeados de actos cotiáns aparentemente inofensivos. Todo isto debuxado pola man dos autores e os directores, que enchen de beleza, poesía, e amor a vida, esas fermosas historias dramáticas, nas que uns seres loitan por mante-la súa dignidade, a súa felicidade e o seu equilibrio, fronte a outros que llela

* Catedrático de Escritura Dramática.

queren arrebatar. A vella e eterna loita do ser humano sobre a terra.

Desde que comecei a dirixi-la Compañía Nacional de Teatro Clásico (C.N.T.C.) propúxenme como principal obxectivo defende-lo noso patrimonio teatral, xa que conforma un dos sinais de identidade máis significativos da comunidade na que vivimos. Representar na actualidade os clásicos é defende-las correntes humanísticas, e os mellores valores da lingua e a historia. Fálannos de temas universais eternamente vixentes, e as súas obras chéganos no tempo cunha beleza e uns contidos que nos seguen conmovendo. Pero un autor clásico non é unha peza dun museo, senón alguén a quen se debe recuperar para que o público actual o contemple como un creador vivo. Son videntes que falaron para o futuro, e agora as súas palabras resoan nos nosos espíritos con igual, ou máis, forza que cando se estrearon por primeira vez. Aí está a súa grandeza. É precisamente isto o que nos fai sentilos como parte da sociedade de tódalas épocas. Por iso necesitamos unhas representacións dos seus textos vivas e cheas de calidade, que non os recupere só cunha visión historicista, senón que faga que cada posta en escena destile sobre o escenario toda a riqueza e beleza que conteñen.

Ó longo destes anos, os diferentes directores da Compañía Nacional tratamos de posibilitar un achegamento ó noso teatro clásico desde a modernidade, unindo á tradición dos textos os recursos técnicos e creativos dos equipos artísticos que xeran os espectáculos. Apostamos pois por espectáculos que conecten coa sensibilidade do espectador de hoxe. Para isto é preciso extraer de cada obra os seus contidos, con honestidade e verdade, sen que o seu poder literario nos arrastre á carga retórica do seu tempo, de modo que lle permita ó público descubrir unha mensaxe fresca e actual, que salve as distancias e perdure a través dos séculos. A nosa intención é realizar postas en escena situadas no presente da comunicación artística, e que, á vez, sexan unha lectura respectuosa co autor e manteñan a súa mensaxe ética e estética. Non se trata de reconstruír un cadro do pasado, senón de elaborar un acto artístico, dándolles unha mirada nova a realidades estéticas doutros tempos.

Cada director que realiza unha montaxe ten a liberdade de escoller entre as diferentes postas en escena posibles, e o deber de mante-lo difícil equilibrio entre preserva-las tradicións culturais e a transgresión que todo acto artístico innovador implica. No teatro o texto é só unha parte do camiño, falta a posta en escena. E para iso, xeralmente, requírese un traballo previo: a versión ou adaptación. As versións, por definición, nunca son totalmente respectuosas co texto orixinal, xa que están impregnadas de elementos subxectivos do seu realizador. É mostrar a "Calderón visto por", aderezar levemente os textos sen altera-lo fundamental, para que algo escrito hai 400 anos manifeste a súa plena vixencia no século XXI. A tradición non ha de ser algo ríxido e pechado,

senón estimuladora, aberta e creativa. A obra escrita de cada autor seguirá nos libros: sempre poderán achegarse a ela os que queiran gozar da súa lectura. Pero facer unha versión —e unha posta en escena— é crear algo con vida propia, e polo tanto efémera, que morrerá no momento no que non sexa contemplada polos ollos dun espectador. O acto teatral é un acto creador, e o seu carácter específico é o dunha experiencia de grupo, un discurso integrado onde directores, actores, escenógrafos, músicos, iluminadores, equipo de producción, etc. —e espectadores— participan e comparten un traballo común que se completa cando a obra está no escenario, a partir do texto orixinal do autor.

Somos vulnerables ás provocacións que recibimos do noso mundo como persoas inmersas nel. O teatro existe para preguntar e para responder, para inventar, para comunicar, reflexionar, protestar, transgredir, gustar, entreter, descubrir, para soñar. E sobre todo, para sorprendernos cada día. O teatro clásico é a parte máis excelente e canónica do xénero, a que a Humanidade foi seleccionando como modelo ó longo dos tempos.

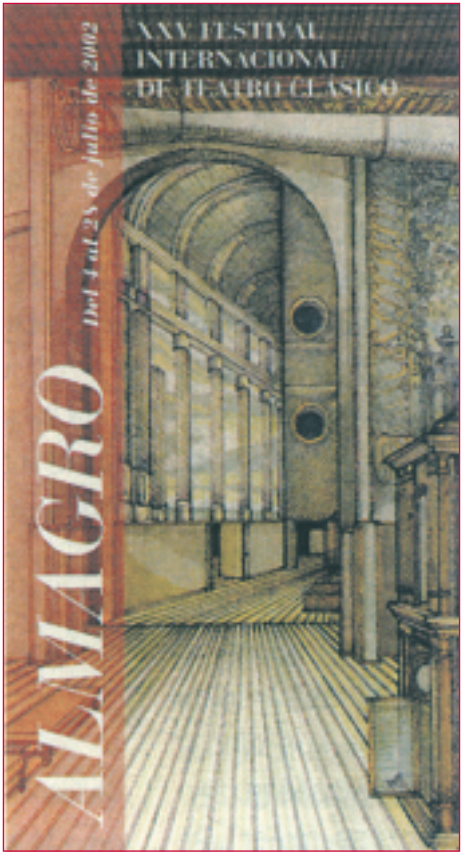
Intentamos con todo isto desenvolve-lo noso traballo con coherencia e honestidade, considerando que o labor que facemos ten un sentido temporal e ó mesmo tempo histórico. Hai valores que están por riba do eu persoal, e é importante colle-lo facho de responsables e creadores anteriores, mantelo cheo de vida co noso esforzo e dedicación, e pasárllelo despois ós que nos sigan, con rigor e xenerosidade.

2. O ÁMBITO ESCÉNICO

Da mesma maneira que os templos de tódolos tempos constitúen unha abertura cara a outra dimensión, e posibilitan unha comunicación "cara ó alto" co mundo dos deuses, o teatro realiza unha abertura, un camiño cara a realidades artísticas transcendentes, diferentes das da vida cotiá.

O escenario é un camiño que comunica diferentes realidades e diferentes tempos e linguaxes. O ámbito escénico é, durante o tempo da representación, o centro do mundo, o lugar onde se comunican entre si diferentes planos. Todo o que nel sucede ha de ter unha lectura especial, xa que nel se dá sempre unha dimensión máis alá do natural, é dicir, do sobrenatural, entendendo este termo como a ruptura das regras e leis do tempo, espacio, e causalidade do acontecer humano cotián das nosas vidas.

Ó longo dos tempos, o escenario mesturou a abertura ó mundo da arte coa abertura ó mundo do relixioso (entendendo o termo relixioso nun sentido amplo). O escenario foi ó mesmo tempo lugar de creación e comunicación cos mitos e os ritos de tódalas épocas. Todo isto mesturado co intento de comunicación de valores dos seres de cada comunidade.



Cartel do XXV Festival de Teatro Clásico de Almagro, onde se estreou a versión de *Peribáñez* da que aquí se fala.

Ó situarnos fronte a estes ámbitos escénicos e as representacións que neles teñen lugar, os termos "antigo" e "clásico" funcionan ás veces dentro dos moldes do decimonónico, con formas románticas e declamatorias. Cando se representa unha obra intentando respectar que é "antiga e clásica", a posta en escena acostuma adoptar moldes que normalmente teñen que ver con esquemas retóricos do século pasado, e iso convén evitalo.

Hai outro tipo de lectura escénica máis actual, que á hora de realizar unha posta en escena dun texto clásico intenta ter con el un diálogo orgánico desde a modernidade, é dicir, trata de establecer unha ponte entre a época do texto e os nosos días, sen entrar en formas convencionais do século pasado. En calquera posta en escena dáse sempre unha dialéctica entre os diferentes tempos que a obra habita: o tempo do argumento, o tempo de vida do autor, o tempo do espacio onde se representa, e o tempo dos representantes (actores) que dan vida ante os espectadores a esa obra. Síntese polo tanto inevitable entre diferentes tempos, estilos e linguaxes.

Esa síntese debe ser decidida, e concretada, na posta en escena. Neste momento, coa evolución que houbo da valoración do director, outorgóuselle a esta variable do espectáculo unha importancia decisiva. Cando acudimos a unha representación teatral, pedimos que o director nos mostre a súa opción elixida, a súa lectura persoal desa síntese.

Dirixir é, pois, optar, situarse nunha perspectiva determinada, concretar e resolver cómo vai ser esa ponte que una o pasado co presente, na lectura que se fai para a comunicación do espectáculo.

A evolución da dirección escénica camiña cada día máis cara a unha lectura personalizada que realiza o director

dunha obra para a súa posta en escena. A oposición a esta postura téñena os que defenden que a obra escrita está por encima da lectura do director (opinan que ó facer unha versión e dirección determinada se traizoa un texto), que non teñen en conta o sentido de abertura a unha realidade diferente que definiamos ó comezo deste estudio.

Vimos durante estes últimos anos moitas obras que encarnaron visións moi diferentes na súa expresión e significación, segundo a versión e o director que realizase a posta en escena. Cada vez que —por exemplo— unha comedia xocosa e divertida estivo nas mans dun director sen sentido do humor, vimos cómo a obra escorregaba na representación cara a un retablo de costumes doutra época, ó que o público asiste distanciado. Moi diferente este resultado ó dun director que lle dea sentido de festa, diversión e ledicia a esta posta en escena.

O intento dun director neutro de realiza-las obras "tal como son" está destinado ó fracaso. As obras son dunha maneira xeral na súa lectura, e dunha maneira particular ó concretalas nunha dirección e unha posta en escena. Cando un director defende que foi totalmente respectuoso coas formas clásicas dun texto, hai que sospeitar que nos está falando dos moldes decimonónicos ós que nos referiamos anteriormente, ou que unicamente fixo unha ilustración elemental do texto. O director actual intenta arredarse do acto educador e testemuñal dunha posta en escena ilustradora, e trata de meterse na creación persoal, e na comunicación directa e real co público. É a diferencia entre un teatro máis ou menos escolar, e outro que se insire na cultura viva, activa, cambiante e concreta duns cidadáns dunha sociedade determinada.

3. O ETERNO DEBATE SOBRE AS ADAPTACIÓNS

Cada vez que no marco dun congreso ou un festival de teatro coincidimos estudiosos e profesionais que, dun modo ou outro, temos un traballo relacionado co teatro, acabamos inevitablemente polemizando sobre a cuestión de se é necesario ou non adapta-las obras para a súa posta en escena, e en qué medida. A posición que cada cal adopta acostuma estar vinculada a súa actividade específica: os que temos unha actividade relacionada coa práctica teatral tomamos, polo xeral, posturas favorables, mentres que aqueles que estudian e investigan o texto teatral desde outras perspectivas máis literarias adoitan mostra-los seus receos ó respecto —salvo excepcións—, e con frecuencia defenden que o mellor modo de representar unha obra é levala a escena tal e como se escribiu, isto é, como está nos libros publicados. Para eles, os textos escritos son o noso patrimonio cultural, como unha gran catedral ou un museo, e temos unha obriga: conservalos tal e como nos chegaron. Concédenlle máis importancia ó teatro como acto cultural ca como acto artístico, e o que esperan da posta en escena dos textos doutros tempos ten

que ver máis cunha reproducción arqueolóxica do pasado ca cun acto artístico.

¿Por que se fan adaptacións? Para aclara-lo significado de ideas, conceptos e termos que, extraídos do ámbito orixinal no que foron escritos, perden todo ou parte do seu valor. O significado dunha obra literaria dramática sempre queda alterado fóra do contexto histórico, social e cultural no que foi escrita. Dixemos antes que, no teatro, o texto é só a metade do camiño. Fáltano-la posta en escena. E para iso, en ocasións requírese un traballo previo: isto é, unha versión ou adaptación.

Consideramos que os nosos autores nos falan de temas universais e eternamente vixentes na natureza humana, e que as súas obras nos chegan cunha beleza e uns valores que sempre nos seguirán conmovendo. Pero un autor e e súa obra non é un museo, senón alguén a quen se pode recuperar para que o público o contemple como algo vivo na nosa época.

Xeralmente, os textos doutros tempos posúen unha gran carga retórica que se debe á época na que foron escritos. Ás veces hai fragmentos repetitivos e innecesarios para un público actual que, acostumado como está á linguaxe televisiva e cinematográfica, non necesita demasiados detalles para seguir unha trama, mentres que un exceso de información o cansa e afasta do espectáculo. Hai que elimina-los textos informativos sempre que carezan de valor poético. Sirvan de exemplo esas pasaxes dalgunhas obras nas que se fai referencia a personaxes históricos, e que tiñan a función de situar cronoloxicamente a comedia. O espectador actual non está familiarizado con esas referencias que non achegan nada dramaticamente, e normalmente confunden e entorpecen o desenvolvemento da trama.

Outro tanto sucede coa linguaxe. O paso do tempo pode cambia-lo significado das palabras e é preciso actualizar determinadas expresións. ¿Como reaccionará un teatro cheo de estudiantes cando un personaxe do teatro do Século de Ouro diga que está *corrido* ou que alguén o agarda *en un retrete*? En cada obra atopamos palabras que convén actualizar.

Hai outros aspectos relacionados coa representación dunha obra, tales como a estructura externa e a duración das comedias, sobre os que o adaptador debe así mesmo reflexionar. Lope, que coñecía ben os criterios do público da súa época, tíñaos en conta, e se escribise *Fuenteovejuna* nun acto, tal vez nunca a vería representada nun curral de comedias. O autor actual, que coñece as regras do seu tempo, ha de adaptar certos elementos da obra antiga ós criterios comunicativos de hoxe. Na actualidade, as representacións dos nosos clásicos rara vez exceden as dúas horas e media, os tres actos orixinais quedan reducidos a dous, incluso nalgunhas ocasións se presenta o espectáculo nun único acto, etc.

Con respecto á tradición, é ela a que nos ensinou a adaptar e versionar. Moitos dos clásicos o fixeron. Séneca adapta o mito de *Edipo* á sociedade romana, Moliére fai o propio coas comedias de Plauto, que á súa vez tamén o fixo coas comedias gregas. Calderón retoma e dálle nova forma a unha obra xa escrita, *El Alcalde de Zalamea.* Aí temos a *Don Juan*, que adopta diferentes formas e linguaxes ó longo da historia, ou Unamuno que escribe unha versión de *Fedra* para a sociedade española do seu tempo... Soamente desde un profundo coñecemento dos clásicos, e da tradición, se pode desenvolver calquera innovación. Pero conviría reflexionar acerca do significado que ten para nós o termo "tradición". Peter Brook, un dos homes de teatro máis importantes da nosa época, faino en *La puerta abierta:*

> Hablando en términos generales, podemos extraer la conclusión de que *tradición*, en el sentido en que nosotros utilizamos la palabra, significa *rígido*. Es una forma rígida, más o menos obsoleta, reproducida por automatismo. [...] Sin embargo, toda forma rígida es mortal. No hay forma, empezando por nosotros mismos, que no esté sujeta a la ley fundamental del universo: la desaparición.

Por outro lado, xa sinalamos que o que ás veces se considera *unha representación fiel ó seu autor*, responde a formas herdadas que nada teñen que ver co teatro do seu tempo, senón que están guiadas polos modelos románticos que se converteron para a tradición en representación de todo o pasado. Así facemos ás veces unha mala copia do teatro que se representaba no XIX, cando pensamos que estamos nas fontes do XVII. É importante pois, despoxa-lo texto de capas culturais superpostas que, desde o seu nacemento ata hoxe, lle foron impregnando formas doutras épocas. E se mantemos un texto *orixinal*, cos seus arcaísmos e demais elementos extratemporais, froito da idea que se tiña do teatro noutros tempos, ¿sería correcto utiliza-la iluminación e outros avances técnicos de hoxe? ¿Ou deberiamos face-las funcións ás cinco da tarde, con velas e sen escenografía, etc.?

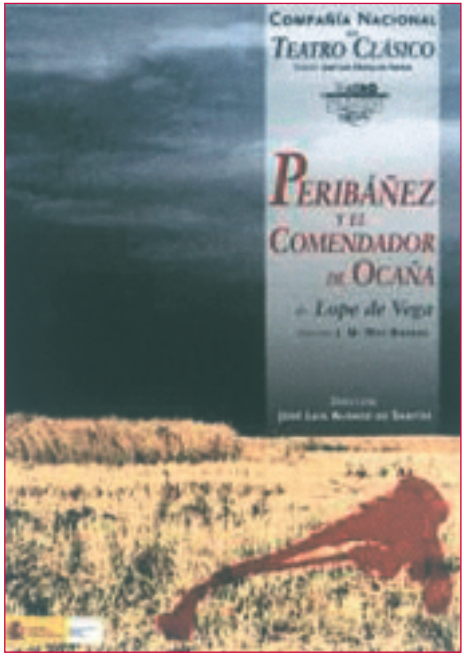
Na temporada 2000-2001, a C.N.T.C., ofreceu tres propostas doutros tantos textos de Calderón. O público puido gozar de tres modos diferentes de entender e representar un clásico. Sergi Belbel mostrou a súa proposta escénica de *El alcalde de Zalamea* utilizando o texto íntegro de Calderón, sen cortes nin variacións, pero cunha posta en escena innovadora. Calixto Bieito realizou unha versión propia e persoal do primeiro texto coñecido de *La vida es sueño,* un texto que o propio Calderón nunca considerou definitivo. Para a miña montaxe de *La dama duende*, eu mesmo fixen a versión, cortando, mantendo ou cambiando do orixinal o que considerei oportuno. ¿Cal das tres montaxes é a máis fiel ó espírito de Calderón? Creo que as tres. Porque os valores que Calderón quixo defender con cada obra —e que seguen vixentes na actualidade— estiveron presentes no escenario.

Inevitablemente, facer unha adaptación entraña un risco: despois de elimina-los referidos arcaísmos nun texto clásico, acurtar escenas introductorias e suprimir algún soneto culterano, podemos leva-la desagradable sorpresa de que o resultado teña pouco ou nada que ver coa obra orixinal. A sabedoría e o sentido común do adaptador deberán dicta-lo límite. Adaptar un clásico é, sobre todo, poñerse ó seu servicio e limpar e aclarar na súa obra o mínimo imprescindible para que un texto escrito hai cincocentos anos mostre a súa plena vixencia sobre as táboas do século XXI. Hai uns límites que respectar e penso que non se debe facer calquera cousa, porque, indubidablemente, os nosos clásicos forman parte dun patrimonio cultural que debemos defender.

4. A ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Ó falar de dirección escénica e de creación teatral, paréceme importante referirme, aínda que sexa brevemente, ó termo "estructura", onde todo o edificio creativo se sostén. Ó face-la lectura dun texto, con vistas a unha creación persoal del nunha posta en escena, é importante distingui-las súas partes esenciais, a súa natureza e organización.

Cando falamos de "estructura teatral", tomámo-la palabra "teatral" como un termo específico e definido da realidade, como se dixesemos estructura dun avión ou estructura dunha organización social, pero ¿en



Cartel que anunciou a estrea desta versión de *Peribáñez* en Almagro.

que sentido é o teatro unha entidade real? ¿De que estamos falando cando falamos de "teatro"? A historia dos estilos, na súa relación cos movementos filosóficos dominantes, foille dando diferente valor e significado á palabra "teatro" dentro da historia da cultura, a comunicación artística e o espectáculo.

Non cabe dúbida de que o termo "teatro" ten unha determinada configuración que o diferencia doutras realidades como "auga", "camión" ou "amor". Aínda situándonos no campo artístico e cultural, movémonos nun territorio semántico amplo e pantanoso. Por iso temos que andar

con prudencia ó facer definicións xerais sobre a estructura teatral, que poden ter que ver unicamente coa nosa formación específica e limitada, intereses e pequenas obsesións sobre o que entendemos que é —ou deber ser— o teatro.

Para falar de teatro, o primeiro que debemos facer, pois, é centrarnos no seu ámbito polisémico e, á vez, específico. A linguaxe no campo artístico ten un significado diferente do que ten na comunicación xeral.

Na creación artística prodúcese un complexo proceso no que a dimensión intuitiva e inconsciente do creador provoca as ideas, e a súa dimensión racional e consciente achega as formas nas que a súa obra se vai manifestar. Depende da personalidade do creador que haxa unha maior ou menor intervención de cada unha desas partes. O escritor, ó crea-la súa obra, e o director despois, ó darlle vida sobre o escenario, non deciden sempre respecto ás fontes da súa creación (moitos dos seus temas e ideas veñen da súa vida onírica e proceden do soño e do mito), pero si seleccionan a canalización e utilización dos materiais cos que crearán a súa obra. Na zona fronteiriza entre ambas dimensións sitúase a linguaxe, xa que na palabra conviven o corazón e a razón.

Na construcción dramática, tanto o autor como o director canalizan as súas posibilidades imaxinarias por medio das súas ferramentas para contar historias: a técnica dramática e as palabras. Por un lado imaxinan, e, polo outro, son capaces de elabora-lo imaxinado, organizando os materiais e trasladándoos a un texto primeiro, e a un escenario despois. Ó facelo dan, inevitablemente, un punto de vista sobre a existencia, e unha resposta filosófica, máis ou menos consciente, coa súa obra. Por iso, no estudio dos procesos de traballo artístico non só debemos incidir nos elementos técnicos, senón interesarnos tamén polos procesos filosóficos que afectan a cada obra. Cando os autores escribimos, e os directores diriximos, non só facemos arte, senón que opinamos coa nosa arte. Realizamos algo expresivo, pero tamén algo significativo. Respondemos así ás provocacións da sociedade e o tempo no que vivimos, pois as nosas ideas póñense en movemento dentro dun marco referencial determinado, como resposta ás interrogantes que a vida nos formula e ós conflictos nos que estamos inmersos, tanto o autor ó escribir como o director ó dirixir.

Unha das maiores dificultades que temos para realizar esta tarefa é a loita por consegui-la orde de elementos que, pola súa natureza, son dispersos e diferentes. A ficción artística ha de te-la complexidade da vida, e darlle asemade a sensación de ser máis coherente ca esta.

O intento de defini-las regras da composición artística foi unha das constantes de tódolos tempos. Xa os gregos, cincocentos anos antes de Cristo, afirmaban que debía existir na escultura unha proporción numérica ideal entre a cabeza humana e o corpo, como o había

entre as columnas e o resto do templo. A *Poética* de Aristóteles é o primeiro texto teórico coñecido onde se recollen normas e preceptos que tratan de atopar modelos que produzan orde na estructura dramática, servíndose de exemplos da creación anterior. Desde entón escribíronse unha serie de regras e normas para fixar e ordena-la composición teatral, en función do estilo dominante en cada momento histórico, co fin de fixar un corpo teórico que permitise a acumulación de coñecementos técnicos.

Na nosa época o concepto de composición foi substituído polo de "estructura": complexo orgánico dos elementos dos que unha entidade está formada, a súa disposición e as súas relacións. A actividade estructuralista intenta reconstruír un obxecto tratando de que nese simulacro se manifesten de forma evidente as regras do seu funcionamento. Descomponse, pois, o real para facer aparecer algo que permanecía oculto nel.

Entendemos por estructura dramática un modelo organizado de relacións entre diferentes elementos que nos permiten contar unha ficción representada por actores, co fin de que esta teña o maior nivel posible de creatividade e complexidade, e que esperte o interese e a curiosidade do espectador, a partir dunha serie de variables achegadas pola tradición e a evolución da arte teatral de tódolos tempos. A estructura teatral non é a mera división dunha trama en escenas, cadros ou actos (estructura superficial), senón a relación funcional e causal (estructura profunda) entre as partes que constitúen a obra, en especial entre a trama e os personaxes, e as súas formas de manifestarse (a linguaxe).

Na vella disputa sobre cál destes elementos é o principal na estructura dramática, Aristóteles decantouse pola trama, partindo das orixes coñecidas do teatro grego. Para el, a acción era a única formulación posible do ser dramático. Os personaxes —dixo— son singularizados só polas súas accións. Esta opinión pode non ser compartida na actualidade, tanto porque se lle dea un maior valor ó personaxe, como porque na moderna dramaturxia cobraron relevo outros elementos da teatralidade (o espacio, o movemento, o ámbito e as linguaxes expresivas...).

Partindo do modelo clásico podemos defini-la estructura dramática como unha serie de sucesos relacionados de acordo cunha lóxica e necesidade determinada (trama), que uns seres (personaxes) viven nun lugar (espacio teatral), e un tempo (con urxencia dramática), que lles vai dar un sentido específico a tódolos diversos elementos que interveñen nela. Depende, polo tanto, da natureza dos incidentes da fábula, así como da orde e evolución destes incidentes ó se desenvolveren na vida dos personaxes.

A trama dramática pode definirse como unha serie de sucesos ordenados da forma máis conveniente polo dramaturgo para consegui-lo efecto desexado da acción. Gracias a ela, a

ficción adquire un sentido, un desenvolvemento espacial e temporal, e convértese nunha metáfora do mundo que dá o autor no seu texto e que leva a escena o director. Crear unha trama é, pois, introducir unha orde determinada no material que nos subministra a nosa imaxinación, a partir do principio aristotélico de que a trama é a alma do drama, e que a dita trama non é imitación da vida, senón da acción. A esencia do dramático estará conformada, pois, non por feitos normais e cotiáns da vida reproducidos en escena, senón por elementos postos en conflicto que dean lugar a unha acción, e que esta, pola súa natureza, esperte unha resposta emocional no personaxe —e no espectador. Esa acción, que provoca o conflicto, será a responsable de canalizar e mostra-lo enfrontamento entre as partes en pugna da trama.

Chamamos "tensión dramática" ó estado no que se sitúa cada personaxe ó intentar consegui-la súa meta. Se na obra non está en perigo algo importante para eles (o amor, o poder, o futuro, o honor, a vida...), a trama non terá forza. Esa tensión dramática mostraranos uns personaxes que evolucionan desde o principio ata o final da obra, en función de que estean conseguindo, ou non, os seus desexos. Porque —e isto é fundamental— o conflicto no que están inmersos revela o interior dos personaxes, e modifícaos (ou reafírmaos no seu esquema orixinario de personalidade). No desenvolvemento do conflicto vanse mostrando, polo tanto, capas ocultas do seu ser; vemos cómo son, cómo evolucionan, cómo cambian segundo transcorren os acontecementos en pugna.

Esta transformación do personaxe na acción é unha das principais contribucións da traxedia grega, que lle deu base ó teatro tal como evolucionou en Occidente, ó afastarse do rito relixioso (no que a repetición —e a non renovación— é a súa principal característica). "O guerreiro maniféstase na acción", di un aforismo grego; é dicir, o ser faise na súa loita por consegui-las súas metas. O personaxe é tal porque emerxe nun conflicto concreto. O teatro non nos mostra o día a día, a rutina, os costumes en paz e harmonía, senón o ser que xorde na "batalla" da vida. Crear esas loitas en escena, e amosárno-los seres que se debuxan e definen nelas, é a principal tarefa do creador dramático.

É importante sinalar tamén que ese conflicto ó que nos estamos referindo ten que suceder no escenario, é dicir, ocorrer ante o espectador; o director ten que facelo visible e presente por medio da actuación dos actores e das imaxes escénicas, e non darse unicamente no pensamento do personaxe (ou do autor). Ás veces o conflicto pode parecer confuso, ou estar encuberto polo escritor no interior dunha obra. En ocasións, os personaxes ocúltanos, e ás veces nin eles mesmos os coñecen de forma consciente. Así, os conflictos poden ser manifestos ou latentes, evidentes ou disfrazados doutras necesidades, conscientes ou inconscientes para os personaxes, pero sempre están aí, sobre o escenario, dándolle vida coa súa

presencia á obra teatral. O conflicto impulsa, pois, a trama; é o motor que tira da historia, e o eixe vertebrador que atravesa tódalas partes dispersas no relato escénico para darlle unidade.

Ata agora referímonos ó conflicto principal, aquel que anoa a trama de principio a fin. Pero unha obra conta tamén con conflictos secundarios que se mesturan co principal para modificalo, ou para enriquece-la trama central e mante-lo interese do espectador. Os conflictos entre personaxes están enmarcados, e condicionados, por unha serie de variables que enriquecen os seus matices e perfís.

Aínda que mencionamos anteriormente que a trama non é unha imitación da vida senón da acción, non deixa de ter como referente principal os comportamentos humanos. Deles toma os materiais que necesita para unha máis complexa elaboración dos personaxes e as súas relacións.

Algúns dos representantes da dramaturxia actual mostraríanse en desacordo con partes (ou o todo) dos elementos constitutivos da estructura dramática aquí sinalados, xa que son outros os seus puntos de referencia ó crea-las súas obras. Na nosa teoría da trama sempre se trata de resolver un problema, un conflicto dos personaxes, a partir da utilización dalgunhas das vías polas que se moveron os autores dramáticos doutros tempos. Certos movementos teatrais da nosa época poñen a énfase noutros aspectos e obxectivos da teatralidade. Non se interesan pola orde tradicional do relato, nin buscan que a trama cree un complexo enigma, nin que os seus sucesos teñan unhas relacións causais, etc. Algunhas das novas tendencias escénicas non tratan sucesos, tramas, personaxes, e os seus desenvolvementos, senón que intentan revelar un estado de cousas, ou realidades, partindo da innovación e a ruptura das formas tradicionais. Para eles, calquera análise ou método que tome como referencia a herdanza do pasado sería algo que transgredir.

Hai dúas correntes básicas opostas á estructura clásica: o minimalismo e a antiestructura. A primeira consiste en reduci-los elementos da estructura clásica á súa mínima expresión; a segunda, en inverter estes elementos. Así, fronte ó final pechado clásico (tódalas preguntas que o espectador se fai a partir da contemplación da obra, son contestadas), témo-la falta de final no minimalismo, e o final aberto da antiestructura (cada espectador decide pola súa conta cál é a resposta ós esquemas desenvolvidos na escena). Fronte ó conflicto evidente e á situación dramática, o conflicto non manifesto do minimalismo, e a exposición continua de sucesos da antiestructura. Fronte a un protagonista único e activo, o protagonista pasivo do minimalismo e o protagonista colectivo da antiestructura (máis próximo ó rito ca á trama). Fronte ó tempo continuo e sintetizado, o tempo extenso ou detido do minimalismo, e o fragmentado da antiestructura. Fronte ó cambio causal dos acontecementos, a ausencia de cambio do

minimalismo, e o cambio casual da antiestructura a partir da expresión escénica no aquí e agora do tempo real do espectador. Fronte a un espacio delimitado, herdado dos espacios tradicionais cunha cuarta parede de ficción, un espacio abstracto no minimalismo, e un espacio múltiple na antiestructura, etc.

Ó romper —ou, polo menos, intentalo— os elementos tradicionais da estructura teatral (trama, conflicto, incidente desencadeante, etc.) buscan outras fontes: a poesía, a pintura, a música ou a danza. A expresión predomina entón sobre a significación —na intención do creador—, e a busca de novas linguaxes escénicas é a meta do espectáculo.

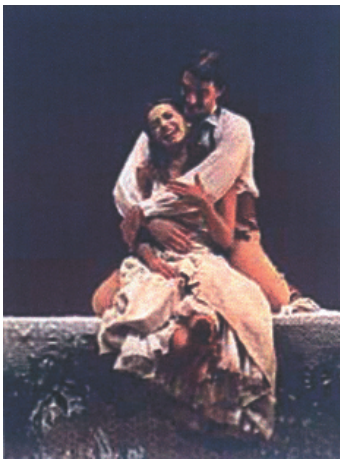
O meu punto de vista ó respecto é que o coñecemento das regras e os procesos técnicos, non esixe o seu acatamento nin a submisión a ningún tipo de preceptiva ou norma, pero si evita percorrer camiños trillados considerándoos orixinais ou novos, e confundi-la experimentación persoal de épocas de aprendizaxe coa experimentación real. Desgraciadamente, as boas intencións do creador non se relacionan sempre cos resultados que obtén na súa obra. Hai quen escribe en prosa sen saber que o fai, e quen confunde o capricho persoal —gratuíto e inxenuo— coa orixinalidade e a creación. Tal vez o camiño máis conveniente para un escritor e para un director é coñecer primeiro as técnicas coas que traballaron os seus predecesores, para poder superalas despois. Non hai que ter un respecto relixioso ou fanático pola historia da cultura e da arte, pero tampouco parece lóxico saltarnos sen máis calquera tipo de coñecemento conseguido ó longo dos séculos, e pretendermos inventar agora a roda, ou a rima e composición dun soneto.

5. A MIÑA MONTAXE DE *PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA*

Vou poñer como exemplo de todo o exposto ata aquí a miña lectura de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, obra de Lope de Vega que estou actualmente dirixindo —cando escribo este traballo— para a Compañía Nacional de Teatro Clásico. Para realiza-la posta en escena considerei preciso traballar sobre tódolos aspectos que conforman a estructura da obra: a acción, os personaxes, o espacio e o tempo.

A ACCIÓN

Vexamos cál é a trama principal do texto, que debemos visualizar e dar vida escénica á hora de monta-la obra. É a historia dun poderoso que, desafiando todo tipo de normas sociais, trata de seducir primeiro, e violar despois, unha vilá da que se namorou, e que representa tódolos valores da natureza, a verdade e a beleza, que el non ten (podemos chamarlle amor, paixón, loucura, etc., ó que sente o Comendador por Casilda, o motor da obra). Lope de Vega, tan dado como é á acumulación de sucesos, inclúe na acción algúns episodios que atrasan e empecen a trama principal, polo que tal vez sería conveniente



Tres instantáneas de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* na montaxe de José Luis Alonso de Santos, 2002.

eliminar algúns superfluos. En primeiro lugar, había que acurtar ou suprimi-las escenas nas que aparece o Rei co seu séquito falando de temas alleos á obra, e manter unicamente as súas escenas imprescindibles, aquelas que cumpren a función que o monarca tiña asignada no teatro do Século de Ouro: restablece-lo equilibrio roto. En consecuencia, suprimi-las escenas XIX e XX do primeiro acto: en Toledo, e xunto á entrada da catedral, o Rei, un Condestable e dous rexedores manteñen unha conversa que, ademais de non engadir nada, complica innecesariamente a posta en escena. Outro tanto ocorre coas escenas finais da obra, onde tal vez haxa que cortar algúns fragmentos que atrasan moito a aparición de Casilda e Peribáñez ante o Rei, que é o que interesa.

Outros foron os motivos que me levaron a dubidar da necesidade de manter dúas escenas que protagonizan o Comendador e Leonardo. Na primeira delas, a III do segundo acto, don Fadrique nárralle ó seu criado cómo seguiu ata Toledo a Casilda para encargar un retrato seu, anécdota que se dera a coñecer con anterioridade. ¿Por que repetir algo que o espectador xa sabe? Na escena I, acto terceiro, Leonardo regresa de Toledo e resúmelle ó Comendador o que alí sucedeu. O resume consiste en setenta e cinco versos nos que se nomea os nobres que acudiron a renderlle honores á súa maxestade: o Duque de Arjona, Diego López de Estúñiga, Ruy López de Ávalos... incluso se nomea a un tal *Periáñez* que o propio Comendador

confunde con Peribáñez, e que desconcertaría, así mesmo, cunha escena gratuíta e retórica o espectador actual.

Hai outro momento na obra que conviría modificar. Trátase da escena XIII do segundo acto, e desenvólvese no estudio dun pintor de Toledo a quen o Comendador lle encargou un retrato de Casilda. A fatalidade conduce ata alí a Peribáñez, que tras descubri-lo retrato da súa muller, lamenta a súa sorte á vez que fai unha reflexión sobre o honor. A importancia do cambio que se efectúa radica en que incide sobre tres aspectos diferentes da obra: a acción, o espacio e a estructura.

Nesta escena Peribáñez descobre o retrato da súa muller, que é o Comendador quen mandou facelo e, consecuentemente, que este desexa a Casilda. Non é tan importante o cómo o descobre, senón o feito en si. Poderiamos prescindir, polo tanto, do longo periplo de Peribáñez no estudio do pintor. Por outra parte, os feitos suceden nun lugar ó que a acción non volve en toda a obra. A gran cantidade de espacios polos que transita *Peribáñez...* aconsella unificalos. Non podemos facer cincuenta cambios de escena, e escuros, sen rompe-lo interese escénico.

No relativo á estructura, produciuse nese momento un punto de inflexión na peripecia dos personaxes principais que xera novas expectativas. Por un lado temos a Peribáñez, a quen o seu descubrimento obriga a actuar de diferente modo de como o fixo ata agora. Por outro, o Comendador, que na escena anterior fracasou no seu intento de conseguir a Casilda e, humillado, xura non ceder no seu empeño ata logralo. A escena está situada, aproximadamente, cara á metade da obra. O aconsellable é que sexa aquí onde se faga o intermedio. Con isto rematariámo-la primeira parte cun final *in crescendo*: unha escena con moito movemento na que o Comendador foxe co seu orgullo ferido, e a segunda parte comezaría cun ritmo moi distinto, con Peribáñez regresando a Ocaña, cheo de tristura polos seus celos, acompañado de Antón.

No teatro actual, e debido a múltiples factores como a iluminación, a acústica dos edificios, ou a riqueza da interpretación, a comunicación entre espectador e actor é moito máis rica e complexa cá existente no século XVII. O resultado de todo isto é que o actor xa non só declama un texto, senón que é un creador en escena que interpreta milleiros de matices da situación á marxe do texto. Pódese, pois, substituí-los excesos retóricos dos personaxes, de modo que estes queden debuxados tanto polo que fan e senten, como polo que din. Así, por exemplo, o Comendador pode exercitarse furiosamente coa espada, á vez que fala do seu desexo amoroso, e mostrar con iso a súa impotencia e a súa desesperación.

Noutras ocasións convén facer un pequeno cambio en función das imaxes escénicas. Na escena XIII do primeiro acto, Peribáñez disponse a cumpri-lo que lle prometeu á súa muller e, fóra de escena, prepara o carro que os ha de

levar ata Toledo. Mentres tanto, Casilda, Inés e Costanza charlan e esperan. Cun mínimo cambio serían as mulleres as que preparasen o carro en escena. Conséguese así un dobre obxectivo: o espectador "visualiza a viaxe", e resólvese, en parte, o traballo das actrices dándolles un quefacer.

OS PERSONAXES

Os personaxes deben definirse como tales polas súas accións nos conflictos nos que están inmersos, e son os seus desexos profundos os elementos guía que nos permiten comprende-los seus actos. Vexamos a continuación algúns dos trazos básicos dos personaxes desta obra.

En canto ós campesiños, procurei potenciar con imaxes escénicas o que Lope propón no seu texto: darlle categoría poética á vida destes seres sinxelos. Son personaxes cheos de dignidade, incluso nos momentos nos que falan de cousas cotiás: o viño, as olivas, o seu trigo, a confraría, etc., con vellos ritos da sociedade agraria, que dan unha atmosfera máxica e popular que hai que recrear en escena.

Considerei necesario suprimir algún personaxe do longo reparto de Lope. Unha obra de teatro é unha totalidade e é imposible incidir sobre un dos seus aspectos sen modifica-lo resto. Ó suprimir varias accións, poden desaparecer algúns personaxes que estaban nelas e que non cremos necesarios: dous rexedores de Toledo, un secretario, un paxe real, algún criado, labradores...

Con Belardo e o Cura é interesante alonga-los seus personaxes cos textos dalgún labrador suprimido, precisamente polas mesmas razóns polas que se pode prescindir dalgún outro labrador. Tanto Belardo, por se-lo *alter ego* de Lope, como o Cura, pola súa condición de gracioso, son imprescindibles, e é bo que teñan un maior desenvolvemento. Nas primeiras escenas do segundo acto (a confraría de labradores de Ocaña), poden quedar integrados tanto Belardo como o Cura.

Os personaxes de Peribáñez e Casilda sofren unha gran transformación durante a obra. Comezan mozos e felices, en clave de festa e comedia, e rematan coa xuventude perdida, endurecidos, e en clave de traxedia.

Inés e Luján son dous personaxes celestinescos, desaxustados socialmente, egoístas e vividores, ós que Lope fará pagar coa súa vida as súas conductas innobres.

No Comendador vemos un personaxe dual. É un ser refinado e exquisito que compón versos, pero tamén é un militar acostumado a utiliza-la forza para logra-los seus obxectivos; é unha persoa consciente de que a súa loucura o levará á perdición, pero é, así mesmo, un home primitivo incapaz de domina-los seus instintos e disposto a consegui-lo que desexa por riba de calquera outra consideración. Esta dualidade permítelle na escena XVIII do segundo acto recitar un fermoso e lírico soneto, despois de fracasar no seu intento de conseguir a Casilda con

enganos. Penso que o máis conveniente é suprimir algunhas pasaxes repetitivas nas que don Fadrique *moraliza* de forma excesiva sobre os seus propósitos. O Comendador que creo que conviría mostrar é un soldado, un home de acción. Representa un mundo antagónico ó de Peribáñez: o legón deste representa a paz, a espada daquel, a guerra. O Comendador séntese un *militar*, e pensa e actúa como tal. É xefe dun exército profesional, que consegue a súa situación social por medio das victorias. Pero as normas que rexen na guerra son diferentes ás que regulan a paz, e o seu erro tráxico é non saber distinguilas. Por iso hai que transforma-lo seu espacio vital, e as escenas que transcorren na súa casa creo oportuno situalas na sala de armas, para que a violencia, e o militar, invada tódolos aspectos da súa vida.

O ESPACIO E O TEMPO

Esta obra presenta dificultades espaciais, nas que a mobilidade dos personaxes ten en ocasións un certo aire cinematográfico. Algunhas desas dificultades quedarían resoltas eliminando espacios (escena no estudio do pintor), ou ben prescindindo de pasaxes gratuítas (momentos do primeiro acto nos que aparece o Rei).

Crin necesario xerar un segundo nivel no espacio escénico (pasarela ou altura ó fondo), que permita realiza-las escenas con dúas alturas, varias na obra. Crear tódolos espacios reais que sinala sería moi difícil, e máis aínda os cambios constantes de escenario para pasar dun lugar a outro. O mellor é facer un espacio neutro, común e suxestivo, e saca-los elementos mínimos para identificar cada lugar onde transcorre a acción. Para as escenas de grupos, ó aire libre, penso que a solución sería colocar unha transparencia ó fondo que nos dea unha idea do que pasa ó lonxe: desfile real e procesión en Toledo, tropas que van á guerra de labradores e fidalgos en Ocaña, etc. Sería interesante distinguir, con algúns elementos, oposicións esenciais para o transcurso da acción: exterior-interior, casa de Peribáñez-palacio do Comendador, día-noite, Ocaña-Toledo, etc.

Temporalmente, a obra transcorre nun mes ou mes e medio. Non obstante, polo desenvolvemento vertixinoso e concentrado da acción, as súas paixóns e os seus enredos argumentais, semella pasar en moi poucos días. Aínda que Lope non respecta a unidade de tempo, si que dá a sensación de tempo verosímil para a realización da trama. Esta precipitación temporal aparente debe ser potenciada na posta en escena, co que se creará un clima e un ritmo determinado, máis pausado e festivo ó comezo, e máis urxente, intenso e tráxico segundo nos imos achegando ó final. Hai partes nas que para darlle continuidade á trama se necesita a axuda de elementos escénicos como a iluminación, a música e a interpretación dos actores.

O VERSO

Existe un eterno debate sobre cómo debe dicirse o verso dunha obra

clásica, e hai opinións diversas. O meu punto de vista (sen defender que sexa a verdade, senón unicamente os gustos e opinión dun creador determinado) é que o verso non debe ser dito ou recitado, senón interpretado. É dicir, incorporado polo actor no seu personaxe e situación. Non hai que tratar de declamar ou canta-los versos como se facía en gran parte do século pasado (e o seu eco ás veces chegou ata nós), enfatizando as súas ringleiras, rimas e pausas versais, cun sentido neorromántico e decimonónico.

Débese interpretar con verdade e sinceridade, como actores da nosa época, achegando toda a beleza, musicalidade e mestría do autor, e deles como intérpretes. Se o actor ten capacidade harmónica e expresiva, elocuencia e sensibilidade, se desentraña os sentidos minuciosamente, se fala con organicidade e en situación, sentirá cómo o verso, en vez de ser un impedimento ou unha dificultade, axúdao e dálle grandeza na representación do seu papel. Ó interpretar hai que busca-los matices, os climas e colores, as relacións, e as pequenas cousas que lle dan verdade e beleza á escena.

Non hai que mergullarse no falso nin no convencional doutras épocas. Non hai que ter medo a ser creadores de hoxe para público de hoxe. O actor ha de ser auténtico e natural, coñece-las metas e desexos do seu personaxe, e loitar polas cousas que lle dan sentido á súa vida, dentro da ficción. Ten que descubrir no proceso de ensaios que a mellor forma para expresa-lo que lle ocorre ó personaxe en cada momento son os versos do autor, que estes lle engaden ó texto e subtexto que a súa situación necesita, a maxia e o misterio da beleza. *Peribáñez* ten momentos nos que os versos de Lope alcanzan unha perfección suma. A tarefa do actor, e do director, é transmitir esa beleza para que se visualice e viva dentro da dimensión artística do escenario.

Esta é, a grandes trazos, a miña visión de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. A miña intención, como director, é realizar unha representación viva, palpitante e encarnada escenicamente no presente da comunicación artística, e que, á vez, sexa unha lectura respectuosa coa obra de Lope, que manteña a súa mensaxe ética e estética, así como os seus principais valores.

♦♦♦

José Luis Alonso de Santos, "O director teatral como novo lector dun texto", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 179-197.

Resumo: Realiza-la posta en escena dunha obra non é só resolver unha serie de problemas técnicos e artísticos para darlle a coñecer un texto ó público, máis ou menos ilustrado en imaxes, e interpretalo convin-

centemente. Dirixir unha obra é, ante todo, tratar de arrancarlle os seus misterios e achegala ó espectador actual tentando acadar unha comunicación directa, artística e real con el.

Palabras chave: Director teatral. Texto teatral. Posta en escena. Versión. Comunicación artística. *Peribáñez*.

Resumen: Realizar la puesta en escena de una obra no es sólo resolver una serie de problemas técnicos y artísticos para dar a conocer un texto al público, más o menos ilustrado en imágenes, e interpretarlo convincentemente. Dirigir una obra es, ante todo, tratar de arrancarle sus misterios y acercarla a un espectador actual intentando lograr una comunicación directa, artística y real con él.

Palabras clave: Director teatral. Texto teatral. Puesta en escena. Versión. Comunicación artística. *Peribáñez*.

Summary: To produce a play is not just a matter of solving a series of technical and artistic problems to make a text known to the public, more or less learned in images, and perform it convincingly. To direct a play is, above all, trying to extract all its mysteries and to bring it closer to a modern spectator through a direct, artistic and real communication with him.

Key-words: Theatre director. Dramatic text. Production. Version. Artistic communication. *Peribáñez*.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 10-06-2002.