

Análisis Subjetivo Sobre La Dirección Escénica



Creo que muchos aceptan ya que un texto escrito no es teatro hasta que se presente ante un público concreto', también que el teatro es artesanal, que se conjuga en presente y que su caro soporte económico se sostiene sobre las administraciones, aunque luche por sobrevivir y por su imposible independencia. Sabemos que el auténtico patrón del teatro es el Estado, y que la actitud de éste dependerá del cariz que la política teatral (cultural) adopte o asuma, bien sea a través de apoyos directos o indirectos, en una geografía u otra, en uno u otro país. Aunque también quizá esté claro que el próximo milenio se marcará por otra concepción del espacio (abierto, cósmico) frente a la idea de un teatro sobre el escenario, o participativo en plazas, tabernas y en la misma calle, ¿será para entonces un teatro cibernético, colectivo, anónimo, planetario... y, sobre todo, auténticamente interactivo? ¿Podremos llegar a intervenir, a través de una pantalla virtual, en el decurso de la acción dramática?, ¿quizá hasta transferirnos en personajes de verdad, sufriendo, gozando implicándonos con los demás personajes de la acción? No cabe duda que se abrirán muchas nuevas vías de conocimiento y participación, si es que el teatro sabe aprovechar en su día los avances tecnológicos poniendo en práctica sus mejores beneficios.

Esta que vivimos es época para el teatro, aunque pronto sea teatro para un vivir global, cósmico; época de ahora o de después que mantendrá en cualquier espacio la sustancia del juego y el testimonio; artes escénicas o artes expresivas (que son interpretativas y representativas). Pensamos siempre en las artes espectaculares, las que vuelven a hacer presente el hecho artístico cada vez que se muestran o difunden. En un sentido amplio creemos en la pervivencia del espectáculo, cualquier tipo de espectáculo que utilice como soporte a unos actores (reales de hoy o creados luego en el ordenador u otro artefacto con posibilidades infográficas; más adelante, virtuales) que representen, ante un público y en un espacio que los contenga, una dramatización -conflictos ficcionalizados- que los pongan en acción. No creo ya en el viejo concepto de las artes estancos, cerradas a cualquier intrusión. Y eso es porque no está uno para creer tampoco, por ejemplo, en el supuesto poeta que se vuelve demiurgo mientras compone su genial poema de este verano en Lisboa tomándose un vermut en la misma mesa del cafetín de Pessoa. El poeta, hoy, un día cualquiera de 1998 (centenario de muchos hechos significativos: nacimientos de Lorca y Brecht; reacción social de los jóvenes "noventayochistas" intelectuales de nueva factura comprometidos con la renovación de las ideas y por la honda crisis suscitada por la pérdida de las posesiones españolas de ultramar;



recordatorio también, por tanto, de Zola y Dreyfus), sabe en qué mundo vive y qué es lo que se ha perdido en verdad, porque sus viejos lemas de compromiso auténtico ante el amor y la vida se les han convertido en poder, mentira y soledad. Al poeta **insomne por tanto dolor humano, le queda** integrarse estoicamente en esta gran payasada occidental junto a la posibilidad del juego de las representaciones. Eso lo saben (o lo intuyen) las gentes del mundo de los espectáculos. Por eso ésta es su época y el mejor caldo de cultivo para sus representaciones.

Entendamos el teatro como la conjunción, no la suma, de elementos diferentes. Cuando la distinta composición se ensambla, lo hace uniéndose las individualidades por medio de algunas de sus aristas: texto, música, los cuerpos y su gestualidad, danza y milagro del cuerpo en el espacio, luz y sombras, público, voces, espacios escénicos, ordenadores, pantallas, cerebros electrónicos, volúmenes, telones, casas y percales, etc... Estos elementos recomponen el drama dentro de un tiempo (que nunca ha existido, que nunca existirá), sólo son una aparente real composición de lo que en esencia es el teatro. Para dar lugar a una puesta en escena estos instrumentos del teatro-de la vida-del arte (independientes en sus esencias) adoptan para sí el papel polimorfo de la mimesis, pero tampoco son el teatro mismo. Algunos profesores de literatura -de instituto, de universidad- también sospechan que impartir a sus alumnos teatro es algo más que propiciarles un análisis más o menos profundo del texto de un autor. Atreverse a hacer y decir algo más es intentar adentrarse sin temor en un mundo aún no prospeccionado por aquellos profesionales situados aún en el eslabón del texto. El arte escénico frente al arte dramático.

Porque el teatro no es sólo un término. Aunque también es una palabra. Tampoco es sólo un edificio o un espacio y sin embargo el teatro tiene mucho que ver con el espacio arquitectónico. Gastón A. Breyer habló del *ámbito* escénico así: "Ir al teatro es ingresar en un edificio y acomodarse en una butaca. Un edificio que, al parecer, cumple particulares condiciones". Pero no es solo un edificio o un espacio. El actor se conforma en el espacio, con la luz, la música, la voz y expresiones y ademanes, el ambiente y los efectos técnicos... Estos no serán nunca ele-

mentos añadidos para realizar un trabajo de aderezo o lujo pedagógico, porque en sustancia son elementos constituyentes del propio lenguaje teatral. El haber llegado hasta aquí es cuestión de la historia de la humanidad y de los movimientos de sus culturas, y el teatro y la puesta en escena no se apartan de la estructura del devenir humano con todas sus superaciones, avances, búsquedas y hallazgos. Hay una autoría que se reivindica con la impo-

Entendamos el teatro como la conjunción, no la suma, de elementos diferentes. Cuando la distinta composición se ensambla, lo hace uniéndose las individualidades por medio de algunas de sus aristas: texto, música, los cuerpos y su gestualidad, danza y milagro del cuerpo en el espacio, luz y sombras, público, voces, espacios escénicos, ordenadores, pantallas, cerebros electrónicos, volúmenes, telones, casas y percales, etc...

sición como norma de la presencia de la personalidad aglutinadora de quien dirige, porque "Toda reflexión sobre el teatro contemporáneo nos lleva inevitablemente al acontecimiento que fundó literalmente este teatro: la diferenciación de la puesta en escena en tanto técnica, en tanto arte autónomo, y la aparición del director como único realizador del espectáculo" (Bernard Dort, 1968).

A simple vista resulta algo difícil de comprender que la palabra poética (de un poema de Luis Cernuda, por ejemplo) no sea la misma palabra que la que está escrita en *La vida es sueño* en el momento de re-presentarse sobre un escenario. Siempre se ha sabido que la vida misma es un gran

teatro (esto lo han entendido muy bien los lingüistas estudiosos de la pragmática planteándose qué se dice, en qué circunstancias y a quién se dice). Es la salvaguarda del presente que actúa sobre quien vive y se expresa: amando, odiando, sufriendo o gozando, elevándose o yendo a caer en las hondas simas de la desesperanza: mostrándose siempre a través de significados que buscan comunicarse mágicamente, significados nada estáticos, fríos u ocultos como un iceberg, sino vitales, hiperestésicos y activos en todas las direcciones, buscando siempre al otro que habrá de responder cuando sea (tras haberte escuchado o rechazado el mensaje). Así ocurre también que un personaje sublime (Fedra, Emeneo, Teseo, Hipólito, Celestina, Edipo...) puede estar aparentemente adormecido durante siglos y, en cualquier momento, de manos de un director y su compañía, tornar a hacer revivir todas las pasiones junto con sus verbos.

Pudiera ser que en el principio, junto a la mística, fueran la danza, la mímica, la pantomima, o unos ejercicios con movimientos en el espacio que reproducían alguna suerte de convocatoria demiúrgica, ritual, simbólica... Pero la palabra Teatro quiere decir, en principio, *mirar* no escuchar o participar. Teatro, palabra de origen griego, significa el *mirador*, el lugar donde se ve. Es el lugar donde se producen las representaciones y, por extensión, el género dramático y todo el patrimonio teatral de un pueblo. ¿Pero son únicamente elementos esenciales del teatro el espacio escénico, los actores, el público y un texto que muestra hechos ficticios? Aunque a fuerza de ponerse exigentes, sólo son imprescindibles el eterno binomio formado por el actor y el público. Recordemos que como se descubre en el autor de *El espacio vacío*, Peter Brook (1987), se advierte que, no obstante, la verdadera relación del teatro se cumple cuando se produce el juego de entendimientos entre espectador y espectador y que se debe estar produciendo la relación o diálogo implícito con el espectador (presente) para que haya teatro.

El director de escena quizá no sea sino un delegado del público. El director como un intermediario-autor que también re-presenta el texto previamente escrito (o imaginado) a través de elementos icónicos, gestuales, plásticos, musicales, etc., pero que han pasado antes por el tamiz per-



sonal de toda su cósmica vivencia del universo artístico. Repito, ¿qué es lo esencial del teatro? ¿O no tiene esencia posible (hipokeimenon)? ¿Es la mimesis?, ¿la ficción?, ¿la imitación de la realidad?, ¿las verdades imaginadas?, ¿lo espectacular?, ¿los individuos que intervienen?, ¿el arte muy creativo?, ¿el dinero de quien paga?, ¿la escritura?, ¿el juego que se realimenta con el público cruzando la cuarta pared? ¿lo que no se toca ni ve?, ¿las actitudes previas y las ideologías? ¿...?

Antonin Artaud tenía su respuesta cuando escribe sobre el teatro alquímico pues decía que "el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras. (...) Las obras balinesas se forman en el centro mismo de la materia, en el centro de la vida, en el centro de la realidad. Hay en ellas algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso, pues extirpan del espíritu del espectador toda idea de simulación, de imitación irrisoria de la realidad" (*El teatro y su doble*, 1990, pp. 53 y 67).

Lo que sí sabemos es que el teatro es un milagro permanente de pasiones² que se reproducen en todo espacio donde alguien observe, mire, y, a veces, a su pesar, participe. Pero no hay pasión y, por tanto, no habrá teatro, sin público, por lo que creo que cuando se homenajea la pervivencia desde hace siglos del teatro en el mundo, en cualquiera de sus hermosísimas manifestaciones, a quienes en verdad se está homenajeando es a todos los públicos habidos y por haber, aunque no podemos olvidar que la evolución del teatro y la actual madurez de la que goza, se debe precisamente a ese delegado del público, el director de escena, quien en los últimos ciento y tantos años se ha salido del escenario, bajándose al patio de butacas, distanciándose, para adoptar una postura autocrítica, para así poder corregir, regir, ordenar, rectificar y ensamblar... y hasta, desde luego, politizar (¿qué palabra!) la representación.

Desde Antoine, en los Elysée des Beaux Arts, hasta hoy, la evolución del teatro se debe más que a los autores, a los directores. "Esforzaros por sacar placer del cumplimiento de vuestra tarea escé-

nica. Es el axioma número uno", dice Meyerhold. "La escena exige una cierta convencionalidad. No existe una cuarta pared y, a demás, la escena es arte, la escena reverbera la quintaesencia de la vida, no es necesario introducir en ella detalles *supérfluos*", comenta Antón Chejov. Tanto Meyerhold como Chejov plantean en estas dos afirmaciones el valor total que posee la escena dentro del teatro. Un director, Meyerhold, y un autor, Chéjov, aceptan que

...el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras.

la magia excelsa de la escena es lo principal del mundo del teatro, pero el director la plantea desde la teatralidad (la verdad teatral- frente a la verdad de sentimientos stanilavskiana) y el autor de *La Gaviota* parece, en esta cita, atacar a las actividades directivas del realismo-ideal de André Antoine³, director del Théâtre Libre, quien acuña la expresión cuarta pared para decirnos que él como director ha de hacer un trabajo previo de dirección-producción teniendo en cuenta la vestimenta general de todo el escenario, olvidándose del público. Decorar la escena, como si fuera la propia casa y que sólo cuando se levanta la *cuarta pared* (el telón, cuando es física y no figurada), el público asistirá al mila-

gro escénico. Aunque advierte que la luz es lo principal del teatro, Antoine, cuando se refiere al trabajo y seguimiento de la decoración, sostiene que "Ahora nuestro escenario ya está montado con sus cuatro paredes (...) Esta operación, *conducida esmerada y cariñosamente, da vida al decorado*". Según Eugene Vajtangov, Meyerhold fue el único director ruso que "poseía el sentimiento de la teatralidad". Y agrega: "Meyerhold hizo lo mismo que Stanislavski. Él también destruyó la banalidad teatral, pero lo hizo con la ayuda de los medios teatrales. Stanislavski, en su fervor por la verdad real, trajo la verdad naturalista al escenario. Él buscaba la verdad teatral en la verdad de la vida. Meyerhold, entusiasmado por la verdad teatral, destruyó la veracidad de los sentimientos, y la verdad debe encontrarse en ambos, en los teatros de Meyerhold y Stanislavski" (Sergio Jiménez/Edgar Ceballos, 1988, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*).

Sabemos que la puesta en escena de hoy tiene pocos años, pues antes significaba dirigir como lo que se hace en muchos centros escolares y universidades: la adaptación de un texto literario con el objeto de representarlo con motivo de una festividad. Ricard Salvat nos recuerda en *El teatro como texto*, como espectáculo (Barcelona, 1980) que "Es la década de 1880 la que ve el nacimiento y la rápida consagración del director como verdadero dueño del escenario. De esta manera Antoine aparece en Francia como el primer director moderno, con su Théâtre Libre, fundado en 1877". Aunque Salvat afirma que la puesta en escena de un naturalismo más escrupuloso, aparece un poco antes de manos de la Compañía Meiningen que fundó Georg II, Duque de Saxe-Meiningen y su esposa Ellen Franz, actuando Ludwig Chronegk como director.

¿Por qué no se reflexiona más sobre la pasión que conforma la inteligencia crítica de los directores, también acerca de la pasión amorosa del público con su asistencia, participación y crítica y de la pasión descarnada de los actores con su entrega artesanal? Entrega que si quisiéramos simbolizar en un ser de carne y hueso, podríamos hacerlo con todo derecho en alguien como Ana Mariscal, actriz y directora de cine que entregaba su vida en un último acto hace años la noche de los oscars. Sin emoción y entrega de parte de la vida no habrá teatro posible. Profesionalidad, sí,



pero un cuerpo profesional que intente transmitir en cada representación el alma interna de las cosas.

Por la razón que sea mis relaciones con el teatro han estado siempre significadas como lo que hoy damos en llamar edificio de multiusos. Es decir, en un nivel de la conciencia hago de actor; en otro, de director; en otro supuesto, de dramaturgo; y, hasta en otros niveles, muchas veces, también de gestor y formador. Jean Louis Barrault⁴ llamaba a esto como había de llamarse, *Hombre de teatro*. Pero en esta época de especialidades ya casi nadie es hombre o mujer de teatro, sino un profesional de una u otra especialidad con mayor o menor deseo de funcionarizar su actividad. Hasta donde la memoria me llega puedo decir que el teatro estuvo presente en mi vida. Mi amado Paramahansa Yogananda dice en algún lugar de su *Autobiografía de un Yogui* (Buenos Aires, 1987) que en los primeros años de nuestra vida es cuando la más auténtica vocación del alma empieza a manifestarse a través de acciones muy sencillas del niño; que hay que estar muy atentos para descubrir en el pequeño cuáles sean sus aptitudes y tendencias para que luego le sea más fácil concentrar sus energías en un profesión concreta con éxito. Hasta nos advierte que si alguna vez, ya de adultos, tenemos alguna duda sobre qué es lo que estamos haciendo y para qué sirve aquello en lo que nos entregamos, que hagamos un gran esfuerzo de búsqueda y de introspección del niño pequeño que aún subyace agazapado entre los pliegues de nuestra infancia, que lo reconozcamos e indagemos cuáles eran sus verdaderas tendencias y aficiones en materias relacionadas con la sociedad y con uno mismo. Al parecer, en esas potencialidades se hallan las raíces más auténtica de nuestro ser. Intentaré reflexionar durante unos minutos un poco en los primeros datos que en mí subyacen y que se refieren a esa personalidad múltiple o poliédrica que a veces se llama actor, otras autor, otras director...

Cuando pequeño, había tres cosas que me entusiasaban sobremanera: una, oírle contar cuentos y chistes a mi tía Mica, ciega desde muy pequeña; otra, todos los juegos de magia y prestidigitación habidos y por haber; tres, el teatro. Recuerdo que a mitad de los cincuenta se retransmitía una serie radiofónica grabada en Radio Montreal y emitida luego para los países de habla hispana. Pues bien, todos los días, a la misma hora, me hallaba yo con el oído pegado a la tela del altavoz de la radio a la espera de seguir intensamente la evolución de aquellas magníficas historias, interpretadas por, a mi entender de entonces, muy buenos actores. Llegaba hasta tal punto mi concentración y devoción por aquella fórmula más o menos autodidacta de aprender el

arte de la interpretación hablada, que a veces me permitía corregir en alta voz al actor o la actriz en relación con una u otra inflexión de los personajes. Puede que tan pequeño y ya estuviera recibiendo mis primeras clases particulares de teatro desde tantos miles de kilómetros de distancia y de la mano de un cuadro de actores que nunca iría a conocer, al tiempo que ejerciéndome en esa capacidad para la dirección escénica.

Pero mi primer personaje se presentó unos pocos años antes y creo que podría definirlo como el primer personaje fallido. Tendría alrededor de tres añitos de edad y me hallaba, como decían los escritores de entonces, a la sazón perdiendo el tiempo (¡gracias a Dios!) en el parbulario. En las fechas previas a la Navidad todo el colegio hervía en movimiento y festejos, y uno de los previstos era el realizar un Belén viviente, adobado con su música y canciones de villancicos, alegorías, discursos y la presencia de toda la plana mayor de la curia insular, además, por supuesto de todos los alumnos acompañados de sus respectivos padres. Pues ocurría que al parecer mi niño de esos años era un niño tan hermoso que el Hermano encargado de la puesta en escena había decidido por su cuenta que yo debía encarnar al Divino Niño y quedarme quietecito en el pesebre mientras transcurriera la alegoría, entre San José, la Virgen, los animalitos, los Reyes Magos y pastores y el inmenso público sentado en gradas que a tal fin se había dispuesto en el patio. En medio de tan regio y variopinto público, recuerdo, que grité, pateé para ostentar descaradamente mi negativa a la primera puesta en escena de tan altísimo personaje y defender, en última instancia, mi incipiente timidez. Al parecer mis llantos sin consuelo hicieron desistir al Hermano y tomó a otro pequeño en sus brazos y lo incrustó, sin darle tiempo a esgrimir protesta alguna, en el pesebre, todo en un dicho y hecho.

No siempre es posible, pero claro está que el actor o la actriz han de poder escoger libremente qué personaje o conjunto de ellos pueden usar su cuerpo y creatividad para expresarse. En relación con el personaje, la improvisación más absoluta se puede dar en determinados casos, cuando se tiene ya gran madurez teatral, pero lo normal es dedicarse un muy largo tiempo de trabajo para que el binomio actor y personaje se conozcan y se convivan; sólo después de pasado este tiempo se podrá decir que las asperezas se han limado y las confianzas recíprocas han hallado acomodo y satisfacción. Pero ha de actuar, en todo momento, a lo largo de todo el proceso creativo, la voluntad en todas sus dedicaciones y capacidades: el estudio y análisis, la comprensión, la generosidad y la sublimación





más ética y estética. Hasta el punto de que la Voluntad sea vista con mayúsculas y adquiera la distinción de divinizada, demiúrgica. Puede que aquel fuera un personaje fallido no sólo porque no se hubieran cumplido ninguno de los requisitos ya numerados, sino porque me aterrorizaba la presencia de uno de los componentes más esenciales del teatro: el público (¡ah, paradoja de la vocación!). Mi niño de entonces, como portador de una alta humildad, no racionalizaba la presencia del público desde la alegre perspectiva del espectador, desde aquel que asiste a un juego y a la celebración de un lenguaje que también se rige por una convención, sino desde el ser social que enjuicia y quizá daña. No obstante el desenfoque de perspectivas que experimentó mi niño, tampoco iba descaminado en entender que el espectador si bien es parte y comparte el espectáculo es, por esencia y rigor, el que se sitúa frontalmente al escenario y por tanto quien está en situación de privilegio y poder, y ostenta para sí las funciones de mirador y crítico a un mismo tiempo.

Varían mucho las experiencias dependiendo de en qué lugar nos colocamos, si ahí, en el lugar del público o aquí, en el sitio del que actúa el actor. Aunque el diálogo entre ambos sea inevitable para que exista teatro, la experiencia, los sabores y sensaciones son muy distintas.

Mi segunda, tercera o cuarta experiencias pasaron sin pena ni gloria y de ellas tengo un recuerdo muy vago y lejano. Pero una vez, tendría ya unos once años cuando vine a experimentar una de las sensaciones más auténticas en relación con la pasión o energía interpretativa. Me explicaré: me hallaba en la clase de Lenguaje y literatura y ese día tocaba poesía (no sé qué poeta sería). El profesor ejerció la ocurrencia de ponernos a leer en alta voz a todos y cada uno de los chicos, de tal manera que en una hora, sin posible escapatoria, habríamos leído cada uno como mínimo una vez. Acababa de comenzar la clase y yo sabía que en algún momento, seguro, me iba a tocar y como sea que me tenía que enfrentar al resto de la clase, que al fin y al cabo era un público con todos sus atributos, no imaginaba cómo podría sustraerme a tan fatal obligación, pues seguro que mi voz no me llegaría ni al cuello de la camisa. Pero algo que iba a desencadenar todo el contenido recóndito del baúl de mis emociones estaba a punto de suceder. El despertar interpretativo estaba a las puertas. Mi hermano Leo, un año mayor que yo, estaba en el mismo colegio, pero en otra clase. Sin esperarlo, lo vi asomar su cara asustada a los cristales de la puerta de la clase, urgiéndome con las manos para que saliera a hablar con él. Pedí permiso, salí y me conté, muy consternado, lo que había ocurrido a



nuestra perrita Turquesa y es que los perreros la habían sorprendido en la calle, la metieron en La Chivata (que era un furgón que le servía a la policía en los años cincuenta para casi todo), y se la habían llevado a la perrera municipal con lo que a nosotros nos quedaba el tremendo temor de que fuera a ser sacrificada. Al parecer, yo ya estaba informado y él no podía hacer otra cosa que irse para su clase, una vez que su noticia me había destrozado el ánimo. Volví a entrar y me senté en mi pupitre. Sentía en mi interior que algo bullía con fuerza y que buscaba hallar salida. Apenas cinco minutos más pasaron y ya tenía sobre mí la obligación ineludible de enfrentarme a aquel pedazo de poema para que, a través de mi poquita voz, toda la clase tuviera conocimiento de las calidades del poeta. Las manos y los labios me temblaban, la ira se me había columbrado hasta lo alto del esternón; el resto de los compañeros se habían esfumado de mi vista como por arte de magia, pues mi concentración experimentó una novedad esencial: yo me sentí entrar a través de un túnel sin dimensión ni tiempo para ir a proyectarme sobre las esencias de aquellas palabras escritas que, quizá, en otro tiempo fueron pergeñadas también por un poeta que, como yo en aquel momento, también estuvo irritado, trémulo, dolorido, enloquecido de dolor. No supe bien el tiempo que estuve leyendo, lo cierto fue que cuando me detuve caí en el asombro, y la indecible experiencia, de oír a toda la clase irrumpir en un unánime y sonoro aplauso.

Una doble enseñanza me trajo aquella primeriza actuación infantil: una, que la voz también es la proyección de las emociones; otra, que sin pasión auténtica no hay teatro ni nada que comunicar. Y que cuanto más vivo esté el actor, más vida puede experimentar su personaje. Una experiencia así que trae a la mente el adulto que hoy día reflexiona sobre el arte que nació en él en el pasado, también significa algo que Stanislavski dijo acerca de la naturaleza de la interpretación del actor y que él denominaba *arte de la vivencia*. El arte de la vivencia significa interpretar consciente y verazmente un papel, pues la tarea principal no consiste sólo en reflejar la vida del papel en manifestación externa, sino sobre todo en crear en la escena la vida interior del personaje representado y de toda la obra, adaptando a esta vida ajena los propios sentimientos humanos, dándole todos los elementos orgánicos del espíritu de uno mismo. Sólo el arte de la vivencia, impregnando como está de todas las vivencias vitales y orgánicas del hombre y el artista, puede expresar todos los matices imperceptibles y la profundidad de la vida interna del papel. Sólo un arte como éste puede apoderarse del espec-



tador, y obligarlo a entender y a vivir todo lo que ocurre en la escena, a enriquecer su experiencia interior y dejar en él huellas imborrables. También respecto del director es tajante: "Mi experiencia me dice que no se puede crear un director, un director nace. Es posible crear una atmósfera favorable en la cual él pueda desarrollarse. Pero tomar un hombre común y corriente y hacerlo un director, es sumamente difícil. El verdadero director encierra dentro de su propia persona, un director-maestro, un director-artista, un director-escritor, un director-administrador. ¿Qué vamos hacer, si unos tienen esas cualidades mientras que otros no las tienen⁵".

Como director he tenido varias experiencias que, evidentemente, me han permitido profundizar más en la condición sustancial del auténtico lenguaje significativo del teatro. Todos sabemos que el teatro, como cualquier arte, funda su experiencia en la ficción, apesar de que nuestra búsqueda más primigenia sea la veracidad, la autenticidad del hecho creativo. Pero también el arte es una creación humana que intenta alcanzar la perfección (ilusoria por otra parte) a semejanza de Dios, representada en todos sus atributos: la felicidad, la obra perfecta, la estética más elevada y vivible en el tiempo, etc. Buscamos un imposible de la manera que lo hacemos, aunque en el proceso y en el empeño sí seamos auténticos. No es en sí mismo, aunque lo parezca, una paradoja, es la condición del artista. La gran Duncan dijo una frase que a mí, llegado este momento, me apetece recordar; decía algo como esto: "¿Por qué la esperanza del artista ha de ser siempre un sueño irrealizable?" No es recomendable sacar las citas de sus contextos, pero en este caso nos vale para apostillar a nuestro estilo una posible respuesta: pues porque todo artista, émulo de lo divino, quiere lanzar hasta el infinito un deseo, una mística esperanza, pero valiéndose del brazo humano.

Bien, el director de teatro es otro autor. Sí, otro autor en la medida que se suma al autor del texto y, reinterpretrándolo icónicamente, lo sitúa en acción, en presente sobre un escenario. La obra dramática no puede ser nunca como un poema o una novela, ha de estar sucediendo mientras se produce el inefable milagro humano de la comunicación dialógica entre actores y públicos (y entre los propios públicos). Lógicamente el inmenso pano-

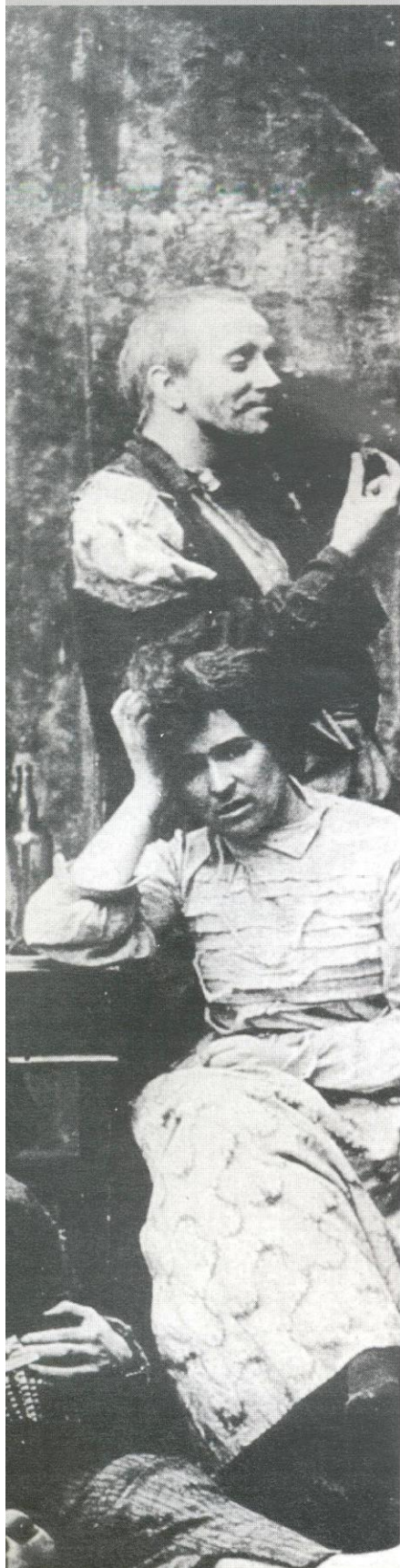
rama de la dirección escénica no se acaba con saber y afirmar que el director es un autor sino que comienza cuando comprendemos que es el lenguaje escénico el que conforma y faculta la presencia de los personajes en el escenario. Robert Abirached⁶ cita a Jean Paul Sartre que a su vez citaba a Heidegger en una de sus conferencias dictadas en Bonn en 1966; así: "El hombre se comporta como si fuera él el creador del lenguaje, cuando es el lenguaje, por el contrario, quien es y sigue siendo su soberano".

En este proceso de autorreflexionar unas notas sobre el arte de la dirección escénica y cómo él se cuajó en mi persona de manera caleidoscópica, halla una misión también importante en mi interpretación como autor, si bien es cierto que éste ha sido el último personaje que aún se sigue, de una manera u otra, reinterpretrando. Creo que el trabajo de autor obliga a adquirir una madurez mayor que la que se necesita para ser un buen actor o un buen director, sin embargo estas dos facetas del personaje-persona han de cubrir una etapa primera por cuanto ayudan a la conformación sustancial de todo el personaje que es la persona.

A veces he dudado sobre si lo más interesante de una obra es aquello que ha quedado por ser escrito o todo lo que has tachado, corregido y, luego, tirado a la basura en el largo y pesado trabajo de ir corrigiendo. Normalmente no confecciono una pieza teatral en la mente, antes de pasarla al papel, sino que ésta va surgiendo solo mientras escribo a partir de una idea, unas imágenes o una anécdota, surgidas posiblemente en cualquier momento que no tiene que ver con lo que llamamos inspiración. Me siento más escritor ahora, hoy mismo si se quiere, que cuando atrás yo mismo me atrevía a llamarme escritor. El escritor se hace con los años, y la obra no se acaba hasta que se publica el último libro. Es todo un trabajo que se dilata a través de toda la vida. Me encuentro más cómodo en el relato corto o en el cuento, que en la novela larga o el teatro. Quizá porque tienen mayores dificultades a la hora de expresarse. Porque una pieza teatral no es teatro hasta que no es puesta en el escenario y ya sabemos que son procesos muy distintos el del escribir al de la industria de las artes escénicas, además con todo lo que conlleva de producir, distribuir y difundir. Aunque creo, como autor, que escribir, sea teatro,

Los bajos Fondos, de Gorki, en la dirección de Constantin Stanislavsk, quien también interpreta el personaje de Satine (con la botella en la mano) en 1902





novela, cuento, poesía, etc., o lo que sea, es todo lo mismo. Claro está, las técnicas son distintas junto con los puntos de vista, aunque a veces se entrecrucen. El teatro es diálogo y, ante todo, iconografía que se comunica; el cuento es la sorpresa, el suspense y una idea fugaz en la cúspide del deseo; la novela será el torrente, el río o el meandro, pero nunca afluente.

Creo en la inspiración, y aunque creo también en el trabajo obrero de la literatura, en la voluntad de estilo, y en el concienzudo cabalgar diario sobre el sudor de la maldición bíblica, creo en la inspiración como elemento medular del proceso de escribir-creando (la inspiración también se busca, claro está). Las lecturas infantiles, las experiencias en relación con las artes y las culturas, son quienes hacen en el futuro a un autor. Tampoco vale la pena engañarse mucho: el autor, el escritor, trabaja con seres que no existen. Primero, que no existen, luego, que no le pertenecen una vez creados y dados a la luz. Brook plantea que el producto teatral es similar a cualquier proceso de fabricación donde un objeto es preparado durante mucho tiempo y, luego, cuando está ya finalizado, se entrega, se hace disponible, digerible para el público, y se vende.

Los personajes son fantasmas que aparecen a la convocatoria de un demiurgo actor, un demiurgo autor o un demiurgo director (pero también ante el demiurgo público, que los asume, posee, rap-tándolos para su beneficio y consumo). Son fantasmas o sombras de una realidad imaginada o deseada que se hacen pasar por reales. La realidad es sólo el presente, y mal que nos pese ni siquiera éste puede ser detenido por la escritura. La escritura a lo sumo que puede optar es a detener el tiempo como hace el entomólogo con las mariposas disecadas, alfilerándolas en los corchos para estudiarlas. Nosotros, los que decimos ser artistas (escritores, directores, actores, etc.), movemos hilos invisibles que a su vez mueven marionetas que son visibles con apariencia de realidad y verdad. Ese sería el gran trauma, si se pudiera llamar así, del autor que crea y mueve seres imposibles, inexistentes, extraños de un mundo que ni siquiera conoce. La creación, para un artista, puede llegar a ser la cima del orgasmo creativo, pero al final es humo y mentira ("¡Por Hécuba!", dice Hamlet

donde ya sabemos).

Pensar que el arte, y en nuestro caso el teatro, sea salvación de algo para alguien ya no es posible a pesar de que comprendamos que sin fe absoluta en lo que se hace nada se puede conseguir. Ya nadie cree como en el siglo XVIII que el teatro sirva para algo más que para usarse de mirador o lugar donde se produce el espectáculo y, por tanto, el goce compartido del ocio social. Los grandes intelectuales del dieciocho (como Diderot, Beaumarchais o Mercier, por ejemplo), y transformadores del arte teatral, llegaron a creer que el lugar del teatro era "...el único sitio donde se confunden las lágrimas del hombre virtuoso con las del malvado". Ese lugar donde, por su inocencia divina, yo también pensé un tiempo muy pasado que era en donde habitaban los limpios de corazón, los auténticos poetas. Una inocencia de ese calibre mereció, supongo, desilusión y caída.

Nadie puede vivir por mí. Y juro que lo hago cada día y a cada hora de la mejor manera que sé hacerlo. Vivir es una aventura hermosa que se perfecciona en cada momento y también se te destruye, para tener que recomenzarla a cada rato. Es gratis vivir y experimentar; sólo que aprendemos a poner un precio a las vivencias y por eso, luego, se dice que la vida es cara. El mundo nos está esperando a la puerta de cada acto para que lo experimentemos a manos llenas. De cada ser depende lo que se escoja, para martirio o goce. Dirigir, actuar o escribir es también una aventura que se renueva cada vez que te enfrentas con la pantalla de ordenador o un texto dramático. En muchos aspectos no queda más remedio que poner cerca ambas aventuras: la de vivir y la de escribir. Creo que las dos -la vida, la escritura- conforman la cara y el envés de una misma realidad: la experiencia reinterpretada. Porque la realidad (¡y eso es algo que se aprende!) no es única y ni, para todos, la misma. La realidad es anomia y para hallar sus sentidos debemos indagar, como mínimo, en dos de sus muchos aspectos, la relatividad y la dinámica. Lo Presente Absoluto es lo único que definiría, en última instancia, a la realidad experimentada; pero no hay nadie que usando la escritura pueda contar o narrar algo tal cuál fue u ocurrió.

El escritor-director-actor es el mentiroso que, como el taxidermista, se atreve a dar la apariencia de verosímil a seres



inventados, pero a los que obliga a adoptar apariencias de humanos; es el titiritero de seres que no existen. ¡Qué simpática contradicción: siendo creadores, inventamos una realidad y la movemos como si fuera auténtica y se estuviera realizando en el Presente Absoluto del papel impreso! Escribir es la insistencia en una mentira que quizá a la Realidad no le interesa seguir sosteniendo. Y estaría bien que así fuera, porque es más hermosa la literatura cuando se transforma en lujo y transgrede el viejo sentido de la necesidad o la utilidad. Vida e interpretación de la vida, cara y envés de un mismo hecho, conjugan expresión ficcionalizada de seres que no existen y seres que existiendo adoptan conciencias internas de ficción o desencanto. Puedes escribir o actuar mirándote el ombligo o cualquier otra parte del cuerpo, y haces arte. Puedes escribir mirando la porción del mundo que te rodea, con tu visión psicológica, filosófica, sociológica, etc, y sigues haciendo arte. O hasta puedes escribir sobre tu propia persona enajenada del mundo, y sigues haciendo arte. A nadie se le escapa que escribir no es ya sólo desnudarse ante fantasmas (Kafka) o ponerle el casacabel a la imaginación, la fabulación, perfeccionarse en la buena carpintería o dicho de otra manera, en el buen hacer, o ejercitarse en la voluntad de estilo. Para hacer buen arte no basta ya con hacerlo bien; no es imprescindible solo el cómo lo haces más que el qué dices o qué cuentas. Aunque la vieja verdad aún sigue siendo cierta y es que casi todo ha sido dicho y que, en el caso del escritor, no tiene otra obligación más que escribir bien por encima de sus deseos de transformar la realidad.

Todo autor (escritor-director-actor), de la catadura que sea, es un poliego, si entendemos por esa palabra algo parecido a aquel ser que tiene muchos yoes o muestra la particularidad psíquica de manifestarse con tantos rostros como personajes maneja con sus hilos de titiritero. Si nuestra materia prima es la mentira, ¿será por el deseo de alcanzar la verdad a través de la ficción? ¿Huimos de lo que deseamos? Trabajamos con la Lengua y los íconos, y las músicas y el folklore; trabajamos con los mitos y los dioses humanizados, trabajamos con los detritus de otras culturas y otras artes..., ¡somos unos auténticos cocineros de todas las materias y nuestros guisos han

de saber a algo no saboreado antes y, si fuera posible, original! Y eso es imposible, porque todo se parece; es decir: toda mentira ha de tener en su seno, como mínimo, la esperanza de pasar por verdad y por ello se delata. Si no fuera así, no existirían los críticos (que son los comensales de paladar refinado), ni el lector culto o especializado, ni la competencia entre escritores.

La única inocencia posible, y quizá menos mentirosa, es la práctica del anonimato y el narrar historias de los dioses o culturas de corte prehistórico. ¿Pero nos resulta posible, a estas alturas, romper la baraja de la mentira institucionalizada y embarcarse para ir a la búsqueda de una verdad única que no admita en su envés la otra cara de la ficción?

Creo, en cualquier caso, que la experiencia de todo autor (director, dramaturgo, actor) es una aventura muy personal...

Bibliografía sucinta

- Artaud, A., *El teatro y su doble*, 1990, Barcelona, Edhasa.
Bobes, M^a. C., *Semiología de la obra dramática*, 1987, Madrid, Taurus.
Barrault, J.L., *Soy hombre de teatro*, 1959, Buenos Aires, Leviatán.
Braun, E., *El director y la escena*, 1982, Buenos Aires, Galerna.
Brook, P., *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, 1987, La Habana, P.E.
Dort, B., *Teatro y sociología*, 1968, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.
García Barrientos, J.L., *Drama y tiempo*, 1991, Madrid, CSIC.
Helbo, A., *Teoría del espectáculo*, 1989, Buenos Aires, Galerna.
Jiménez, S./Ceballos, E., *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, 1988, México, Gaceta.
Salvat, R., *El teatro, como texto, como espectáculo*, 1983, Barcelona, Montesinos.
Shakespeare, W., *Hamlet*, 1989, Madrid, M.C.

notas

1 Bobes, M^a. C., 1987, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus: "... de modo que la representación no es algo añadido a la lectura, sino la culminación de un proceso previsto en todas sus fases desde el principio: el texto escrito está preparado para su lectura y para su representación."

2 La pasión del actor, como desencadenador de otras realidades anímicas en el espectador, es un asunto muy viejo que Hamlet usó convenientemente como lo haría más tarde Holmes, o como lo reivindicó hace siglos Aristóteles con su katharsis o purificación: "¿No es una aberración que un actor, viviendo la pasión como en un sueño, como ficción, someta su espíritu a lo imaginario/ de tal modo que el rostro quede lívido, le caigan lágrimas, parezca enloquecido, se le quiebre la voz, dando con todo el cuerpo/ forma a una fantasía? Y por nada." (Shakespeare, W, *Hamlet*, act.II esc.II.)

3 La dirección escénica nace en el siglo XIX, aceptándose como conmemoración el día de la inauguración del Théâtre Libre de André Antoine (1858-1943) que tuvo lugar el 30 de marzo de 1887.

4 Recuerdo que este librito me lo regaló hace muchos, muchos, años mi buen amigo, y gran periodista, Juan Cruz Ruiz. "Aquel que por amor a unos metros cuadrados de escenario y por amor hacia esa humanidad, a toda esa vida que se puede recrear en él; /aquel que CON EL MISMO AMOR acepta servir todas las profesiones, todos los oficios y hasta todos los trabajos más pesados y desagradables que se acumulan alrededor; /ése puede ser llamado HOMBRE DE TEATRO" (Barrault, Jean-Louis, 1958, *Soy hombre de teatro*, p.15)

5 Sergio Jiménez y Edgar Ceballos, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, p. 145.

6 ¡Qué hermoso juego de citas, con la técnica de las muñecas rusas: yo cito a Abirached, quien cita a Sartre quien, a su vez, citaba a Heidegger! ¿No es eso, en realidad, todo trabajo de investigación? Como si eternamente jugáramos con las palabras de otros para intentar hallar una palabra auténtica. Omar Khaayyam sigue teniendo razón...