

comprensión de las claves de ese complejo sistema de signos que es el texto, para mejor traducirlo en recursos expresivos que el actor deberá luego crear de acuerdo con lo que el director le desvela.

¿Unirse a un autor significa necesariamente serle fiel? Y sobre todo: *¿Qué es ser fiel?*

Las épocas de ruptura han sido muy impositivas y los directores se han entretenido en manipular los textos con el alegre ánimo de «cargárselo todo», en expresión de los años sesenta, de expresar ideas propias a través de ellos o simplemente mostrar la juvenil disconformidad volviendo el asunto del revés. Esta actividad desacralizadora, iconoclasta, libre, ha producido y produce a veces fuerzas muy creativas, espetáculos memorables y naturalmente enormes tonterías y un grave malentendido sobre el alcance de la autoría en el espectáculo teatral. Como siempre el problema no radica tanto en la actitud como en la aptitud.

Y aún la más radical de las rupturas necesita de esa comprensión profunda del texto que va a romper, a menos que se pretenda hacer un simple chiste a costa de un texto, cosa que no tiene desde luego el menor interés en el tema que nos ocupa.

Unirse a un autor significa pues, quizá, vieja Odisea, emprender un viaje que nos aleja de la patria para conquistar por cuenta de otros un territorio ajeno. Pero este viaje no es un fin en sí mismo. El sentido del viaje sólo se alcanza con el regreso. Ahora más sabio, el director puede volver a su tierra y recuperar su reino.

Y este reino del director de escena: ¿En qué consiste?

Pues consiste precisamente en la creación constante y en cada caso única de los recursos expresivos adecuados a un texto en cada momento de su puesta en escena.

En cierto modo podemos decir que el director hace avanzar el texto trayéndolo a escena. Y aunque eso no quiere decir que la escena crea la literatura, tampoco la obra es independiente de su interpretación y representación constantes.

Las sucesivas puestas en escena de un texto, al menos aquellas que acertaron a desvelar y encarnar de manera ejemplar algunos de sus aspectos, conforman un cuerpo de referentes a los que no puede sustraerse, aunque de manera mucho más misteriosa de lo que sucede en la interpretación cinematográfica, puesto que cesa de estar presente por así decirlo y se retira al terreno de la memoria y la leyenda.

Pero el director es un intérprete que necesita intérpretes. Y los intérpretes que busca, mediante el dominio de las técnicas que les son propias, deben ser capaces de expresar el arte del autor que el director les ofrece.

En este empeño muchos directores se han dedicado a formar actores que respondiesen a sus necesidades creativas o a trabajar en talleres donde actores o director buscan juntos, eligen juntos los recursos adecuados a cada puesta. Búsqueda que el director guía pero donde los actores encuentran y crean.

Sea cual sea el método que siga ese actor, su técnica debe implicar los tres niveles humanos tradicionales: cuerpo, alma o psique y espíritu o inteligencia. Los tres niveles, sensaciones físicas, emociones y sentido, se unen en la vivencia que es única pero que necesita expresarse en cada uno de los soportes o al menos expresarse, principalmente, en alguno de ellos para repercutir constantemente en los dos restantes y ello de

modo fluido, en continuo movimiento interior provocando que el punto de apoyatura cambie continuamente de soporte al tiempo que se «va hacia delante» en una acción para la que el actor necesita la preparación física y psíquica de un atleta de élite y la disposición psíquica e intelectual de un poeta, su sentido estético, su radicalidad asesina, para elegir -en este caso justamente todo menos las palabras- y asumir lo elegido, interiorizarlo, referirlo a sí mismo y utilizándose -cuerpo, psique e inteligencia- otorgar al texto dramático la vivencia ideal de donde proviene.

Naturalmente no hablo aquí del actor sino en cuanto a la preparación que le hace apto para mantener con el director esa conversación a que nos referíamos antes. Y no a su propia

Ponencia con recovecos

Por Miriam Lezcano

Seguramente es su carácter efímero, lo que diferencia al Arte de la dirección escénica del resto de las Artes. Una puesta en escena se presenta en un lugar específico, a una temperatura específica, a una altura específica sobre el nivel del mar, a una hora específica y para espectadores específicos, y si se tiene en cuenta que nadie se baña dos veces en el mismo río, todas estas especificidades convierten al arte de marras, en un evento irremediablemente irreplicable; comprometido ya no con su tiempo, sino con la fecha, hora y lugar en que cobra vida, una sola vez, todos los días, que a los efectos quiere decir, que los dueños del dinero en el caso de cualquier país, quieren o pueden subvencionar económicamente el espectáculo...

El teatro, que no existe sino en su puesta en escena, en su representación ante el público está indisolublemente vinculado, y me perdonan la perogrullada, a una sociedad y a un momento histórico. Es en el teatro donde se le puede tomar el

y libre creación, aunque como toda creación sujeta a cánones.

El actor como interlocutor del director, de quien recibe el arte del autor, con quien busca los recursos expresivos y a quien se sujeta en cuanto a coordinación y armonización general del espectáculo.

A su vez el director debe situar a los actores en un espacio, lugar dramático más bien, porque incluye tanto la configuración física del escenario, como el ámbito sonoro y la iluminación que participa de la doble función espacial y narrativa. Un lugar pues en el que sea posible realizar lo que se ha comprendido en la obra. Donde el actor pueda crear lo que se le pide.

Y ésta es, a mi modo de ver, la tercera gran cuestión de la puesta en escena: lograr esa unidad, esa coherencia interior del espectáculo creado a base de elementos dispares tanto en cuanto a las personas que conforman el equipo, como a las decisiones estéticas, sobre todo en épocas tan heterogéneas desde ese punto de vista como la que vivimos en la actualidad.

Gran parte del talento del director de escena se refiere a esta capacidad para escoger, mezclar y unir todo, para dar como resultado la representación teatral, momento en que, como dice Meyerhold (de nuevo), se retira entre bastidores, dispuesto a volver cuando se tenga necesidad de él.



Josep Montanyès, Miriam Lezcano y Emilio Hernández. (Foto: J. J.)

pulso a la sociedad, la temperatura a ese momento histórico. Escuchar el sonido del tiempo que transcurre en medio de un conflicto entre luminosidad y oscuridad. Entre preguntas y respuestas, y siempre más preguntas ante cada respuesta. Porque como bien descubriera Lorca «el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana», y ese levantamiento corpóreo del poema, en un espacio irreplicable, repito, una sola vez, distinta e idéntica cada noche es la puesta en escena. Claro que de manera visible o invisible, pues no somos dioses, nuestro arte mantiene con el poder, cualquier poder desde el que tuvo la inquisición, pasando por el de los empresarios y burócratas hasta los poderes totalitarios, una obligada relación, puesto que la representación es un *acto público*, programado y anunciado de antemano, y casi siempre de un carácter más profano que religioso, esencialmente apto para herejes. *Una forma obediente de desobedecer*. En fin, que el teatro convoca a una parte de la sociedad, que quiere, y puede, convertirse en público, cuyos intereses, angustias, conformidades o desafíos, van a completar el *acto*, contextualizan-

do, consciente o inconscientemente, cada frase, identificándose o distanciándose según el caso. Dice Monleón en su artículo *Teatro y poder*: «Si a un nivel u otro, toda expresión artística guarda una relación con el poder, entendido como responsable y guardián del orden existente, esa relación resulta especialmente clara y precisa en el caso del teatro. El teatro en tanto que hecho escénico, planteado en un lugar y una fecha, conlleva en efecto, una serie de dimensiones económicas y colectivas en nada semejantes a las otras manifestaciones estéticas, entre ellas, la literatura dramática -y añade (...) con lo que quiero decir, que el hombre de teatro está sometido, lo quiera o no, a una constante relación con el poder, y que es del todo lógico que esa sea una preocupación consustancial a su oficio.»

Efectivamente, al carácter efímero de su obra, el director debe añadir una preocupación más, que es la de lograr, sea cual fuere el texto por él elegido, una lectura contemporánea, por cuanto el receptor vive junto a él y está, al igual que él, sometido a un orden de cosas, por cierto particularmente difícil.

cil en estos días finiseculares. Tal demanda unida a la de convertir el espectáculo en una *obra de arte* son responsabilidades que competen únicamente, hoy por hoy, a la dirección artística. No es nuestro arte un arte que, ante las incomprendiciones, censuras, arbitrariedades de su tiempo, pueda aguardar convenientemente engavetado, el advenimiento de tiempos mejores, pues una puesta en escena no lo es hasta que se realiza y sería un absurdo tratar de engavetar lo que no existe, para ser representado alguna vez ante un público que quizás no haya nacido aún. No. La esencia misma de su obra hace que el director artístico padezca una premura particular, que tenga *urgencia de vivir*, como titula Alberto Pedro uno de sus poemas. El director de escena debe decir *ahora* lo que *mañana* no podrá decir, y queda poco tiempo, sólo una vida y su dudosa duración. Una puesta en escena no es un libro, no es un filme, ni una sinfonía perpetuada por el prodigio del compacto. Un director de escena no tiene una segunda oportunidad sobre la tierra, o habla ahora o calla para siempre. Tan es de contemporáneo nuestro oficio.

Los siglos son caprichosos, a veces duran cien años y otras, apenas noventa. Creo que este nuestro siglo veinte, terminó con la caída del muro de Berlín que arrastró en soberbia avalancha utopías que muchos creímos realidades y según opiniones, sospechosamente apocalípticas; aconteció que cayeron no ya las ideologías, sino las ideas y la Historia corrió la misma suerte. Se trata ahora de relaciones mercantiles entre los hombres y nada más, de la aceptación de la desigualdad social más absoluta en nombre de la convivencia en un planeta en el que al parecer, no hay comida ni techo para todos.

Si en el Renacimiento era el *hombre* el centro del universo, en este neorenacimiento es el hombre reducido a *hombrecito*, condenado por la sociedad a minúsculo mercader, a delirante egoísta y a *ser* desvinculado de los otros hombres, el centro del universo. No hay posibilidad de acción colectiva, cuando los hombres se agrupan para alcanzar el cielo, sobreviene la catástrofe, la Torre de Babel. Como dice la canción «Se terminó la utopía, Viva la gastronomía».

En tales tiempos y con dichos truenos el director de escena debe convocar a un espectáculo que sugiere la posibilidad de una acción social, desde cualquier punto de vista, que debe insinuar que la razón no la tenía del todo Brecht, pero tampoco Artaud y señalar nuevas formas de equilibrio.

Miriam Lezcano durante la lectura de su ponencia, observada por Josep Montanyès. (Foto: J. J.)



Es evidente que las «circunstancias dadas» del director de hoy, y no digo contemporáneo porque la dirección escénica es como ya dije un arte contemporáneo, son muy diferentes a aquellas circunstancias en la Europa del siglo XIX en que se produjo la llamada *Revolución de los directores*, cuando se hablaba de la «casta» de los directores artísticos, enérgicos inventores de teorías, métodos, escuelas y principios escénicos.

Ya no basta con los trucos de su antecesor, el conductor de secretos de los misterios medievales. Son tiempos de beligerancia, ahora el director es, además un líder, que defiende ideas y propuestas artísticas, se enfrenta a todo en aras de un acto en el cual le va la vida, ante sus diezmados espectadores que, deprimidos o exaltados tienen la voluntad de participar en esa acción social que es el *teatro*.

Dice Hormigón: «(...) lo difícil no pocas veces es separar las angustias del productor de las inquietudes y anhelos del creador artístico: el director de escena», -y añade- «nuestra apuesta es, justamente profundizar en la condición del director como inventor de espacios y acciones, como desvelador de personajes y conflictos, como elucubrador de propuestas de sentido: aprendices de brujo en definitiva que quisieran sentirse por una vez, ajenos a economicismos inmediatos».

Claro está que en el paisaje que yo he venido dibujando esto último es cada vez más difícil, pero no es preciso asumir el papel de víctimas, porque en el talento del director siempre habrá buenas dosis de malicia, terquedad, irreverencia, insubordinación, que hace que la dirección artística sea a pesar de todo, divertida y que muchas veces logremos quitarle el sueño a más de uno; sin que por ello estemos de acuerdo con Brecht cuando afirmaba que el papel del arte no era sólo conocer el mundo sino transformarlo. El arte sólo, no transforma mundos. Aunque sí ayuda. Eso espero.

En estos años del Señor aquello de «que revienten los artistas» viene a ser sin duda solución acorde con los tiempos. Se volverá, posiblemente, a meter en el mismo saco a faranduleros, rameras y toreros y se nos prohibirá la paz del camposanto. Todo lo cual, gracias a una debilidad del director actual que es el *protagonismo* nos vendrá muy bien. Pero qué vamos a hacer mientras tanto. Estos encuentros pueden servir para conocer por qué camino anda cada quién desfaciendo qué entuertos o complicándolo todo aún más.

Por otra parte, siempre habrá como hubo, alguien que al oír hablar de arte, de verdadero arte, se lleve la mano a la pistola. En otros tiempos, la bala disparada era ideológica, en los tiempos que nos ocupan, el proyectil suele ser económico.

Existe eso sí, una voluntad verbal, o cada vez más verbal de «conservar» el teatro en toda su amplitud, desde la puesta en escena hasta los edificios. Pero la realidad debilita el discurso oficial. Vivo en un país donde los actores emigran de manera alarmante y también los directores, y los técnicos de la escena, y las acomodadoras y el personal de limpieza, hacia «tierras prometidas» donde tampoco encuentran lo que les falta. Las razones son obvias. El teatro no da para comer. En este punto uno se pregunta si tendría razón Stanislavski cuando advertía que no se vive *del* teatro sino *para* el teatro.

Si aceptamos nuestra condición de *misioneros de la utopía* habría que investigar cómo sobreviven los misioneros. ¿Si no estoy vivo cómo propagar mi catecismo? Confieso que estas dudas me hacen pensar que lo contemporáneo en la di-

rección escénica es la *voluntad suicida* de lograr la supervivencia del teatro como Arte.

Para ser un poco postmodernista y no desentonar demasiado, citemos aproximadamente, de memoria, a Orson Welles. Decía este gran loco que quien piense en hacer cine sin tener en cuenta el dinero, sólo merecía el mismo destino que él.

¿Quién satisface las necesidades materiales de esos seres humanos, tan humanos y por lo tanto, dados a los placeres de la carne y el espíritu que son los actores?

Hace falta dinero incluso para pronunciarse en contra de la búsqueda inescrupulosa del dinero. Un escritor dirige las teclas de su máquina o el trazo de su pluma, un pintor su pincel y el músico escribe su música, pero el pincel, la paleta, el papel pintado y la hoja en blanco del director son *los actores*. Ellos son la parte esencial de la escritura escénica y el discurso verbal; los más audaces recursos técnicos no sirven para nada sin ese *ser* tan complejo. Ya no se trata del actor biomecánico de Meyerhold, o del actor metafísico de Artaud, la supermarioneta de Gordon Craig, el actor acróbata de Barba, el actor santo de Grotowski o del brechtiano actor épico. Cada quien tiene su espacio y su tiempo. Pero es siempre el actor, y más aún en la puesta en escena contemporánea, es el actor el elemento expresivo más fuerte, el vehículo más conveniente en la creación del espectáculo. Porque de eso se trata, del actor creador, sea cual fuere su filiación estética.

Para apuntar, brevemente, al tema que nos convoca quiero añadir y voy a hacerlo que en el teatro actual el director goza de mayor libertad expresiva. Después de la atomización de los géneros, la imprecisión en las fronteras de los estilos, los avances tecnológicos, el director ha visto ampliarse sus horizontes. Otros hay que por necesidad o voluntad o ambas cosas se inscriben en la estética de la precariedad sustituyendo la opulencia por audacia e imaginación.

El *signo de lo diverso* es lo que marca la dirección escénica contemporánea... Del contenidismo al formalismo, de la negación de la palabra al reinado de la palabra, del predominio de la mano del director visible en todos y cada uno de los elementos del espectáculo, a la desaparición de éste en su obra. Ismos que van y vienen, deslumbran y pasan, incluido aquel que Anthunes Filho califica de *cosa ruín*; y el teatro allí respondiendo al reto, que entre otras cosas no está demasiado claro. No se sabe ya muy bien quién es el enemigo. Si la pobreza extrema o la super-industrialización que van de la mano, si los poderes públicos, si nuestros retorcimientos artísticos o la TV con los mágicos poderes que, como dijera Hormigón, «se convierte en la única realidad reconocible.»

Lo cierto es que después de una casi, podría decirse, guerra civil, entre los defensores de la imagen y los abanderados del teatro se empieza a alcanzar cierto equilibrio que ya se perfilaba en la década de los 80, coexistiendo por supuesto con las más incendiarias tendencias. Se aprecia así mismo una voluntad de dejar atrás las entelequias, los protagonismos colectivos en aras de una vuelta al personaje dramático, al individuo. Desde luego este evento no se desarrolla paralelamente en todos los países. Nunca ha sido así. En el arte como en la sociedad hay de todo: búsquedas inútiles, experimentación por caminos ajenos y desconocidos por el que experimenta, que cree que los ha descubierto; conservadurismos, falta de talento y verdaderos talentos con o sin apoyo. Así es la viña del Señor para bien o para mal.

Ahora que como dice Hamlet «se ha roto el mundo», el

director se convierte en defensor a ultranza de las utopías, en tiempos en que el teatro es cada vez menos subvencionado porque ha dejado de importar o porque las crisis económicas no permiten hacerlo... o quizás porque cuando pudo contar con el *Estado* como único mecenas no cumplió su rol salvo en honrosas excepciones y se sometió a «escuelas» y «estilos» impuestos por el Poder, llevando al dogma más absoluto las teorías de Stanislavski y Brecht, permitiendo el trágico final de Meyerhold o las persecuciones a Vajtangov; creyendo o aparentando creer en una estética que no existió nunca como tal y de cuyo nombre no quiero acordarme, nacida de cerebros burocráticos y tristemente asesorada por Gorki; y así cuando finalmente Liuvimov regresó del exilio a su Rusia, ya su obra, la de toda la vida, empezaba a ser obsoleta. La sociedad había cambiado y con ella el público. Para la vida de los moscovitas ya no eran imprescindibles ni *El Maestro y Margarita*, ni *Boris Godunov*, ni *Crimen y castigo*. Creo que Liuvimov murió de tristeza porque sus espectadores, para los que él compuso sus espectáculos cargados de complicidad, no existían, tal vez por aquello de que «Nosotros los de entonces ya no somos los mismos...». ¡Qué espeluznante razón tenía el poeta! No hay más posteridad que la última campanada anunciando el inicio de la función de hoy. Si estuvimos de acuerdo en que la puesta en escena tiene como premisa lograr una lectura contemporánea del texto independientemente de la época en que haya sido escrito, el espectador en tanto que receptor inmediato de la propuesta ocupa un lugar fundamental. ¿Quién es el espectador de hoy y qué problemas lo agobian? Sería imposible llegar a una generalización. Pienso que el espectador nuestro está abatido inexorablemente por la pérdida de la utopía y que este hecho es esencial; que la angustia, la violencia, el escepticismo, los fundamentalismos y los más terribles ismos, son fenómenos derivados de esa pérdida.

Como artista de mi tiempo considero que acaso es la defensa de la utopía lo que debería definir al arte escénico contemporáneo. «Utopía -otra vez Monleón- entendida como la permanente confrontación entre el mundo en que se vive y el mundo que quisiéramos hacer para vivir, dándole a esta expresión su dimensión más íntima y también su perspectiva más comunitaria.»

A modo de conclusión

Como puede observarse, en estas líneas, que afortunadamente para ustedes y van llegando a su fin, están mis obsesiones temáticas como directora, aquellos problemas sobre los que trato de pronunciarme a través del discurso escénico. Era inevitable que *forzara* el título que me propusieron porque «al reto de los nuevos tiempos» cada uno responderá desde su particular visión del mundo y la sociedad y con todas esas respuestas reunidas quizás podríamos encontrar desde el persistente teatro «una aspirina del tamaño del sol» para aliviar al mundo.

Esto seguramente no es más que otra utopía.

Alguien dijo que «el socialismo era un excelente texto con una pésima puesta en escena». Pues bien, el hombre encontrará otros textos o encontrará otras puestas en escena para textos antiguos. Lo mismo tendrá que hacer el director de escena.