

Z. 510

23

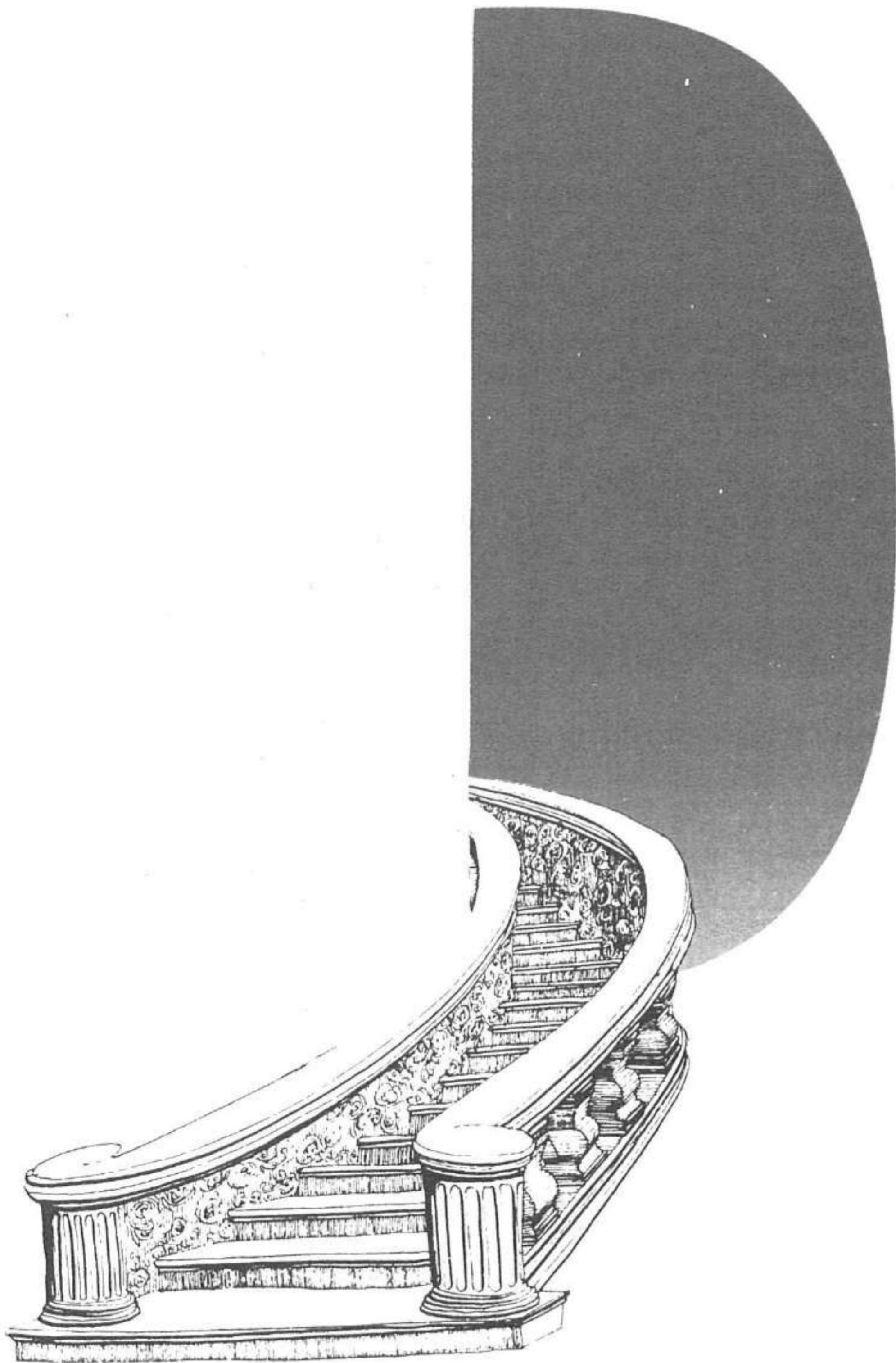
CUADERNOS  
EL PÚBLICO



DIRECTORES DE ESCENA



Z. 510



# EL PÚBLICO



**MADRID, ABRIL 1987**

Periódico mensual de teatro,  
editado por el Centro de  
Documentación Teatral.  
Instituto Nacional de las Artes  
Escénicas y de la Música.  
Ministerio de Cultura

*Director:*

Moisés Pérez Coterillo.

## **CENTRO DE DOCUMENTACION TEATRAL**

C/. Capitán Haya, 44.  
28020-Madrid.

*Teléfonos:*

Redacción: 270 57 49 y  
279 32 96

Suscripciones: 270 51 99.

*Portada:*

Antonio F. Reboiro.

*Imprime:*

T. G. FORMA, S. A.

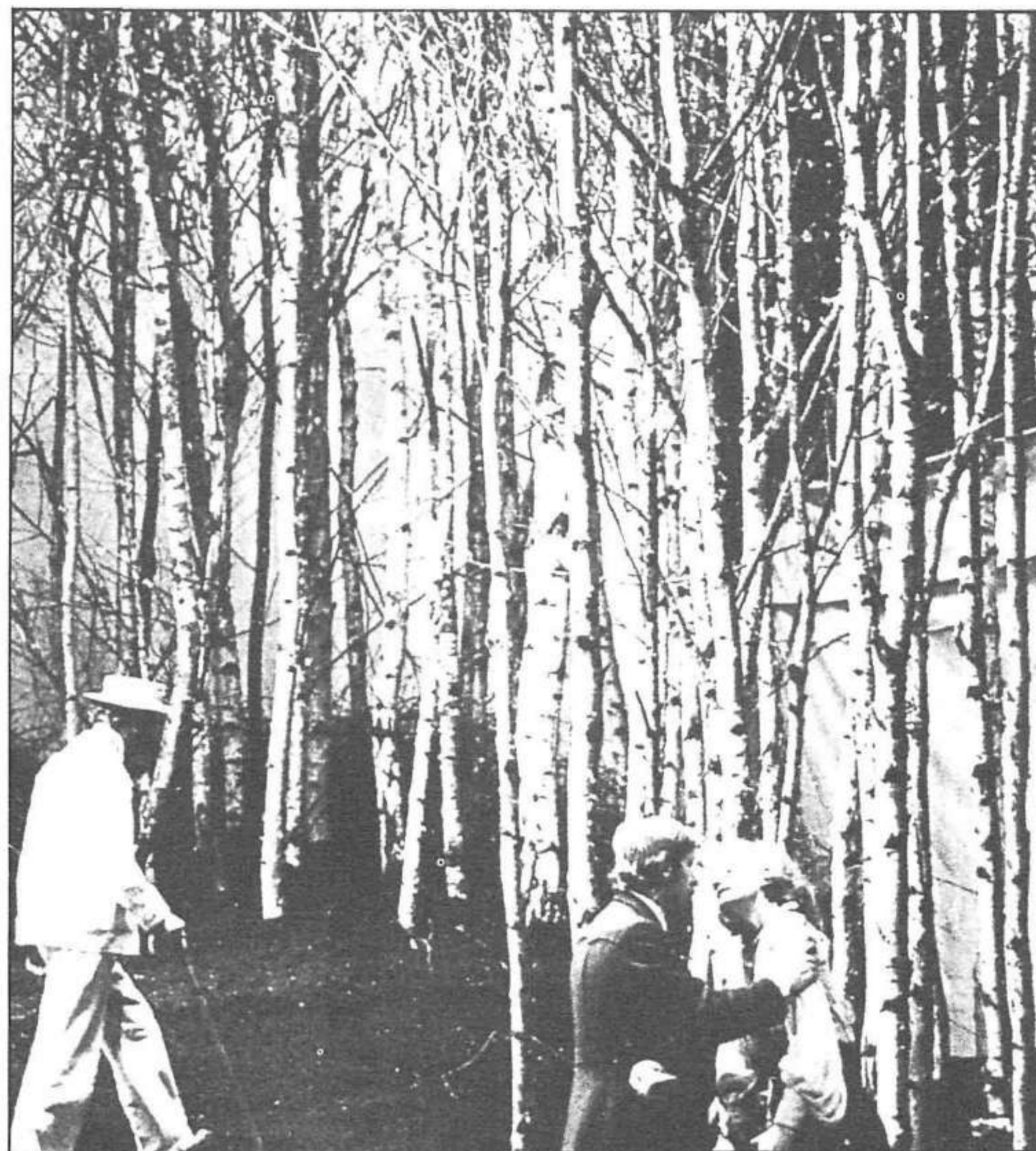
C/. Rufino González, 14.  
28037-Madrid.

Depósito Legal: M-524-1985.

NIPO: 302-87-001-X.

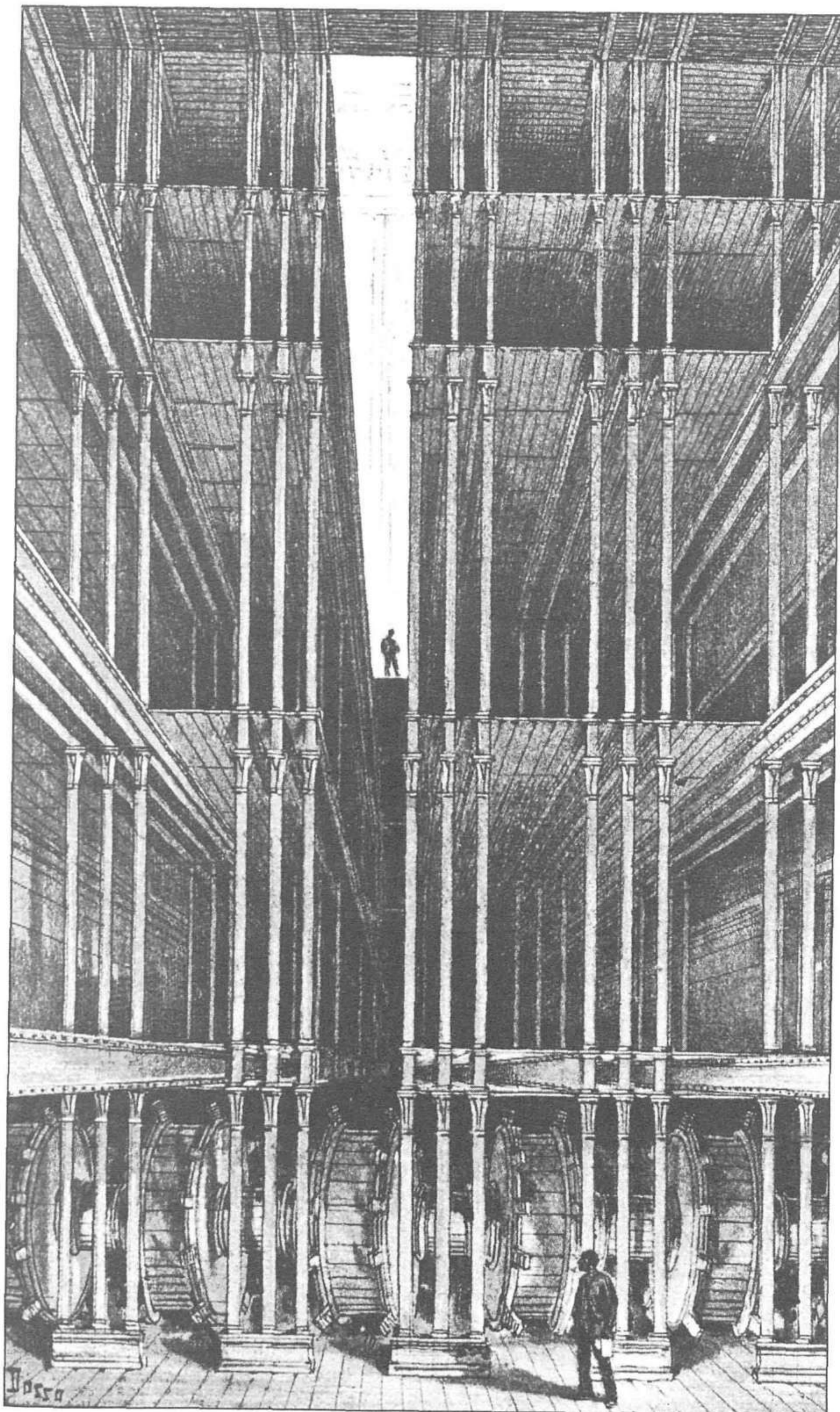
ISSN: 0213-4926.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 43.



## **SUMARIO**

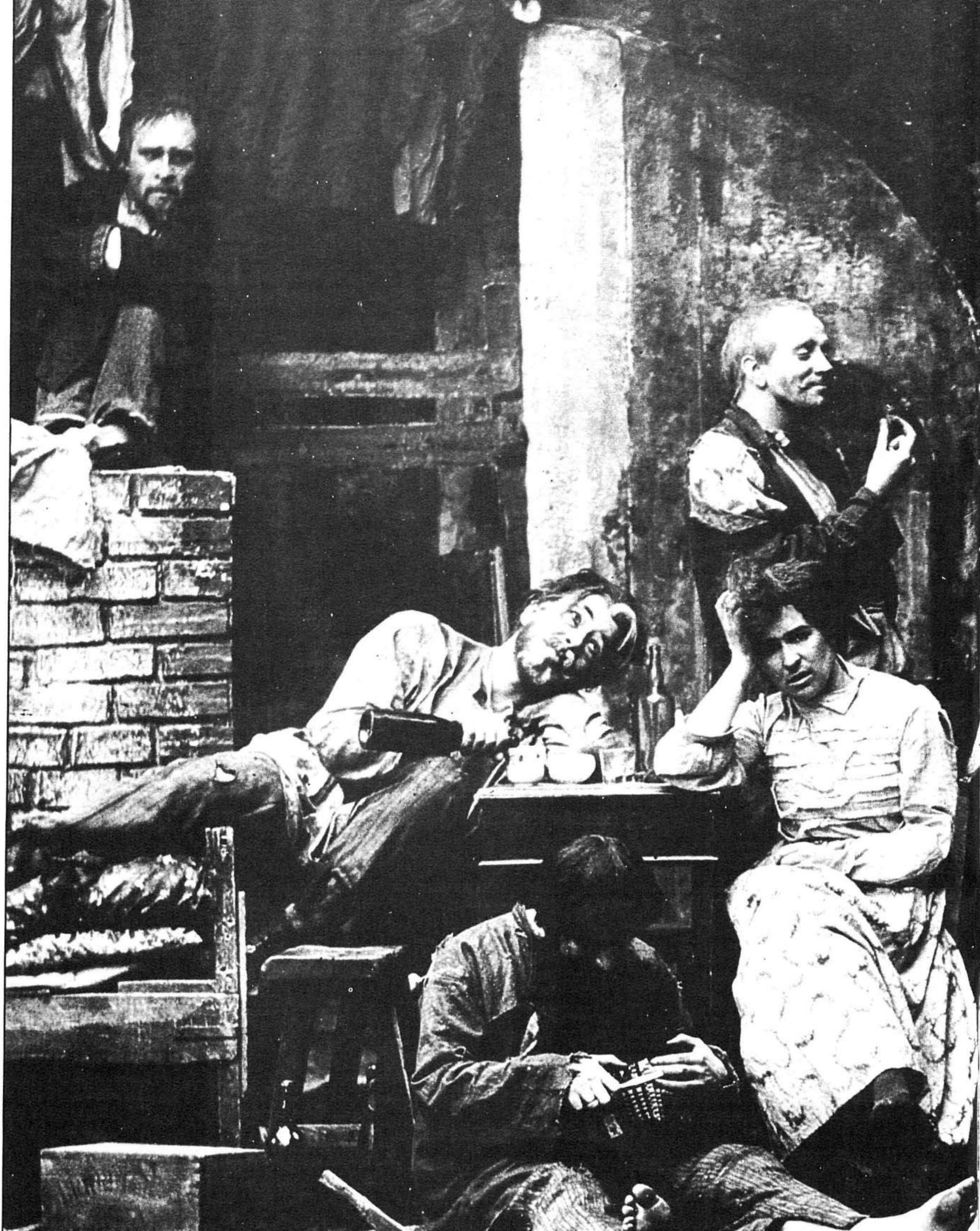
La condición sociológica de la puesta en escena (Bernard Dort) .....	5
Notas para una morfología de la dirección escénica (Edgar Ceballos) .....	15
Tres directores escriben sobre su oficio .....	27
Detrás de la cuarta pared (André Antoine) .....	28
La profesión del director de escena (Louis Jouvet) .....	35
Una discutida y desdichada especie (Giorgio Strehler) ...	41
Coloquio: Cinco directores en torno a una mesa: Ángel Facio, José Luis Gómez, Adolfo Marsillach, Lluís Pasqual y José Carlos Plaza .....	43
Quién es quién .....	61



**N**adie puede negar que la figura del director de escena ha resultado determinante para la evolución del teatro contemporáneo. En Europa, a partir de que André Antoine, el creador del Théâtre Libre, formuló teórica y prácticamente la necesidad de una nueva figura que tomara las riendas de la organización del espectáculo a finales del siglo pasado, su carrera ha sido irresistible. Stanislavski fundamentaba en Antoine su concepción del director tirano y Brecht distinguía entre la escritura dramática y la escritura escénica, colocando la responsabilidad de esta última en las manos del director. Los grandes directores de este siglo, Jovet, Brecht, Brook, Strehler..., se esforzaron en conseguir un acuerdo siempre renovado y perfecto entre texto y espectáculo. Sus sucesores: Grüber, Ronconi, Bene, Mnouchkine..., inclinaron la balanza hacia la teatralidad, en detrimento del texto. Los novísimos directores han comenzado a poner en cuestión la omnímoda presencia del director de escena y han tomado el camino de un cierto desnudamiento del oficio, de una búsqueda de la esencialidad.

En este cuaderno solamente pretendemos actualizar una reflexión sobre esta figura capital del acontecimiento teatral. Recoger algunos trabajos que nos parecen fundamentales para una mejor comprensión del oficio del director de escena, como los que incluimos en estas páginas, de los profesores Bernard Dort y Edgar Ceballos. Junto a ellos, hemos seleccionado también algunos textos poco conocidos de Antoine, Jovet y Strehler en los que analizan las claves de dirección de escena.

Completa este cuaderno un coloquio celebrado en nuestra mesa de redacción en el que participan cinco directores de nuestro país: Ángel Facio, José Luis Gómez, Adolfo Marsillach, Lluís Pasqual y José Carlos Plaza.



*"Los bajos fondos",  
de Gorki, en la  
dirección de  
Constantin  
Stanislavski, quien  
interpreta también  
el personaje de  
Satine (con la  
botella en la mano)  
en 1902.*

# LA CONDICIÓN SOCIOLOGICA DE LA PUESTA EN ESCENA

BERNARD DORT

**T**oda reflexión sobre el teatro contemporáneo nos devuelve al acontecimiento que le dio origen: la diferenciación de la dirección como arte autónomo y la aparición del director de escena como único maestro de obra del espectáculo. Es preciso, pues, interrogarse sobre este acontecimiento, sobre la repentina mutación que se produjo entonces en la actividad teatral e introdujo de alguna manera una nueva dimensión: la de un arte escénico distinto al arte dramático, aunque estrechamente relacionado con él.

Solamente hacia 1820 es cuando se empieza a hablar de dirección de escena con la acepción que hoy damos a este término. Antes, poner en escena significaba adaptar un texto literario con vistas a su representación teatral: la puesta en escena de una novela, por ejemplo, era la adaptación escénica de esta novela. De hecho, la expresión no se impuso inmediatamente en su nuevo sentido: en 1860, Jules Janin seguía lamentando el término como un "barbarismo", pero reconocía que era imposible evitar que se empleara.

En cuanto al propio director, aparece en la década de los ochenta del pasado siglo. En 1887, Antoine funda el Teatro Libre. No se trata de un fenómeno exclusivamente francés, sino europeo. Richard Wagner se preocupa por la realización escénica de sus dramas musicales por lo menos tanto como por su ejecución musical. La construcción, entre 1872 y 1876,

del Festspielhaus de Bayreuth, que él mismo vigiló muy de cerca, es una señal evidente de su voluntad de dar un nuevo enfoque, desde la base, al problema de la representación de sus obras. A partir de 1874, la compañía de los Meininger da a Alemania y luego a toda Europa el ejemplo de un conjunto donde el director (el mismo duque Georg II era un Meininger) y su regidor ordenan a los actores, y sus espectáculos son concebidos como un conjunto orgánico. Por lo demás, en la imitación de los Meininger (que influyeron también en Antoine), Stanislavski basará su postura de "director-tirano", para utilizar su misma expresión.

## UN RITO

Es cierto que antes de la aparición del director de escena, el espectáculo no es un mero producto del azar. Está regido por un orden determinado. Este orden es anterior a la representación teatral y al mismo texto. La forma se establece de manera anticipada, intangible. Cada representación sigue siendo entonces una manifestación, una encarnación, la más perfecta posible, de esta forma que constituye en sí misma todo el sentido del espectáculo. Éste es el proceso que se observa en el teatro ritual, tal como se representa aún en Africa o Asia. El teatro occidental rompió con semejante ritualización, pero todavía conserva algunos de sus rasgos. Cuando se habla del teatro de los siglos pasados, se suele emplear el término de puesta en escena: Mme. de S. Wilma Deiekauf Hoslboer tituló su tesis: *Historia de la puesta en escena en el teatro francés de 1600 a 1657*, y Gustave Cohen publicó su *Libro*

*de conducta del regidor y relación de los gastos para el Misterio de la Pasión, representado en Mons en 1501*, obra que constituye una verdadera "puesta en escena escrita" de este espectáculo. Pero no nos equivoquemos: se trata del orden del espectáculo concebido como un cuadro inmutable y estereotipado y no del significado escénico del texto. El hombre de teatro que tiene autoridad en la representación (puede ser el autor, el jefe de la compañía o el escenógrafo) actúa como un maestro de ceremonias. Él "ordena" el espectáculo o la fiesta de acuerdo con modelos más o menos consagrados, más o menos variables.

En la Inglaterra isabelina, por ejemplo, el "maestro de festejos" que "forma parte del séquito del soberano (...) y goza del mismo rango que los dignatarios que pertenecen a la imperial corona de Inglaterra" prepara las fiestas: entre otras funciones tiene encomendada la de "convocar a las compañías de actores (...) y a los autores y acompañantes" y "obligar a dichas compañías a ensayar en su presencia interludios y demás espectáculos que constituyen su repertorio; y, finalmente, la de elegir y corregir las obras como le parezca" (1).

## LOS AJUSTES

Más adelante asistimos a una personalización y a una diferenciación crecientes del trabajo teatral. En el orden previamente establecido del espectáculo clásico, con su lugar (elegido entre las dependencias más adecuadas del palacio) y su duración también fijada de antemano, el autor, el protagonista o el director de la comedia introducen variantes. Rectifican

o adaptan. Abundan los ejemplos. Citemos a Racine que ensaya con la Champmeslé y Molière la forma en que él mismo se sitúa en el escenario en *L'Impromptu de Versailles* (*La improvisación de Versalles*). De Molière se solía decir en el siglo XVII, que sabía "ajustar tan bien sus comedias a los actores que éstos parecían haber nacido para los personajes que interpretaban. *Ajustar*, la palabra es significativa. Un texto también aplicado a lo que hacía Voltaire, ayudado por Lekain y Mile Clairon: ajustar la forma clásica a las exigencias del Siglo de las Luces.

Sin embargo, ya en aquella época, algunos teóricos van más lejos y exigen nada menos que el advenimiento del director de escena. En 1640, Jules de la Mesnardière pide que el "poeta descubra el Arte de volver, al menos soportable, el escenario, aunque no consiga hacerlo perfecto" y recuerda que "antaño, en la República griega, se había encomendado esta tarea a un magistrado específico, al que nombraban conductor del coro. Comisario de las Delicias, de cuyo cargo dependía no solamente la estructura y organización del teatro, sino también la inteligencia de la obra dramática y, lo que es más importante, el cuidado de la interpretación de los actores, así como de impedir que las salidas a la escena, demasiado repentinas o demasiado lentas, rompieran el ritmo de los relatos o alargasen la escena" (2).

Un siglo más tarde, Sebastián Mercier estima necesaria "la intervención de un poder intermediario que no participase de los intereses del poeta, ni de los del actor, y pudiera decirle a uno que "su amor propio le ciega" y preguntarle al otro si lo que hace es digno de ser presentado ante el público"(3). Tal vez podamos ver en *Paradoja de un actor*, de Diderot no solamente un ensayo de psicología del actor, sino también, y muy claramente, el anuncio de una reforma radical del teatro que implica la intervención de un verdadero director de escena (4).

De hecho, solamente en el siglo XIX es cuando se produce lo que llamamos el reconocimiento de la puesta en escena (ya que no se puede hablar de creación *ex nihilo*), es decir, el paso de la simple administración de los elementos a la puesta en escena, si se dan a estas palabras el sentido que les atribuye Marie-Antoinette Allévy. La puesta en escena sería "una interpretación personal sugerida por la obra dramática que llega a coordinar todos los elementos de un espectáculo, por regla general con base en



Grabado del programa editado para el estreno de "La Patria en peligro", de Goncourt, en el Théâtre Libre, de Antoine en 1889.

una estética particular", mientras que la primera consiste en el "simple ordenamiento objetivo (...) de la animación teatral y de sus accesorios" (5).

### EL REINO DEL DECORADOR

Esta evolución se hizo de manera casi insensible. Su principal resorte fue la preocupación por la verdad histórica que comenzó a aparecer en el siglo XVIII. De tal manera que los hombres del XIX se limitaron a prolongar y desarrollar hasta sus últimas consecuencias la reforma introducida por Voltaire. (Conocemos aquella anécdota en la que Voltaire prohibía a Mile Clairon llevar vestidos con guardainfantes para interpretar su *Huérfano de la China*). Por medio de la búsqueda del color local y de un gusto, que entonces alcanzaba la extravagancia, por lo pintoresco (es la época en que, en la Ópera se multiplican atracciones como la erupción del Vesuvio, etc...) y por medio también de una preocupación por la verdad arqueológica, que se correspondía con las exigencias de los burgueses nuevos ricos, felices de volver a encontrar en el escenario el lujo del que empezaban a disfrutar en la vida... la noción de cuadro particular, propio de cada obra, sustituye la del cuadro *ad libitum* clásico. Pronto se dejará de hablar del cuadro y hasta del decorado, para preocuparse por el medio: un medio escénico donde hunde sus raíces la obra escrita y del que se obtienen todos o parte de sus significados.

Destaca cada vez más la figura de un solo hombre que ordena los elementos de la representación. A veces el escenógrafo es el maestro del espectáculo: recordemos al más grande de los decoradores románticos, el pintor Ciceri, que no se contentaba con pintar o mandar pintar los inmensos lienzos que le pedían en la Ópera o la Comédie Française, sino que llegaba hasta el punto de encargarse a un autor dramático en concreto una obra que le permitiese luego realizar el decorado que ejerciera la atracción del gran espectáculo con el que soñaba. Otras veces, el director del teatro (por ejemplo, Lanoue en el Circo Olímpico o Harel en la Porte-Saint-Martin, y más adelante Montigny en el Gymnase) impone su estilo, se especializa en un género y ordena todos los elementos. El autor se encarga también de la representación de su comedia, convirtiéndose, si es preciso, en decorador y hasta en director, como Alexandre Dumas, por ejemplo.

### UN SALTO DIALÉCTICO

Antoine fue el primero, por lo menos en Francia, que se distingue con nitidez como director de escena de los demás participantes del espectáculo, a quienes convierte en sus subordinados. Fue en ese momento cuando la puesta en escena se liberó tanto de la tiranía del decorador —que había extendido su influencia durante toda la primera mitad del siglo XIX— como de la servidumbre que le imponían los autores. La tarea del director deja de ser la de ajustar, embellecer o decorar. Su función comprende algo más que la elaboración de un cuadro o la ilustración de un texto. Llega a ser el elemento fundamental de la representación teatral: la mediación necesaria entre un texto y un espectáculo. Hasta entonces esta mediación estaba puesta, de alguna manera, como entre paréntesis; era ignorada o incluso suprimida: o el texto justificaba el espectáculo o el espectáculo era la razón de ser del texto. Uno se disolvía en el otro y recíprocamente. Ahora, en cambio, texto y espectáculo se condicionan mutuamente y son un modo de expresión el uno para el otro. Antoine ya hacía esta observación en su famosa conferencia de 1903 sobre la puesta en escena: "La puesta en escena no es un mero cuadro para la acción; sino que determina su verdadero carácter y constituye su atmósfera".

La repentina mutación de la que hablé al principio se resume en esta frase: "determina su verdadero carácter". No se trata de la creación de una nueva actividad técnica, la del director de escena



que se diferencia de sus anteriores funciones (decorador, director, primer actor...), sino también de una toma de conciencia sobre el significado estético de esta nueva actividad. Es el tránsito de la cantidad a la calidad: un salto dialéctico.

### NUEVAS TÉCNICAS

Intentemos comprobar por qué, o por lo menos cómo y en qué condiciones se produjo esta mutación en aquel momento (aparentemente pudo tener lugar en el siglo XVIII). La explicación que se suele dar es de carácter tecnológico. La creciente complejidad de los medios de expresión escénicos había provocado la especialización del director, dándole la primacía sobre todos los demás elementos del espectáculo. Jacques Copeau y André Barsacq han insistido especialmente sobre este punto de vista.

De hecho, la primera mitad del siglo XIX ha estado marcada por un cambio en la concepción del decorado de teatro y por la utilización de técnicas cada vez más variadas. Así pasamos del decorado compuesto por un solo telón de fondo, de las bambalinas pensadas para facilitar las entradas y salidas y de las franjas de cielo dispuestas simétricamente de acuerdo con el ángulo de la perspectiva, a un decorado hecho de instalaciones libres (decorados de teatro montados sobre bastidores) que permiten combinaciones más variadas. Se impone el uso de transparentes y puentes voladizos. De esta manera se podían utilizar diferentes planos, no solamente en profundidad, sino también en altura, y multiplicar los efectos de la perspectiva. La riqueza y la abundancia de las técnicas cuentan, sin embargo, menos que este hecho esencial: el espacio escénico ha dejado de ser único e inmutable, ahora cambia con cada espectáculo. Toda representación teatral plantea el problema de su espacio escénico: cada vez hay que construir e imaginar uno nuevo y original.

También se efectuaron modificaciones importantes en las luces. En 1821 en la nueva ópera de la calle Le Peletier, el gas sustituyó a los antiguos quinqués, y a partir de 1880, la mayoría de los teatros comenzaron a usar la lámpara incandescente de Edison (descubierta en 1879). En aquella época Charles Nutter constataba: "La luz eléctrica permite los efectos más variados. No solamente produce una iluminación cuya intensidad no podría ser igualada por ningún otro foco luminoso, sino que es de gran ayuda para el decorador en la imitación de fenómenos naturales o en la realización de efectos mágicos" (6).



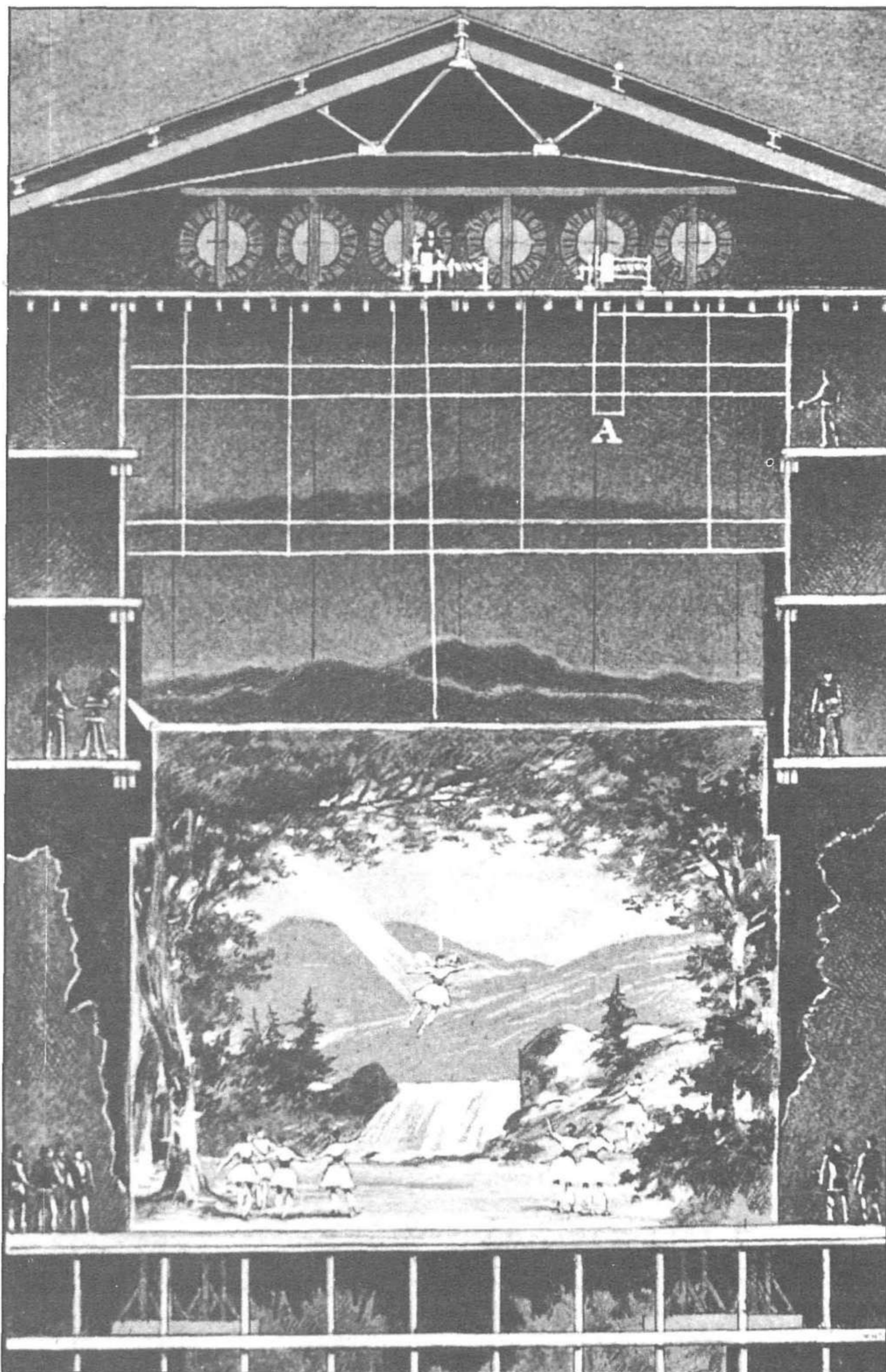
*Busto de André Antoine, el creador del Théâtre Libre, 1887.*

Sin embargo, el argumento que invoca la complejidad creciente de los medios técnicos para explicar el advenimiento de la puesta en escena es de doble filo, pues esta indudable complejidad tiene a veces por resultado una simplificación del trabajo escénico. Podemos, incluso, preguntarnos si, dados los medios técnicos utilizados en las respectivas épocas, no era más fácil montar un gran espectáculo en el siglo XIX que una ópera-ballet en el XVII. En realidad, lo que provocaron —o permitieron realizar— los nuevos medios fue la transformación del espacio escénico, su constante modificación, este espacio que cambia con cada obra. Pero se trata más de un efecto que de una causa: la pluriformidad del espacio escénico moderno sólo adquiere todo su valor gracias a la mediación del director de escena.

### UN REPERTORIO MÁS AMPLIO

Debemos evocar otros fenómenos fundamentales de la evolución del teatro en el siglo XIX, como, por ejemplo, la variedad y creciente amplitud del repertorio. No solamente los teatros montan indistintamente obras contemporáneas y obras clásicas (antes éstas sólo se representaban como obras de la época), sino que recurren cada vez más a obras extranjeras que se interpretan en versiones lo más fieles posible al original. Pasamos de un Shakespeare adaptado y afrancesado por Ducis, al de Alfred de Vigny (*Otelo*). Se plantean entonces problemas de interpretación: de ahora en adelante no se podrá enfocar un héroe shakespeariano (aunque haya sufrido un proceso de romantización) como un personaje de Voltaire. El ansia de verdad histórica, del que ya hemos hablado, vuelve a imponerse. Tenemos que señalar también la influencia que tuvieron las representaciones de compañías shakespearianas inglesas en París: especialmente la que se instaló en el Odeón o en el Théâtre des Italiens desde el mes de septiembre de 1827 al de julio de 1828, y que incluía entre los actores a Edmund Kean. De todas maneras habrá que esperar la llegada de Antoine y su *Rey Lear* (en el Théâtre Antoine en 1904) para ver en el escenario, no ya una adaptación, sino una versión fiel e íntegra de una obra de Shakespeare (7).

Las obras representadas son cada vez más numerosas y más variadas. La ruptura definitiva con la regla de las tres unidades y el marco clásico del escenario tiene lugar a principios de siglo. Los autores sitúan cada vez más sus obras en ambientes muy específicos y siempre



La máquina teatral al servicio de un nuevo concepto. El vuelo de la abeja de oro.

distintos. Los mismos papeles escapan a las categorías del empleo. Como dice Becq de Fouquières en *El arte de la puesta en escena*: "Los papeles aumentan en número conforme se van diferenciando unos de otros" (8). Y sigue: "Esta heterogeneidad del arte implica una diferenciación cada vez mayor entre las imágenes iniciales de los personajes del teatro moderno; y el actor es cada vez menos apto para desempeñar con éxito un gran número de papeles: su imagen se asocia con grupos de papeles cada vez más restringidos. De ahí la necesidad de ampliar indefinidamente el número de actores que componen una compañía de teatro. Esta necesidad tiene una consecuencia inmediata: primero, la desaparición de las compañías de provincia segundo, la fusión de todas las compañías existentes en París en una sola (Becq de Fouquières precisa: los actores pasan de un teatro a otro sin permanecer en ninguno definitivamente), y tercero, la explotación de teatros de provincia por las compañías de París" (9).

Estas consideraciones, bastante correctas, subrayan la importancia de otro fenómeno de la vida teatral parisense del siglo XIX: la modificación de su infraestructura. Con el Segundo Imperio asistimos, en efecto, a la desaparición de las salas populares especializadas en géneros —como el Théâtre de la Porte-Saint-Martin o el de la Gaîté en donde triunfó Pixérécourt (al final de su vida habla de casi treinta mil representaciones de sus obras). Una parte del "boulevard del Crimen" es destruido cuando se realizaron las grandes obras del barón Haussmann...

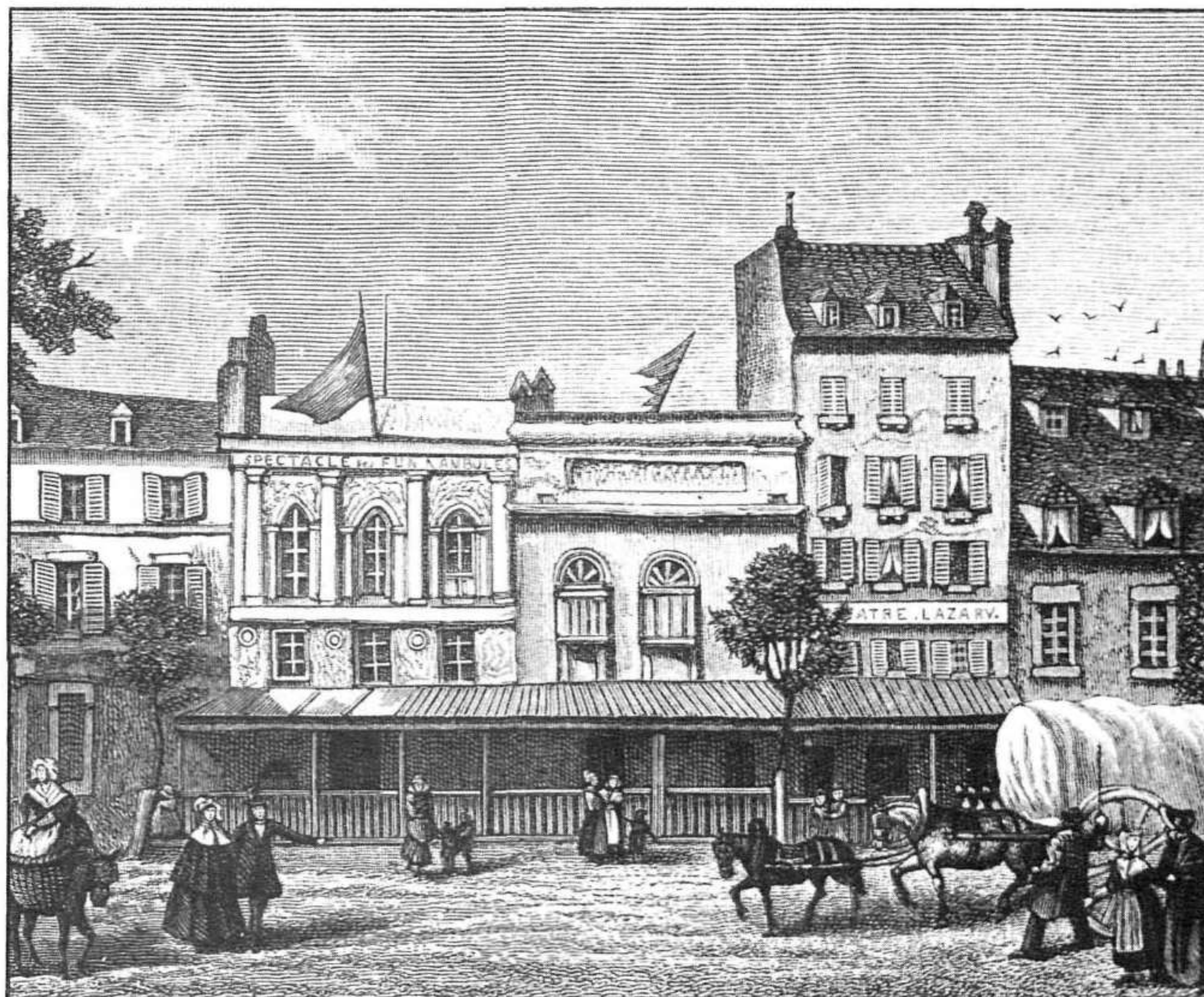
Todas estas constataciones: modificación del espacio escénico, ampliación y variedad creciente del repertorio, desaparición progresiva de las compañías y salas especializadas... son convergentes, pero no explican plenamente el advenimiento del director de escena. El motivo es que les falta un denominador común. Ese denominador común podría proporcionar el análisis del público de teatro o, más ampliamente, de la estructura del consumo teatral en aquella época. Esta es la hipótesis que propongo: investigar las razones del advenimiento del director de escena no solamente desde el punto de vista tecnológico, sino también, y especialmente, sociológico. Es decir, se trata de ver en este acontecimiento no sólo una diferenciación progresiva de las tareas técnicas (que es una consecuencia más que una causa), sino más bien una modificación a la vez cuantitativa y cualitativa del público de teatro: modifi-

cación de su número y de su composición, y modificación también su actitud frente al teatro.

## NUEVOS PÚBLICOS

Sin duda alguna, en el transcurso del siglo XIX el público de teatro aumentó de manera considerable. No disponemos todavía de estadísticas precisas a este respecto (10), pero la tendencia general es incontestable. Becq de Fouquières se convirtió en el eco de esta tendencia (un eco sin duda cada vez más amplio) cuan-

quiera alcanzado un techo de 25 ó 50 representaciones, llega hoy con facilidad al número de 100 ó 200; o incluso después de un número semejante de representaciones no puede decirse que haya agotado su éxito" (11). Seguramente no hay que seguir a Becq de Fouquières al pie de la letra; su visión de un público multiplicado por cien es, sin duda, excesiva. De todas formas, traduce una realidad o, más todavía, la impresión general, de una importancia capital en lo que a nosotros respecta, de una multiplicación del público de los teatros.



Paris: Bulevar del Crimen. Grabado de 1830.

do constataba en 1884: "La Revolución rompió las barreras que separaban entre sí a las clases".

Francia es hoy una democracia. Los más humildes quieren disfrutar de los mismos placeres que los más afortunados; también podemos decir que, desde el final del siglo pasado, el público que asiste a las representaciones dramáticas se ha centuplicado. No solamente es necesario aumentar el número de teatros para satisfacer todos sus gustos, sino que una obra que en otros tiempos hu-

Esta multiplicación estuvo acompañada de una modificación en la composición del público, que se volvió más heterogéneo. Durante la primera mitad del siglo se produce una división: los espectadores más selectos iban a los teatros oficiales, mientras el público popular acudía a los teatros especializados (los del "bulevar del crimen", en particular). En la época del Segundo Imperio, aunque los teatros estaban frecuentados en su mayoría por burgueses, se produjo una mezcla de estos dos tipos de públi-

co. Francisque Sarcey apuntaba: "Bajo el régimen del Imperio, París dejó de ser una ciudad pequeña para convertirse en un verdadero centro cosmopolita. La demolición del casco antiguo expulsó muy lejos a una población de pequeños burgueses, aficionados al teatro; los recién terminados ferrocarriles han diseminado en el asfalto de los bulevares multitudes internacionales ávidas de espectáculos; el desahogo general, mayor cada día, permitió a una creciente muchedumbre ofrecerse este placer hasta ahora reservado a los burgueses acomodados" (12). Sin duda, esto constituye un hecho de capital importancia: ya no existe para los teatros un público homogéneo y claramente diferenciado de acuerdo con el tipo de espectáculos que se les ofrece. Desde entonces ya no existe ningún acuerdo previo fundamental sobre el estilo y el sentido de estos espectáculos entre espectadores y hombres de teatro. El equilibrio entre la sala y el escenario, entre las exigencias de la sala y el orden del plató, no se plantea como un postulado. Es preciso recrearlo otra vez. La misma estructura de la demanda del público se ha modificado. Se ha producido un cambio de actitud hacia el teatro.

10

## LOS MEDIOS ESCÉNICOS

El libro de Becq de Fouquieres *El arte de la puesta en escena. Ensayo de una estética teatral*, reproduce muy bien este cambio —sobre todo si tenemos en cuenta que su autor lamenta, de hecho, este estado de cosas, pero se siente en la obligación de constatarlo por una incontestable honestidad y, a veces, por una gran perspicacia. Así, anota, en un estilo que sólo puede ser suyo: "Las multitudes que suben desde las tinieblas a la luz y que, desde los bajos fondos de la humanidad, alcanzan a disfrutar los goces de una vida social superior (...) se interesan no solamente por el desarrollo poético y moral de los personajes, sino por los actos que realizan; no por la verdad general que representan, sino por los rasgos particulares bajo los que se manifiesta la verdad y por el hecho que la produce (...). En una palabra, les llama la atención la acción trágica y les impresiona del mismo modo que les conmovería un drama en un tribunal del crimen. (...) Este nuevo público, virgen de emociones estéticas y al que se dirigen hoy los poetas dramáticos, no se ha reunido para juzgar una pasión o un carácter en sí mismo, independientemente de las circunstancias de los hechos; pero añade esta pasión y este carácter a su experiencia personal y actual, y para apreciar lo que



"La tierra", de Emile Zola, adaptada y dirigida por Antoine en el Théâtre Libre.

tiene de horrible lo uno y de ridículo lo otro, no tiene otra referencia que la realidad. (...) Por lo tanto, el público actual se interesa menos por el hombre en general, que por los hombres en particular, y le resulta imposible concebirlos lo mismo sometidos a todos los condicionamientos de clima, raza, temperamento y medio social que desprovistos de las influencias exteriores, las circunstancias y los hechos" (13). Aquí Becq de Fouquieres, a pesar de ser un adversario del naturalismo, se vale del mismo vocabulario que Zola, al hablar del "hombre eterno"

de los clásicos en oposición al "hombre fisiológico" de los naturalistas. Pero llega más lejos todavía y de ello deduce que el espectáculo debe ser, dadas las exigencias de este público que se interesa menos por lo general que por lo particular, la expresión de una realidad independiente, circunstancial. Así es como llega a poner de relieve el papel de la puesta en escena: "La puesta en escena debe corresponder exactamente al medio social, es decir, debe adecuarse al estado social de los personajes en el escenario y adaptarse a sus usos y costumbres.



No obstante, y este es un punto importante, solamente en una época relativamente reciente es cuando la puesta en escena llegó a conquistar un papel más preponderante. Antes se hubiesen podido concebir únicamente tres tipos de decorados; o dicho de otra manera, tres medios diferentes, el del gran señor, el del burgués y el popular. Y a éste último, le incluyo teóricamente, pues en realidad no existía y, por lo tanto, su correspondiente decorado hubiese resultado perfectamente inútil. En su lugar se reproducía el ambiente pueblerino o pastoril (...).

Hoy, a pesar de la permanencia de los vestigios de nuestra antigua división social, ya no estamos clasificados según las estrechas reglas de una jerarquía inmutable. Los criterios se confunden. Son el talento y el dinero, mucho más que el linaje, quienes aseguran una elevada posición social. Por eso, la antigua unidad decorativa del teatro ya no se corresponde con nuestras ideas actuales. Cuando sólo existía un número reducido de divisiones generales, hoy son infinitas, y asimilamos a nuestras funciones, a nuestros gustos y a nuestras costumbres todo lo

que nos rodea y participa de nuestra existencia. En una palabra (...) nuestra personalidad moral se refleja en nuestro entorno, hasta en nuestros más pequeños objetos. De ahí nace la importancia de la puesta en escena en las obras modernas o, por lo menos, en aquéllas que se esfuerzan en traducir al teatro la sociedad francesa actual, y la necesidad de hacer compatibles todos los elementos con la personalidad moral de los personajes representados. Como consecuencia lógica de ello, el decorador y el director se han convertido en tapiceros y, de alguna manera, en especialistas de los objetos, y se han visto en la obligación de dar al material figurativo esta fisonomía personal que caracteriza la puesta en escena moderna. (...) Por este motivo, la evolución de la puesta en escena no es el resultado de una idea preconcebida, sino más bien al contrario, el de una transformación insensible de la estética dramática y de la sociedad moderna. La puesta en escena ha adquirido de este modo una plasticidad que antes no tenía" (14).

#### LO RELATIVO AL TEATRO

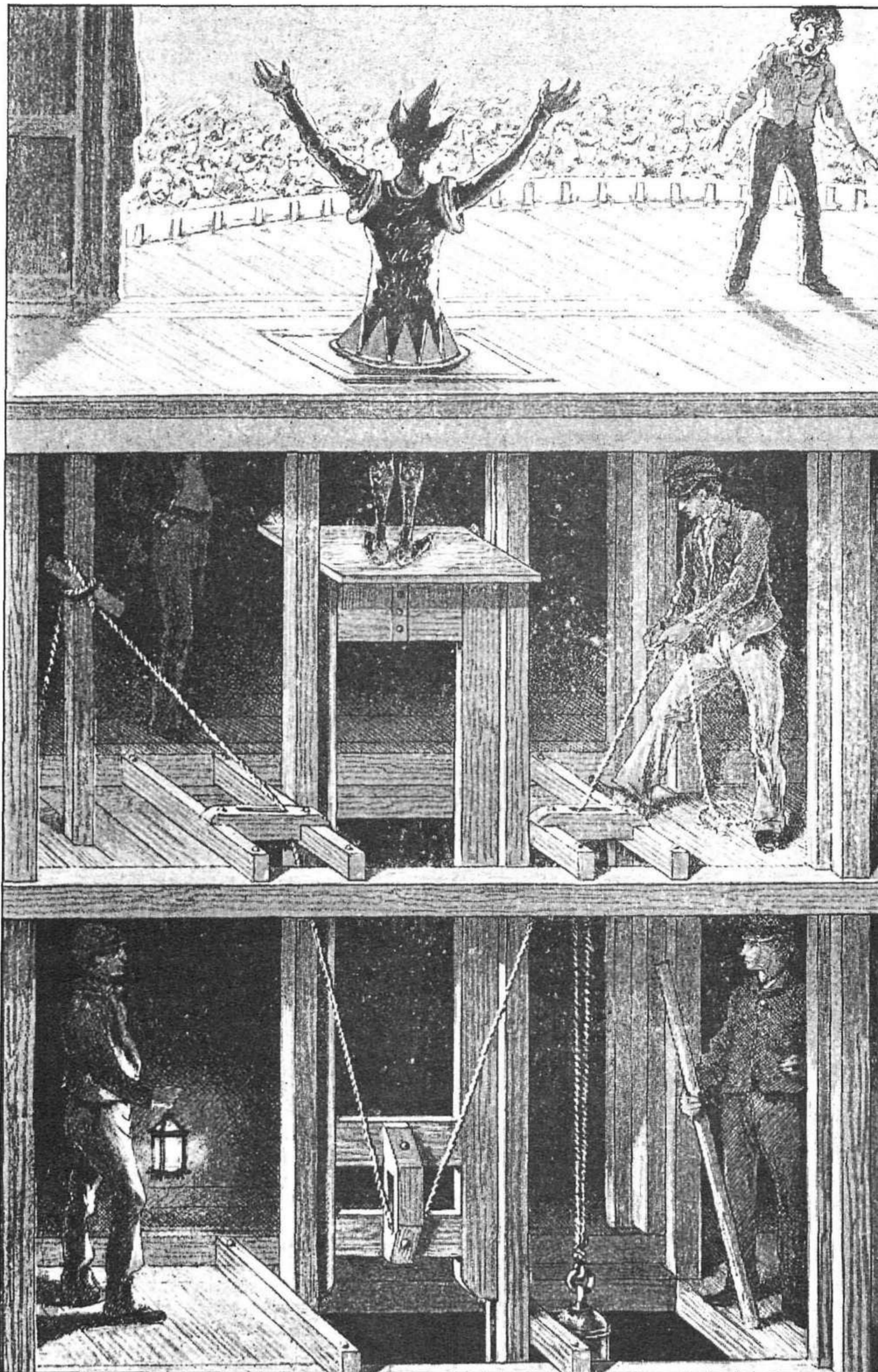
Aquello transformó por completo la relación entre el escenario y la sala. Antes, a una sala socialmente homogénea correspondía un escenario relativamente uniforme (aunque estuviese adornado con variaciones puramente decorativas). Existía una homologación entre ambas. Como si se tratase de un espejo, el escenario devolvía a la sala su imagen. Becq de Fouquières lo dice claramente cuando habla del actor clásico: "El arte del actor consiste precisamente en objetivar ante los ojos del espectador la imagen o la idea que éste tiene en la mente. Y podemos observar que su interpretación resultará más auténtica cuanto menos real sea; es decir, cuanto más liberada de detalles particulares y específicos que escapan a la mayoría de los espectadores. (...El público) asocia la representación que se le ofrece a la idea que él mismo se hace del fenómeno y a la imagen que tiene dentro de sí; lo que aplaude no es la reproducción de una realidad que no le ha sido posible observar directamente, sino el grado de semejanza existente entre la imagen que se dibuja ante sus ojos respecto a la idea que él se formó del hecho representado" (15). Ahora ya se ha roto esa relación. Lo que importa es construir en el escenario una realidad que existe por sí misma, sin necesidad del soporte y la complementariedad que le ofrece la mirada del espectador. Y la puesta en escena es precisa-

mente este intento, siempre renovado, de trasladar al escenario la obra dramática con todos los significados que puede suscitar a nuestros ojos —o más exactamente tal y como aparece no al público en general (que se ha vuelto, ya lo hemos comprobado, heterogéneo), sino a quien es a la vez espectador y actor privilegiado del teatro: el director de escena.

Becq de Fouquières parafraseando de nuevo a su adversario, Zola, habla del "traslado de lo relativo al teatro como causa de la riqueza del arte moderno" (16). El advenimiento de la puesta en escena traduce este fenómeno. Frente a un público variado y cambiante, la obra pierde su significado eterno para entrar en una relatividad que tiene que ver con el lugar y el momento. Por esta razón, la intervención del director se ha convertido en algo necesario. Antes un cierto orden regulaba las relaciones entre la sala y el escenario; ahora este orden se modifica con cada espectáculo y la tarea del director consiste en establecer y determinar de qué manera la obra será recibida y entendida por el público.

### LA MEDIACIÓN DEL ESPECTÁCULO

La puesta en escena moderna no nace únicamente de la transformación y de la multiplicación de las técnicas escénicas; tampoco fue impuesta desde la nada por un solo hombre (Antoine, en el caso de Francia). Su advenimiento coincide con una profunda transformación de la demanda por parte del público de teatro y con la novedad en la representación teatral de una toma de conciencia histórica. En un principio —por ejemplo, con Antoine—, se trataba, sobre todo, de concretar el medio y la época; en resumidas cuentas, de situar irrefutablemente la obra en su contexto histórico y social. Antoine decía: "La puesta en escena debería tener en el teatro la misma función que las descripciones en las novelas". Por eso, los montajes naturalistas se contentan, en apariencia, con reconstruir para la comedia el ambiente exacto de los personajes y de la acción. En realidad hacen mucho más: entre la obra y el espectador introducen la mediación de un espectáculo con dimensión histórica. En el Odeón, bajo la dirección de Antoine, no solamente dejaron de representarse los clásicos con trajes del siglo XIX (una costumbre que ya se había abandonado a principio de siglo), sino que se pretende interpretar alguna de estas obras de la misma manera en que se estrenaron en el siglo XVII: así, por ejemplo, un *Cid*, con candelas y falsos mar-

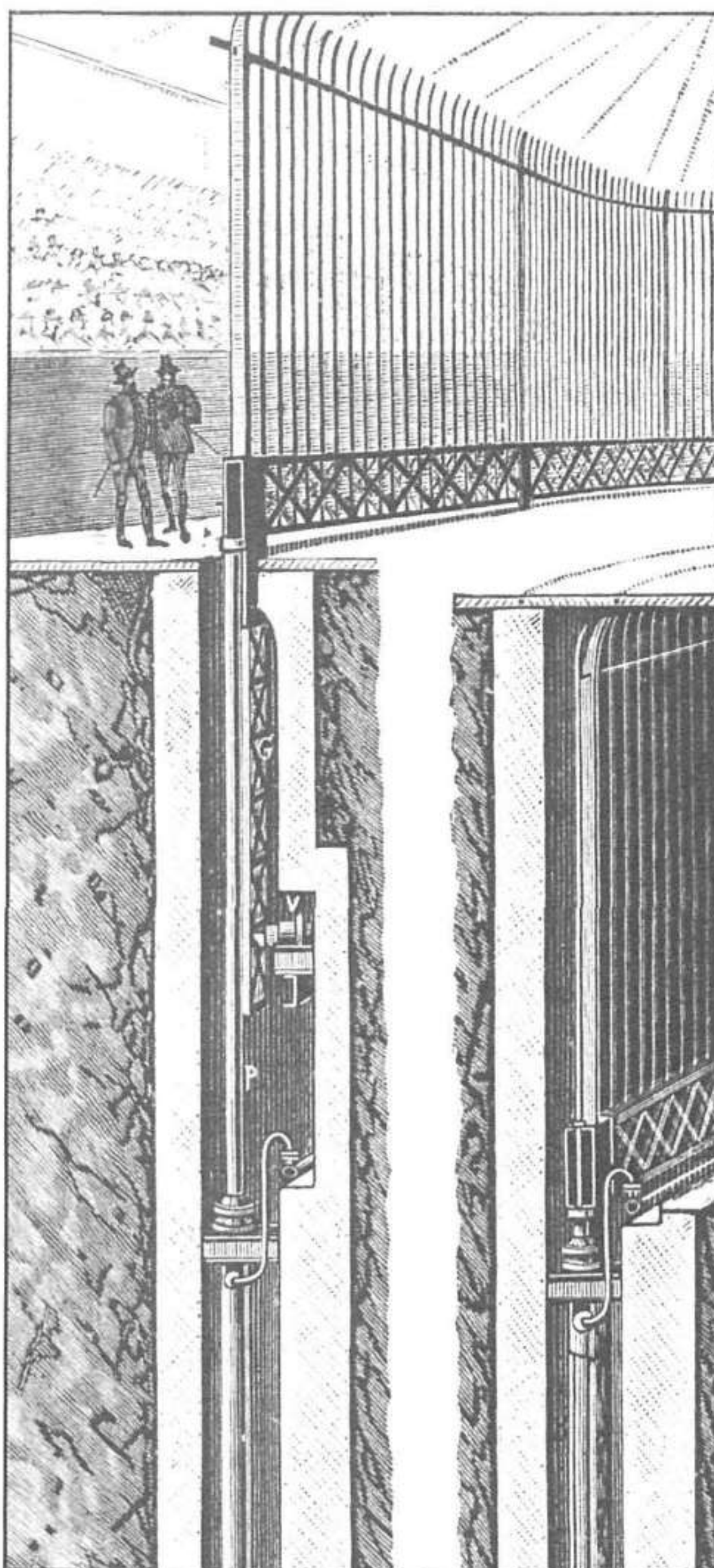


Trampa ascendente en la maquinaria del teatro.

queses instalados en el escenario y una *Psique*, montada como una comedia-ballet. Se invita al espectador no tanto a disfrutar del parecido de la obra con la "imagen que él tiene formada sobre ella", sino más bien a apreciar la distancia que le separa de la obra. Aquí aparece ya trazado el camino que lleva directamente desde Antoine hasta Brecht; es decir, desde una representación teatral aferrada a la imitación escrupulosa, ilusionista, de una realidad fragmentaria y petrificada, hasta la evocación amplia y no ilusionista de la realidad contemplada en sus constantes transformaciones.

### UNA CONTRADICCIÓN ESENCIAL

Hemos podido comprobarlo: desde sus mismos orígenes la puesta en escena moderna encuentra su vocación historicista (a este respecto sería interesante interrogarnos sobre una cierta incompatibilidad entre la puesta en escena y la representación de una tragedia, siendo ésta la negación de la Historia y de alguna manera, como escribía Aristóteles, tratándose de algo "superior" que inscribe la tragedia en una perspectiva histórica). En efecto, su advenimiento coincide con el momento en que la heterogeneidad del público rompe el acuerdo fundamental entre la sala y el escenario, esta clase de *consenso* mutuo gracias al cual se producía un entendimiento con medias palabras, sin necesidad de que se concretasen las "circunstancias". La puesta en escena sustituye entonces en este entendimiento la mediación de un "maestro de escena" que se dedica en primer lugar a materializar estas circunstancias y que, una vez establecidas las distancias entre la obra y el público, hallará en el



Montaje de rejas sobre la escena.

teatro un medio de hacernos tomar conciencia de nuestra historicidad (Brecht). Pero, a la inversa, este "maestro de escena" también podrá intentar rellenar esta distancia y restablecer la unidad entre el escenario y la sala gracias a una íntima comunión bajo las mismas especies del espectáculo. A la función de la puesta en escena que es "el traslado de lo relativo al teatro" opondrá la visión de una creación autónoma y cerrada sobre sí misma. Entonces el director de escena aspirará a la vocación de único creador teatral. Pretenderá ser el único "artista de teatro" —el artista de este teatro futuro que, según Craig "compondrá sus obras maestras con el movimiento, el decorado, la voz"—.

La puesta en escena moderna no está solamente, como se dijo a menudo, dividida entre la fidelidad al texto y un deseo de autonomía. La división se hace más profunda entre una función de comunicación histórica y social y la tentación del absolutismo del director de escena. Aspira a producir un espectáculo abierto donde la comprensión se funda en la institución de una cierta distancia entre todos sus elementos, y al mismo tiempo sueña con un espectáculo cerrado que, bajo la autoridad del director de escena, selle la comunión de la sala y del escenario.

Esta contradicción es esencial: no puede resolverse en favor de uno de sus componentes fundamentales. Gracias a ella la puesta en escena moderna se convierte en un arte más que en un conjunto de técnicas. Por lo menos nos autoriza a estudiar el teatro contemporáneo, no bajo el punto de vista de los textos dramáticos o el de la evolución de los procedimientos escénicos, sino como un arte de la representación teatral.

### NOTAS

1. Ver la importante obra de André Veinstein *La puesta en escena teatral y su condición estética*, París, Flammarion, Coll. "Bibliothèque d'esthétique", 1955, especialmente p. 165-166.

2. *Ibid.*, p. 172.

3. *Ibid.*, p. 180.

4. Diderot cuenta que en Nápoles "hay un poeta dramático cuya preocupación esencial es no componer una comedia" (*Paradoja del Actor, Obras Estéticas*, Paul Vernière, Ed. París, Classiques Garnier, 1959, p. 364).

5. Marie-Antoinette Allévy (Akakia Viala). *La puesta en escena en Francia en la primera mitad del siglo XIX*, París, Librairie E. Droz, 1938.

6. Esta cita es sacada del estudio de Denis Bablet, *La luz en el teatro*, Théâtre Populaire, n.º 38, 2.º trimestre, 1960.

También se puede consultar con buen provecho el muy interesante trabajo que Denis Bablet dedicó al *Decorado de Teatro de 1870 a 1914 (Estética General del)*, París, Ed. du Centre National de recherche scientifique, 1965.

7. Este problema es estudiado entre otros por Jean Jacquot en su excelente y preciso *Shakespeare en Francia, puestas en escena de ayer y de hoy*, París, Le Temps. Coll. Théâtre, fêtes, spectacles, 1964. Ver especialmente p. 41 sq.

8. L. Becq de Fouquières *El arte de la puesta en escena. Ensayo de Estética teatral*, G. Charpentier et Cie (ed.), París, 1884.

9. *Ibid.*, p. 207-208.

10. Desgraciadamente no encontré ninguna en la obra de Maurice Descottes: *El público de teatro y su historia*. París, PUF, 1964.

11. L. Becq de Fouquières, op. cit., p. 29-30.

12. Citado por Maurice Descottes, op. cit., p. 311-312.

13. L. Becq de Fouquières, op. cit., p. 243-245.

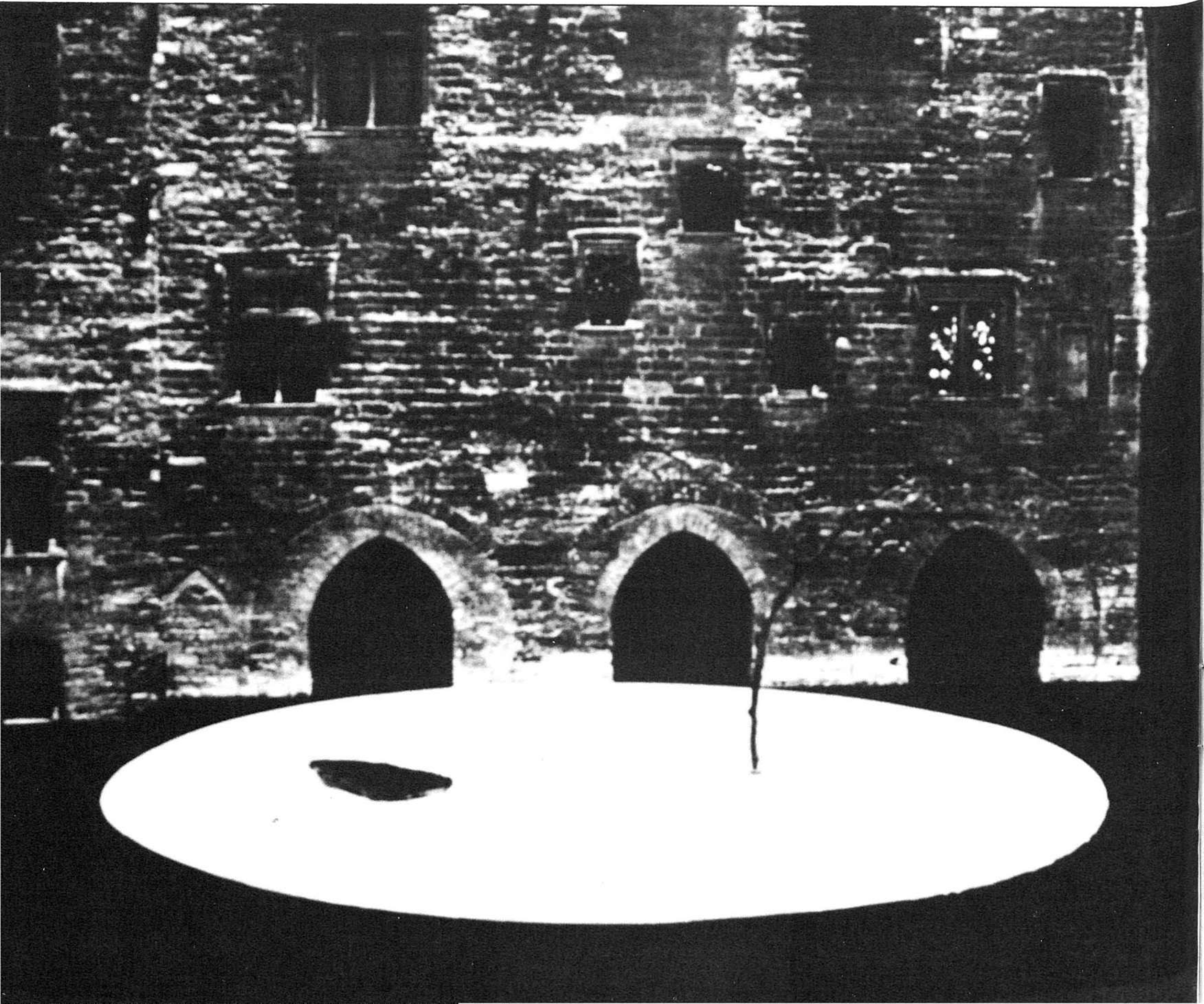
14. *Ibid.*, p. 78-82.

15. *Ibid.*, p. 184-186.

16. *Ibid.*, p. 268.

*Debemos legitimizar a la morfología como una ciencia particular que tenga como objetivo principal el tratar aquello que no se trata en las demás ciencias, más que rara vez y de pasada..*

Goethe





# NOTAS PARA UNA MORFOLOGÍA DE LA DIRECCIÓN ESCÉNICA

EDGAR CEBALLOS\*

**A**hora que parece posible la recuperación de nuestra memoria artística, conveniría sacudirnos un poco esa pereza teórica, o si lo prefieren, esa cierta pereza intelectual para explicarnos sobre qué necesidades específicas ha hecho su aparición la dirección escénica.

¿Puede hablarse de la vida del teatro sin saber sobre una de sus partes que supuestamente en la actualidad se conforma a partir de ciertos grupos dispuestos según las leyes de sus transformaciones?

Vladimir Propp, como etnólogo, solía decir: "Una lengua viva es un dato concreto, la gramática es su soporte abstracto".

Si parafraseamos lo anterior para el teatro, tendremos que tales sustratos se encuentran en la base de numerosos fenómenos de la existencia, y justamente sobre ellos se centra la atención de la morfología.

Ningún hecho concreto podría recibir explicación si estas bases abstractas no fueran antes objeto de un estudio.

Nuestra intención es tratar de repasar de manera abreviada las estructuras abstractas que dieron un soporte concreto a la dirección, sin intentar llegar al porqué del establecimiento de las reglas que rigen el actual concepto de dirección teatral.

Morfológicamente, la dirección escénica es una realidad compleja de abarcar y difícil de situar con precisión dentro de la estructura del hecho teatral. Esto quizás explique las diferentes perspectivas particulares a través de las cuales mu-

chos investigadores se han aproximado o alejado de su origen. Postulados contruidos, definidos o simplemente afirmados, rompen la cabeza de quienes los analizan. Así por ejemplo, para unos la aparición del oficio de director, es resultado "de un tipo particular de deseos edípicos e identificaciones inconscientes y de una combinación especial de actitudes e intereses paternos" (Weissman, 1967), conceptos que sin convencer, dan un paso más allá de la simple manipulación de los símbolos.

Y da la impresión de que no hay aún modo de encontrar aquello que sería el eslabón perdido para el origen de la dirección. Algunos la reducen a simples abstracciones de orden sociotecnológico: "De hecho, lo que provocó esta mutación fue la complejidad creciente del espacio escénico, su modificación constante con cada obra montada" (Dort, 1968). Otros lo atribuyen a la ampliación del papel del actor "en un esfuerzo demiúrgico por sujetar a su voluntad todos los oficios de la escena, todas las formas de la práctica del teatro" (Davignaud, 1966); otros se refieren muy concretamente al naturalismo como "el causante directo" (Wagner F., 1974).

Todo este paradigma indiciario para descifrar la realidad ha dado lugar a que cualquiera que excluyera una parcela del fenómeno de la aparición del oficio de director, se atrinchere frente a las posibles objeciones de aquellos dispuestos a ver tal fenómeno desde la otra esquina.

Y es posible que quizás alguno de ellos o todos tengan razón, al menos en el sentido de que, si las necesidades específicas que hicieron posible la aparición de la dirección escénica se esconden, como hemos visto, entre distintas y,

por lo general, contrapuestas especulaciones, entonces siempre estará a la mano escoger la que más convenga.

Aunque esto conlleve, naturalmente, a una parcialidad.

Desde luego, en términos más nuestros, tal vez sea mejor dejar en suspenso, sin preguntarnos por los condicionamientos, internos y externos, que pudieron motivar el origen de la aparición del director, y que podrían distorsionar nuestra reflexión sobre las partes constitutivas de la dirección escénica, que morfológicamente son el siguiente paso que nos interesa tratar.

Si entendemos como su parte constitutiva, la *función de*, veremos que bajo esta palabra se esconden distintos sentidos. Muchos ropajes para lo mismo o distintos cuerpos con el mismo vestido; el hecho es que, como podremos observar, las interpretaciones se multiplican cronológicamente.

1. ABRAZAR EN TODA SU EXTENSIÓN UNA OBRA DRAMÁTICA. "Disponer en ella los claros y los oscuros, los matices y las gradaciones; mostrar a los actores a la misma altura en las escenas tranquilas y en las agitadas. Ser diverso en los detalles y uno en el otro" (Diderot).

1.1. En realidad, aunque las circunstancias para la aparición de la dirección se dan en el siglo XIX, Diderot se atreve desde el siglo anterior a formular la fun-

(\*) El texto del profesor Edgar Ceballos corresponde al epílogo de "Técnicas y teorías de la dirección escénica", una obra escrita en colaboración con Sergio Jiménez y editada en dos volúmenes por el Grupo Editorial Gaceta, S. A. y el departamento de Difusión Cultural de la UNAM. México, 1985.

ción de lo que habría de ser la dirección escénica y con ello parece desafiar los hipotéticos celos de algunos investigadores.

2. CONSIDERAR LA OBRA COMO UNA TONALIDAD ARTÍSTICA Y NO COMO UNA REUNIÓN DE PARTES. Meiningen percibe que la representación, para dar la sensación de unidad, debe estar dirigida por una sola persona. "Una compañía altamente profesional que deberá obedecer al director; los personajes que deberán ser tratados como caracteres vivientes y el aspecto visual de la producción que deberá merecer la máxima atención" (Kronegk, citado por Slonim, 1961).

3. CREAR UN CONJUNTO, CUIDAR SU INTEGRIDAD ARTÍSTICA Y SU EXPRESIVIDAD. Stanislavski de hecho se fija en la necesidad de afirmar el detalle naturalista de la puesta escénica y en la fidelidad a la vida durante la representación como funciones primordiales de la dirección escénica. Intuye la necesidad de transmitir a su elenco la intención artística del autor, el contenido interior de sus imágenes y los matices más sutiles de su pensamiento y sentimiento. "Todo debe ser pensado hasta en las más ligeras especificaciones de vestimenta, maquillaje o conducta, para que se adapte a la tonalidad de la interpretación artística" (Stanislavski, citado por Slonim).

4. ESTAR EN CONSONANCIA CON LAS NECESIDADES EXIGIDAS POR LA REPRESENTACIÓN. Aunque generalmente "ninguneado" desde el punto de vista histórico por la élite cultural, Antoine comprende con claridad que la dirección escénica se constituye esencialmente en la organización de todo un espectáculo.

"Luego de entender la idea del autor y explicarla con precisión a los actores, ver el desarrollo de la obra y cómo toma forma. Vigilar la producción hasta en sus detalles más insignificantes, sus acciones escénicas y sus silencios, armonizar ademanes, movimientos diversos y efectos disímiles. Supervisar a carpinteros, pintores, sastres, tapiceros y electricistas. Observar la producción como un todo. Tomar en cuenta gustos y costumbres del público, omitir cualquier cosa que sea innecesaria, cortar cualquier cosa que sea muy extensa, eliminar errores, escuchar opiniones, sopesarlas y decidir cuándo seguir o rechazarlas. Finalmente, dar la señal y dejar que el trabajo aparezca ante una multitud de personas reunidas" (Porel, citado por Antoine).



Una escena de "El jardín de los cerezos", de Chejov, dirigido por Stanislavski en 1924.

5. ORGANIZAR TODA LA PRODUCCIÓN. En Nemiróvich-Dánchenko y en relación a las funciones de la dirección, encontramos, prácticamente, los criterios fundamentales de Stanislavski. "Instruir cómo se debe de actuar y reflejar las cualidades del actor" (Nemiróvich-Dánchenko).

6. INTERPRETAR LAS OBRAS DEL DRAMATURGO A TRAVÉS DE ACTORES, ESCENÓGRAFOS Y OTROS ARTESANOS. El centro de la teoría de Gordon Craig es la visión de una creación

autónoma, cerrada en sí misma y absolutista, en la cual la función de la dirección escénica es lograr que el director sea el único "artista de teatro, capaz de dominar los usos de las acciones, las palabras, la línea, el color y el ritmo" (Gordon Craig, citado por Dort).

7. ES LA SUMA TOTAL DE OPERACIONES ARTÍSTICAS Y TÉCNICAS. Este enfoque sobre la función de la dirección escénica, tiene un motivo básico: "Permite que la obra, como fue concebida por el autor, cambie de abstracta, del

estado latente del libreto escrito, a vida coherente y verdadera en escena" (Copeau).

8. ARREGLAR EN CONJUNTO Y EN DETALLE TODAS LAS GENERALIDADES E INDIVIDUALIDADES DE LA ACTUACIÓN. Debido a la variedad y amplitud crecientes del repertorio, a finales del siglo XIX y principios del XX, se comienzan a plantear problemas de interpretación. "Al ser más numerosas las piezas interpretadas son también más variadas" (Fouquières. *El arte de la puesta en escena*, citado por Dort, 1968). Los papeles aumentan en cantidad a medida que se diferencian unos de otros y esta heterogeneidad determina una especialización cada vez más grande entre las imágenes iniciales de los personajes del teatro, lo que hace a un actor "menos apto para cubrir una amplia gama de papeles" (Fouquières).

De esta manera, una buena parte de la función de dirección escénica tiende hacia la creación de condiciones que permitan establecer y determinar en qué forma podrá entender mejor el actor al personaje que interpreta. Al menos, ese era el concepto de Louis Jouvet.

9. ORGANIZAR Y ESTIMULAR LA PRODUCTIVIDAD DE LOS ACTORES (MÚSICOS, PINTORES Y DEMÁS). La teoría marxista sobre estética teatral la expresa Brecht en la heterogeneidad con que pone en evidencia todas las soluciones esquemáticas, habituales y convencionales. No es casual que en la perspectiva brechtiana la función de la dirección deba desencadenar crisis (Brecht, 1963).

Como podemos observar, los criterios de los grandes directores sobre la función de la dirección escénica son por demás variados; nos encontramos con lo "eternamente disputable", como diría Hume. Y otro tanto nos sucede con las interpretaciones de los teóricos:

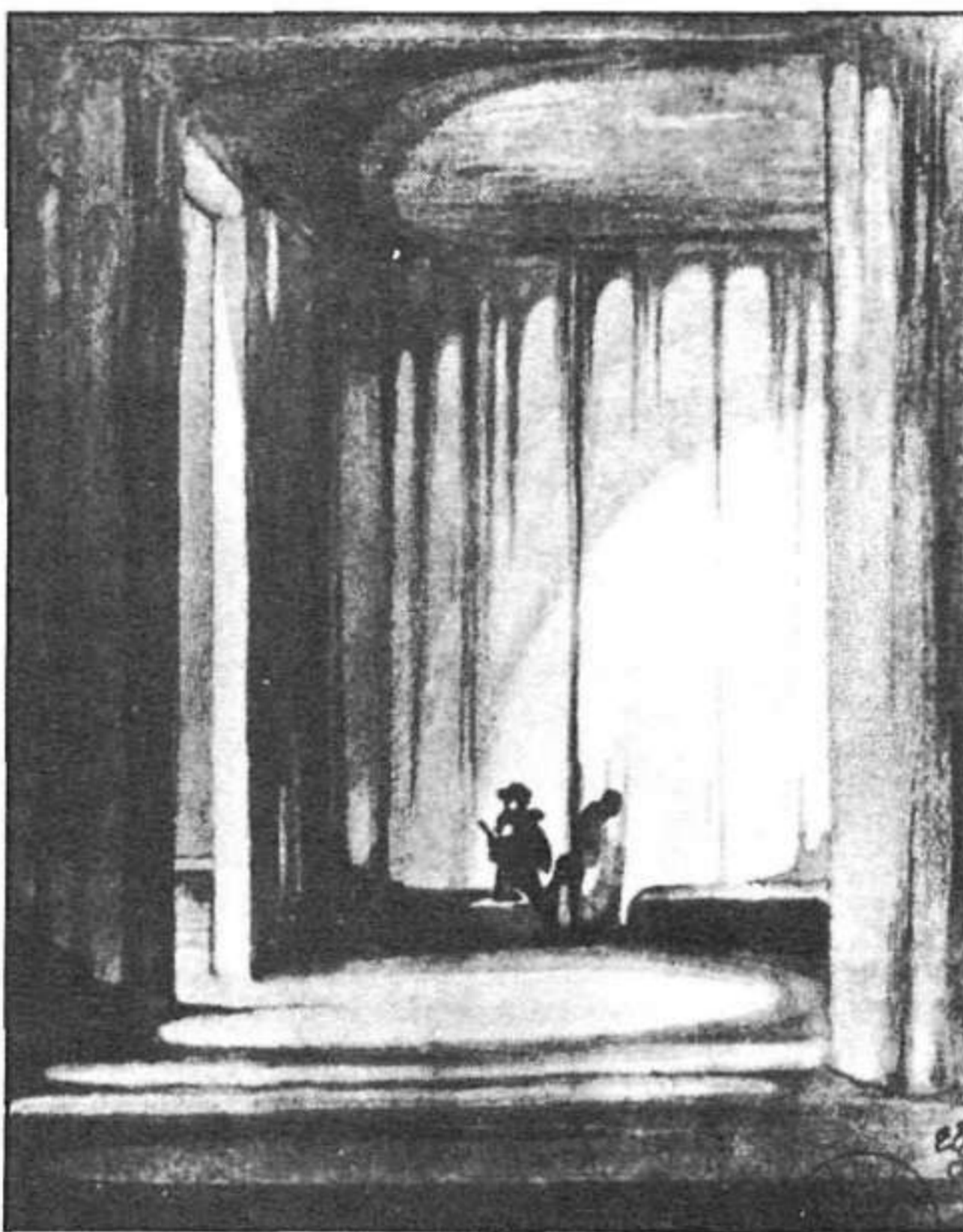
a) La función de la dirección es repartir las cargas para ilustrar el actual abandono humano (Berthold M., 1974).

b) Es iluminar, en definitiva, la obra dramática con inteligencia y con las riquezas de la sensibilidad (Vilar, 1972).

c) Es entrenar para que, a partir de su intuición de juego, implique con él a un grupo en la realización social de la tarea escénica (Duvignaud, 1966).

d) Es el qué hacer, el qué intentar hacer y el qué lograr o no lograr hacer en el transcurso de la escena (Clurman, 1977).

e) Es diagramar y coordinar el hecho escénico, concertando la colaboración del autor, del actor y de los elementos



Dos bocetos de Gordon Craig: Arriba, para "Los pretendientes", de Ibsen (1926). Abajo, para "Venecia salvada", de Otway (1904).

técnicos que corporifican en el escenario un texto (Castagnino, 1969).

Evidentemente, en toda esta caótica composición de aspiraciones y apetencias; tendencias y acciones diversas que caracterizan la función de la dirección escénica, se distinguen morfológicamente por su importancia y por su casi constante presencia en todas las definiciones:

a) El *organizar*: toda la producción.

b) El *entrenar* al actor a fin de que entienda cómo debe actuar el personaje que interpreta.

Y con esto podría quedar entendido que de todos los sentidos dados a la función o parte constitutiva de la dirección escénica toman forma concreta dos fases: una de *dirección plástica*, que comprendería la escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje, y otra de *dirección expresiva*, que se circunscribiría a la interpretación de los actores (Paul Lindau, citado por Wagner, 1974).

Esta doble necesidad se presenta entonces como un factor que podría darnos una importante pista. Y esa sería el aventurarnos a decir que de acuerdo a esas dos fases, han existido retazos de dirección escénica en cualquier parte del comportamiento mimético de las sociedades y que no es fácil aislarlas, dado que se desparraman por todas partes. Sin embargo, pocas han sido tan sugestivas y transparentes como la de aquella ocasión tan solemne en el antiguo Egipto, en el que el faraón Usertsen II comisionó a I-Kher-Nefert, entre 1887 y 1849 (a. C.) para que *organizara* el Drama de la pasión de Abidos y *enseñara* cómo representar el nacimiento de aquel dios-rey (Macgowan/Meinitz, 1966). Morfológicamente aquí se cumplen las dos premisas de la función de la dirección escénica.

Por eso se podría entender en términos más occidentales que ya existía dirección escénica detrás de Dionisos y sólo cuatro mil años más tarde, en 1866, las representaciones de Meiningen se convierten en el péndulo de la más amplia oscilación de lo que acabaría por entenderse como un término y un oficio. De esta manera, el director ha estado, hasta cierto punto, siempre presente; y de una forma u otra las obras han sido dirigidas.

Por lo que respecta a nuestra sociedad, en la que cada función, cada actividad y cada responsable desempeña un papel y se refiere a una finalidad que, a su vez, se compagina con otras, la función del director consiste en ser:

#### 1. UN INDIVIDUO FUERA DE SERIE.

La profesión de director no es para cualquiera. Históricamente, este concepto segregador aún constituye el pilar básico en la organización teatral. "Mi experiencia me dice que no se puede crear un director, un director nace. Posiblemente se pueda 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 podemos hacer si unos tienen esas cualidades mientras que otros carecen de ellas?" (Stanislavski).

2. SI EL TEATRO TIENE DOS CARAS; EL DIRECTOR, TRES. Al director institucional de la época moderna, se le atribuye paulatinamente nuevos rostros-roles:

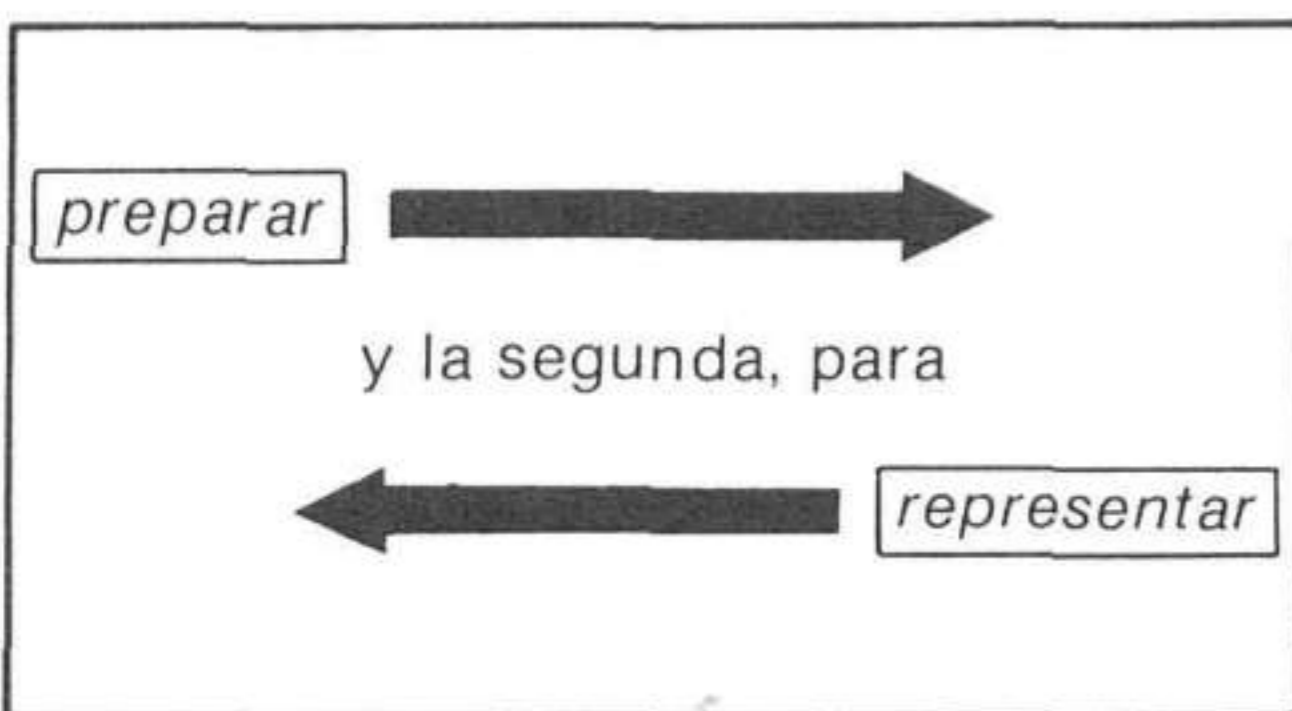
- 2.1. El régisseur-intérprete *instruye* cómo se debe actuar: así que es posible llamarlo el régisseur-actor o el régisseur-pedagogo.
- 2.2. El régisseur-espejo *refleja* las cualidades individuales del actor.
- 2.3. El régisseur-organizador *coordina* toda la producción (Dánchenko).

3. SU FUNCIÓN ES DIALÉCTICA. Debe poner en evidencia todas las situaciones esquemáticas, habituales, convencionales, aunque, por supuesto, sin refugiarse en "la" solución que él conoce y tiene preparada. "Debe tener capacidad para determinar lo que *no* es solución" (Brecht).

4. ES UN PERSONAJE CLAVE. "La función del director escénico es la de ser un personaje clave de una época que, por otra parte y en otras circunstancias, debe hacer frecuentemente de la política una representación dramática" (Duvignaud 1966).

5. SE OFRECE A LA VENTA. Llegamos al mercantilismo. Al fin y al cabo, como dice Brook (1968): "Nuestras reglas generales están demasiado podridas que se hace necesario encontrar una cadena más profunda de reglas".

Y mientras encuentra el primer eslabón de esta nueva cadena a Brook se le hace más fácil que la función del director sea en sí, y básicamente, una operación de dos fases. La primera, para

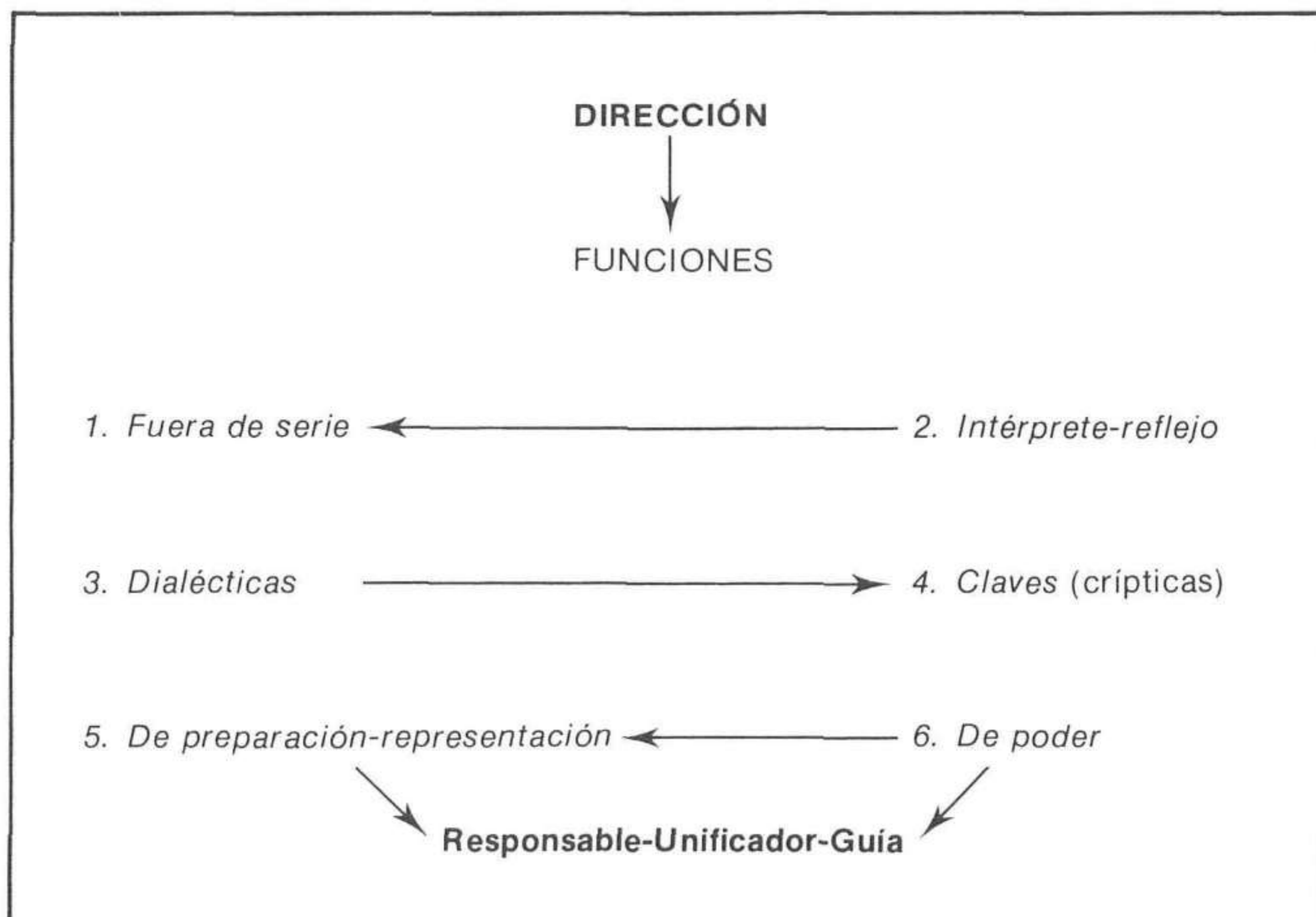


"Esto es como cualquier proceso de fabricación —y no lo quiero decir en sentido peyorativo— o como un artista académico donde algo es preparado durante mucho tiempo, entonces en un momento determinado finaliza y se entrega; se muestra, se hace disponible y se ofrece para la venta" (Brook).

6. ES DIOS. "El director, después que ha dejado de ser asistente o un simple consejero del actor, se convierte en dios. Los hábitos teatrales están para infundirle todo el poder. Se convierte en una especie de tirano, por mínima que sea su propensión a esto; e incluso en verdugo en el caso de no respetar al hombre en el actor; y esa relación sado-masoquista se ejerce, de manera sutil o grosera, cuando el actor acepta el ultraje y la humillación, incluso cuando lo busca como estimulante. En realidad, el director tiene desprecio por el actor, no espera gran cosa y explota al máximo lo poco con lo que cree poder contar; no lo de-

desprecio por el público. Entonces el teatro se vuelve una casa de ilusiones para clientes muy poco exigentes" (Grotowski, citado por Temkine, 1974).

Si de algún modo se pudiera caracterizar el multiforme espectro de puntos de vista que inspiran el papel del director escénico, su concepto identificador sería el de responsable de la producción. Además, todas estas conceptualizaciones objetivas y subjetivas, tienen unos supuestos de partida en el guía, en el unificador de todos los elementos; en el genio por el cual, obra que pase por su imaginación, es obra que adquiere su sello particular.



safia, pero tampoco le concede un grado de atención; él es una conciencia luminosa y pura, una conciencia que lo identifica, asimismo, con presencia, una conciencia libre de todos los cálculos; como el domador, desea extraer a la fuerza todos los elementos creativos de los actores; no respeta germinación; él es quien siempre sabe por adelantado qué hacer. Existen los actores que adoran este tipo de director, ya que los libera de la responsabilidad de crear.

"En un sentido algo atenuado, se podría decir que dentro de toda esta relación hay prostitución; sobre todo cuando director y actores aceptan trabajar con una mala obra, la interpretan sin ilusiones y sin gusto, esta vez unidos en el

En su dinámica actual, la función del director teatral se desarrolla a partir de cuatro tendencias:

De *búsqueda de nuevas formas expresivas* a través de una dirección que espera todo de la obra y para la cual el texto es en sí esencial.

De *expresivos signos establecidos* a través de una dirección que usa el texto y lo toma como punto de partida.

Las otras dos tendencias se delinean del modo siguiente: el culto a la teatralidad haciendo olvidar al público que se encuentra en un teatro en presencia de una ficción y en oposición el cortocircuito; es decir, todo lo contrario como verdadera teatralidad.

Ahora bien, antes de entrar al tema,

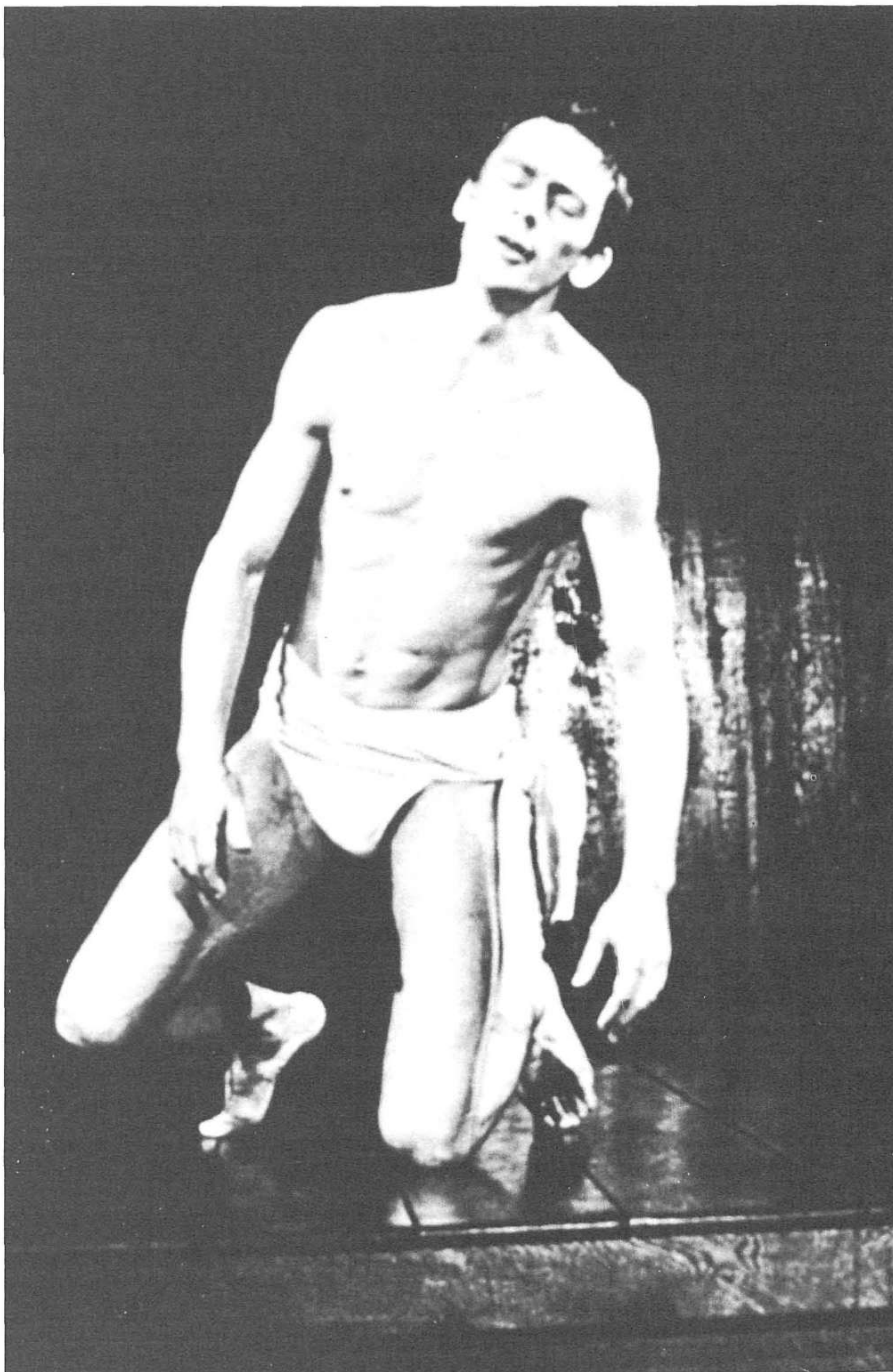
tendremos que comenzar por aislar a los elementos auxiliares que sirven de lazo a la función o parte constitutiva del oficio de dirección, y que con la máscara de racionalidad del presente, reproducen las interminables "lucubraciones" que, recortadas, se denominan *teorías teatrales*. Vayamos a ellas.

La actual teoría teatral, que no corresponde a las antiguas *ars dramaticae* o *ars poeticae*, no es sino la secularización de lo que en un tiempo se entendió como verdades cuasi religiosas del teatro. Desde luego, algo hay de todo eso, pero ello no es todo. La cuestión es que a partir de la llamada "dictadura de los directores" comenzaron a aparecer como por generación espontánea, infinidad de dilucidaciones sobre la "esencia" del hecho teatral o la fenomenología de lo dramático, a tiempo que se volvía a mitificar en un halo de nuevo misticismo la profesión teatral; desde luego, también se dieron iniciativas concretas y perdurables como: 1) simplificación de los recursos accesorios de la escena y mayores efectos teatrales, mediante mayor *sugestión* artística; 2) valoración de efectos lumínicos; 3) síntesis de artes y técnicas en la puesta en escena.

Pero en términos más reales podríamos decir que, en tanto que espléndidos conceptos de estética pre o postaristotélica han desaparecido, alienaciones para-teatrales han tomado relevo en un teatro siempre repleto de prometidos hallazgos y hastiado de pésimos resultados. Y es desde aquí donde tocaremos los signos convencionales que caracterizan a los elementos auxiliares de la función del director:

1. TODOS, ESENCIA DEL AUTOR. La versión moralista de este tipo de dirección se justifica así: "El director, el actor, el pintor, el diseñador, del vestuario, los utilleros sirven a un mismo objetivo, expresado por el autor en la esencia de su obra. El descuido, el capricho, la histeria, la inexactitud, la demora, el mal carácter, la ignorancia del papel, son dañinos para el conjunto y deben ser extirpados de raíz" (Stanislavski, citado por Slonim, 1961).

2. TODO SE ESPERA DEL TEXTO. "El director de escena no es un ser libre. La obra que va a representar o a hacer representar es la creación de otro. Da a luz criaturas ajenas. Es un mago-partero. Cumple una función eterna y secundaria a la vez. Está encadenado a su texto frente al cual pretende asumir todas las libertades. Pero sus ideas y sus aspiraciones son tributarios de las de otros" (Vilar, 1972).



"El príncipe Constante", de Calderón, dirigido por Jerzy Grotowski en el Teatro Laboratorio de Wrocław (1966).

3. SUBRAYAR LO QUE EL DRAMATURGO BUSCA. De hecho esta búsqueda cristalizó, en las condiciones objetivas favorables del teatro norteamericano contemporáneo. "Es el director quien recibe el guión para estudiarlo y meditarlo. Durante este período debe descubrir los personajes exactos de la pieza; buscar sus motivos y relaciones, entender justamente dónde empieza la obra, cómo se crea a través de una serie de crisis, el punto crucial y el clímax; dónde debe haber pausas. Debe descubrir el ambiente o la atmósfera; en suma, debe determinar exactamente qué es lo que ha buscado el dramaturgo.

"Una vez que ha descubierto lo anterior y tiene un dominio total de la sustancia y la forma de la obra, debe pensar en términos de los actores que representarán los diversos papeles; de las voces o personalidades que se integrarán o contrastarán perfectamente; de los movimientos; del decorado, de la escenografía, de los muebles, de la iluminación, del sonido y de los mil detalles que ayudarán a interpretar y subrayar ese "algo" que, para él, es lo que el dramaturgo busca" (Wright, 1962).

Desde luego, los signos convencionales de las otras corrientes de pensamiento que nutren el caudal teórico de la dirección teatral, tienen bases diametralmente opuestas en relación al texto y al dramaturgo:

1. OLVIDARSE DEL AUTOR. Para Gordon Craig, el trabajo del director como intérprete del dramaturgo es algo como esto: "Tome la copia de la obra de manos del dramaturgo y prométale firmemente interpretarla como está indicado en el texto (hablo solamente de los mejores directores). Entonces lea la obra, y durante la primera lectura sentirá aparecer claramente el conjunto de color, tono, movimiento y ritmo que debe asumir la obra. En lo que respecta a dirección escénica, no deberá tomar en cuenta las descripciones de escenas, etc., que el autor pueda intercalar en su copia, ya que si es experto en su oficio no puede aprender nada de ellas; su única tarea como director será crear las escenas con las que montará la obra". (Craig).

2. UNA OBRA ES ESENCIALMENTE ACCIÓN. "El director recibe un libreto de un escritor. Después de la primera lectura, las páginas inanimadas empiezan a tomar vida entre sus dedos. Ya no son símbolos escritos en papel: él añade un sentido de vida al significado de las palabras. Son voces que hablan y cesan de estar en silencio cuando se les requie-



Jacques Copeau interpreta "La carroza del Santísimo Sacramento", de Mérimée.

re, gestos que se forman y rostros que se iluminan. El lugar, el tiempo, los colores y las lueces se definen claramente en términos de emociones y episodios específicos. Más tarde, después de un estudio más metódico, el director profundizará estos diferentes conceptos. Pero en su verdadero primer contacto, empieza a tomar forma un universo minúsculo tanto espiritual como concreto. Lo que permanece en la mente del director y no sólo en su mente, sino también dentro del alcance de sus sentidos, por decirlo así, es un sentimiento de ritmo general, como, por ejemplo, la respiración del trabajo que va a empezar a vivir. Pero ya que una obra es esencialmente acción y que un actor es primeramente un ser humano que actúa, nuestro director, antes de ir más adelante, buscará trazar el lugar, la forma y plantear la acción; para ello, propondrá a los actores sus lugares, sus distancias los unos de los otros, los movimientos que hagan, sus relaciones con el decorado, los muebles y la utillería, la forma de sus diálogos y sus silencios, los tiempos variantes de sus entradas y salidas y, asimismo, en su mente la veracidad de los personajes, la expresión de sus emociones, la lógica de los acontecimientos, las posiciones en el escenario, los efectos de luz, la naturalidad de los actores y la simetría del grupo" (Copeau).

3. NO PUEDE SER LACAYO. Curiosamente, pese lo contrario, nuestra escena es un espacio ritualizado. Ahí están los objetos y la persona del director sa-

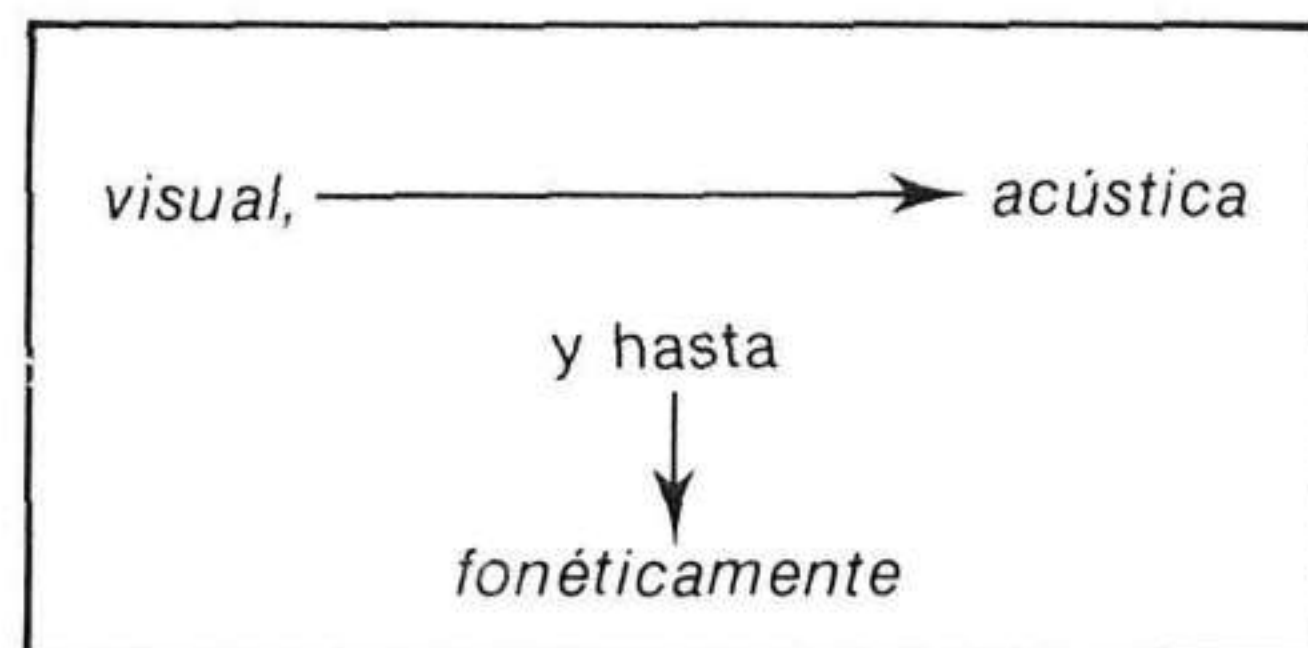
grado, los fieles que se complacen en el trabajo abnegado dentro del recinto teatral que han seleccionado los fetiches que enfervorizan, las ceremonias, en las que se recorre toda la jerarquía misteriosa y en donde el texto escrupulosamente recitado puede resultar una blasfemia. Leamos lo que dice uno de los doctores de la ley al respecto: "El director no puede ser un mero criado de la obra, pues la obra no es algo rígido y definitivo, sino, una vez puesta en el mundo, crece con el tiempo, se cubre de pátina y asimila nuevos contenidos de conciencia. Así crece para el director la tarea de hallar aquel punto de vista desde el que pueda descubrir las raíces de la creación dramática. Este punto de vista no puede ser sofisticado ni elegido caprichosamente; sólo mientras el director se sienta como servidor y exponente de su época, logrará fijar el punto de vista que comparte con las fuerzas más decisivas que constituyen la esencia de la época" (Piscator, citado por Berthold, 1974).

4. UN PROBLEMA MÁS COMPLEJO. "El director de escena es quien encuentra la expresión escénica para la obra literaria o poética. Puede, a primera vista, parecer que el director es una especie de representante o apoderado del dramaturgo, cuya misión consiste solamente en transformar los valores poéticos en teatrales; pero el problema es mucho más complejo: cada mise-en-scène de verdadero valor revela no ya tan sólo la personalidad del director, puesto que él es quien tiene que orientar el esfuerzo de todos y cada uno de los actores y demás trabajadores del foro, sino que debe, además, dar a la escenificación su tonalidad básica, es decir, darle un estilo bien definido, sin ambigüedades ni vaguedades. En la mise-en-scène, la unidad de estilo es tan indispensable como la unidad de acción en un texto teatral" (Wagner, 1974).

5. UNA OBRA NO ES UNA SERIE DE PARLAMENTOS. El director debe entender que su quehacer escénico no es una serie de parlamentos, sino una serie de acciones. No es qué dicen los personajes al entrar, sino qué va a ocurrir. Y una vez que el director ha descubierto lo que ocurre en escena, no en meros términos físicos obvios, sino en términos de la acción humana básica: "La palabra oral se convierte en instrumento de esa acción y puede oírse como tal. (Se dice que los sordos suelen ser mucho más agudos al juzgar una actuación que las personas sólo atentas al significado superficial de las palabras, pues los sordos tratan de ver lo que realmente está

ocurriendo. Cuando los actores no hacen más que repetir palabras —es decir, recitar sus líneas—, no ocurre nada, y en estas circunstancias la escena se torna monótona y poco comunicativa en términos de teatro). El director escoge acciones que los actores deberán realizar, así como las notas están para que los músicos las ejecuten. Si estas notas son claras para el director y los actores las ejecutan bien, el director podrá oírlas y verlas con claridad, cualquiera que sea el idioma que se hable.

Lo que describo no es una verdad metafórica, sino una verdad literal. A medida que avanzan los ensayos y que la interpretación de los actores define cada vez mejor las acciones de la pieza, el oído se acostumbra cada vez más al ritmo exacto que exige su ejecución:



En suma, el idioma del teatro no es tanto el idioma de las palabras específicas que se utilizan como una especie de idioma universal de la acción; de modo que el uso correcto del habla en el teatro no podrá lograrlo necesariamente la persona con la mejor dicción, sino el actor dotado de la más clara intención dramática" (Clurman, 1977).

Naturalmente las objeciones a lo dicho en ambos signos convencionales de dirección escénica, que giran en pro y en contra del texto dramático, se pueden amontonar. Y es que lo dicho es algo muy viejo y repetido. A excepción quizás de conceptos novedosos y poco comunes, como, por ejemplo, el que expresa Schechner (1968).

"Así como el actor recorta, deforma, condensa y selecciona las experiencias de su vida, así un director puede crear una obra a partir de fragmentos de otros dramas. Esta rica veta de creatividad se detuvo sólo desde la introducción de esas leyes y teorías tontas al respecto de la originalidad. Shakespeare y Molière serían dramaturgos muy pobres sin sus plagios. Un arte que en esencia se transforma y se transmuta no debería renunciar a ninguna de sus fuentes, sus orígenes más profundos. La idea moderna de originalidad es una construcción legal-capitalista adaptada para proteger la pro-



Dos dibujos de George Grosz para el montaje de "Las aventuras del valiente soldado Schweik", dirigido por Piscator en Berlín en 1928.

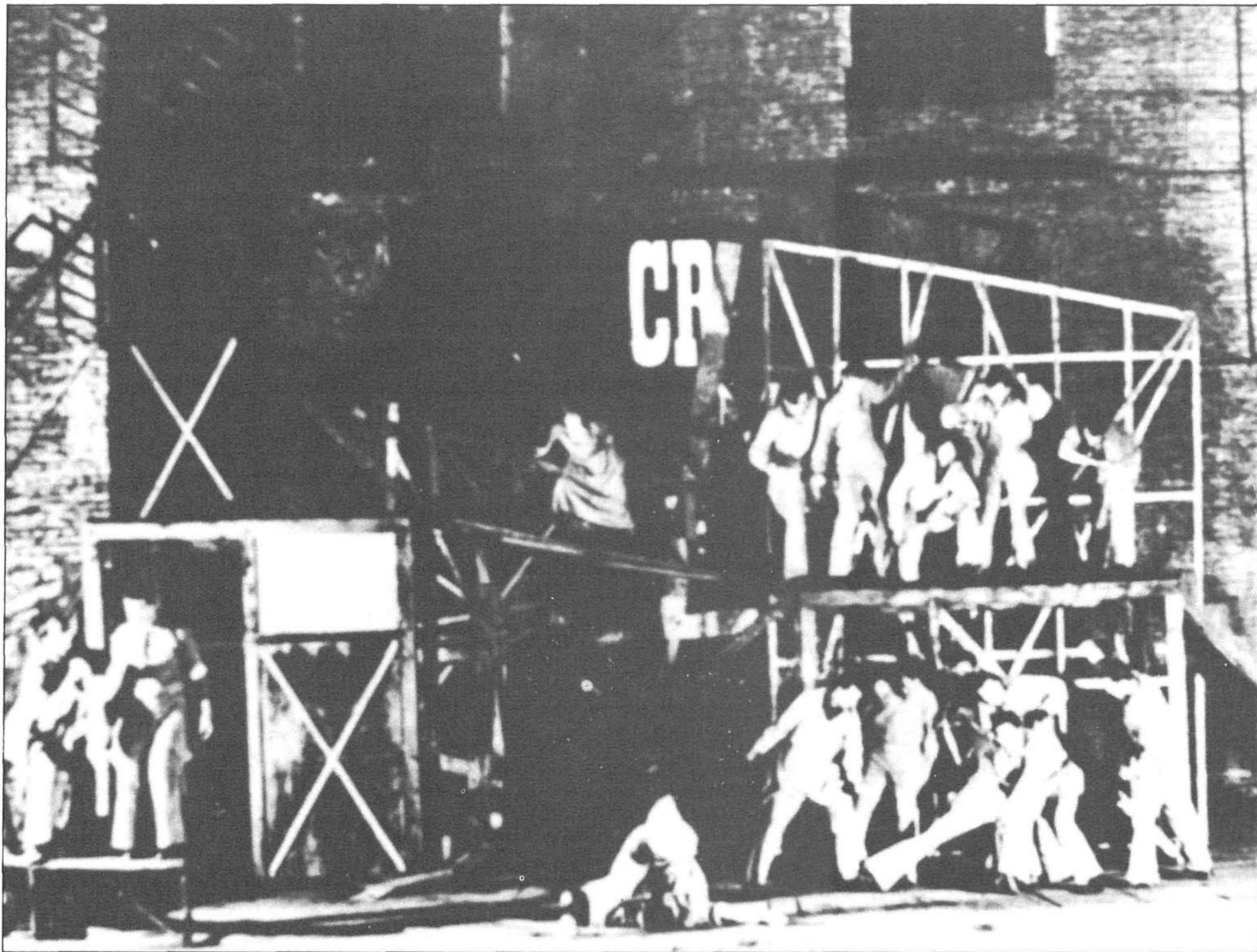
piedad privada y para promover el enriquecimiento. Es anticreativa e impide la readaptación de temas antiguos a la luz de la nueva experiencia. La constante readaptación y elaboración de material antiguo —llamémoslo plagio si gustan— es el refuerzo más fuerte para el oficio de director teatral" (Schechner, 1968).

Desde luego se puede discutir la veracidad de la proposición que establece Schechner, pero ésta tuvo gran influencia entre los románticos revolucionarios del teatro a finales de los sesenta, como antídoto a la robotización del teatro consumista.

Por otro lado, dentro de toda esta especie de panteísmo de creencias y lenguaje de dirección teatral existe también la teatralidad de las cosas como signo convencional de los elementos auxiliares de la función del director. Habíamos dicho que algunos entienden por teatralidad a la representación en la cual el público no se olvida ni por un instante que se encuentra en un teatro. Mientras que otros demandan exactamente lo contrario: "que el público olvide que está en un teatro, que *sienta* que vive la atmósfera en la cual los personajes de la obra viven".

Como podremos observar, ambas posiciones se parecen en una cosa: no buscan la teatralidad, sino una experiencia psicológica; no concatenan proposiciones para llegar a otras proposiciones, sino que buscan un estado de ánimo, una fusión del concepto mental con el estado físico del cuerpo que lleve a un estado psicossomático nuevo.

Entre tanto, este estado al que propenden dichas proposiciones se podrá connotar con las palabras: expresión física de la emoción, movimientos expresivos, valores biológicos, relaciones vitales mutuas, magia teatral, etc., aun cuando la



"Le Cocu Magnifique", de Crommelynck, en dirección de Meyerhold. Moscú, 1922.



teatralidad sea algo que no se pueda demostrar con argumentaciones, sino con la evidencia de la propia puesta en escena. Lo que sucede es que jugar ese juego exige no sólo unas determinadas reglas, sino una situación que las posibilite.

Y llegamos al *sistema*. Para Stanislavski, las formas externas de producción como escenografía, utillería, etc., tienen valor únicamente en la medida en que promueven la expresividad de una acción dramática del actor, y bajo circunstancia alguna deben atraer al público por ninguna cualidad artística independiente; las unidades de escenografía, lo mismo que la música incidental, son sólo factores de apoyo en el arte teatral y es deber del director: "Extraer de ellos nada más lo necesario para iluminar el drama que está desarrollándose ante el público y ver que permanezcan subordinados a lo que deben hacer los actores" (Stanislavski).

a) Y fue este actor-director quien intuyó la teatralidad a través del descubrimiento de la disciplina interior del actor. Sin negar la importancia del talento natural, simplemente trata de desarrollarlo mediante una disciplina rigurosa de trabajo, estudio, experimentación y esfuerzo consciente. No debemos olvidar que Stanislavski siempre tuvo en la mente el objetivo superior como fin supremo de una representación: "Transmitir las emociones y las ideas de un dramaturgo, sus sueños, tormentos y alegrías".

Durante muchos años, Stanislavski exploró el problema más difícil de la interpretación: ¿cómo crear en uno mismo, en el momento requerido, la emoción exigida por el papel? Tenía conciencia de la dualidad fundamental de la actividad de un actor: *vivir* intensamente en la escena y *no disolverse* él mismo en el papel; ser apasionado, sin perder jamás el dominio de su creación. Combinar siempre una profunda sensibilidad con un extremado dominio de sí mismo. En otras palabras, Stanislavski le pedía al actor que creara la emoción exigida por el papel, al mismo tiempo que *olvidara* que estaba en escena, de tal manera que por su parte el público olvidara también su estancia en el teatro.

Interesante, pero este concepto de teatralidad de Stanislavski tiene su contraparte que, a primera vista, nadie diría que procede de su propio discípulo y tal discípulo es el que adapta la teatralidad a otra circunstancia, que es también una forma de no desprenderse de ella, pase lo que pase.

b) Así, para Meyerhold lo más importante constituía el enmarcar el espectáculo en un tiempo dado, saber cronome-



Estudio biomecánico: el salto sobre el pecho.

trarlo, repartirlo en trozos que coincidan con determinados períodos de tiempo. Sólo después habría de venir la voz, la pronunciación. Y sólo entonces, comenzarían las dificultades: "El carácter de los movimientos expresivos, el organismo humano como automotor, el mimetismo y los valores biológicos, el movimiento del hombre y el movimiento de los distintos órganos; el conjunto de movimientos de todo el organismo, los frenos y el desentumecimiento, el juego escénico visto como una descarga de energía sobrante, estudios complicadísimos del organismo, reacción del sistema nervioso; después, los movimientos del actor en un área limitada, algunas veces inclinada o reducida por los decorados, para que no se rompa una pierna; las leyes por las que se construye la danza o la danza como base para revelar un monólogo; después, los movimientos de acrobacia; la capacidad del actor para manejar los objetos; las nuevas tendencias, que obligarán al actor a conocer el excentricismo, cuando el personaje se descubra a través de lo grotesco; después, las "palabras" que se dicen sin voz, con la mímica o con las manos" (Meyerhold).

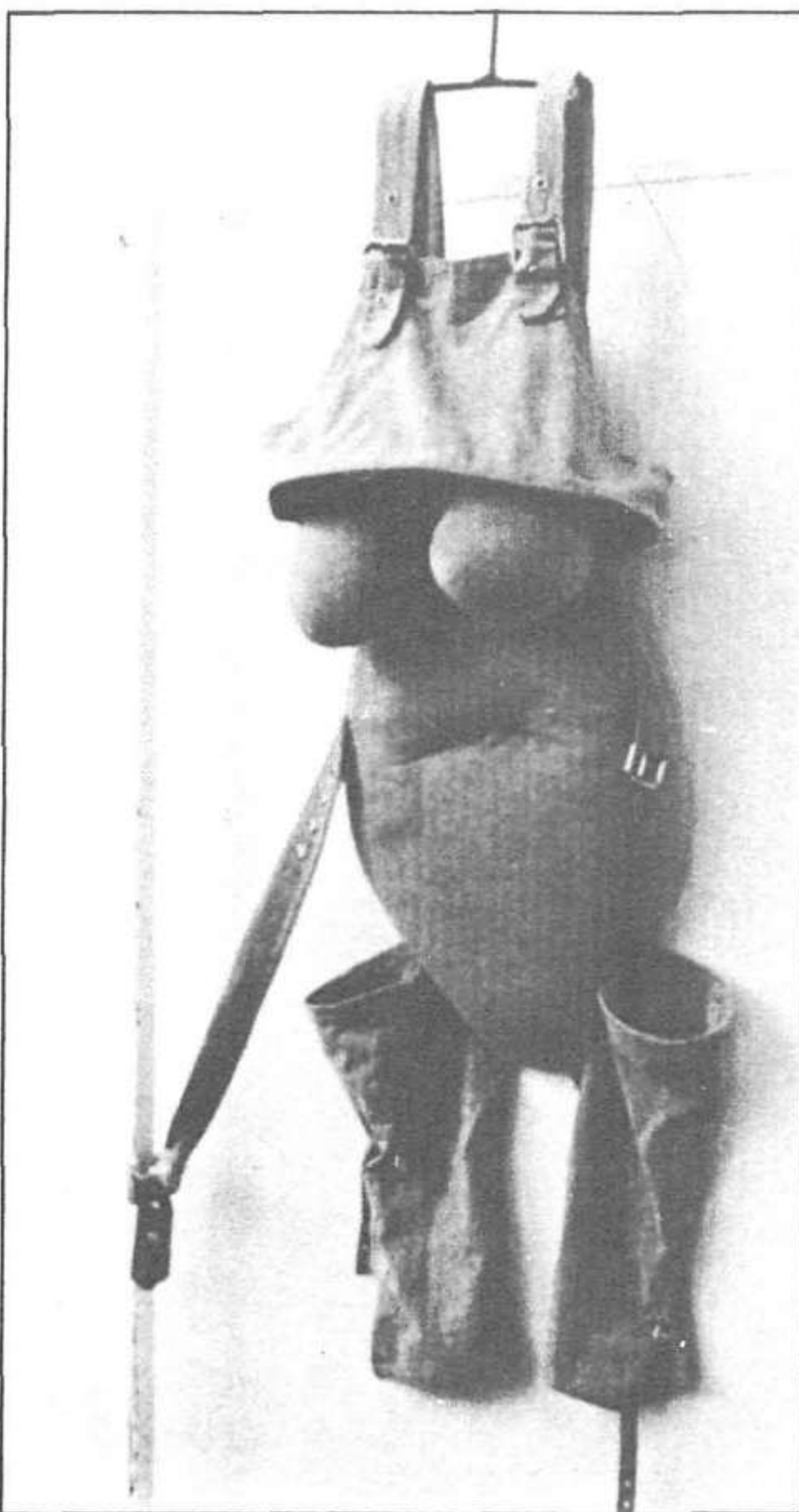
c) Appia, por su parte, descubre la teatralidad en la aplicación escénica de la luz para reforzar la acción dramática y aconseja decorados tridimensionales sólidos y plataformas de diversos niveles. Enseña a crear atmósferas escénicas a partir de la iluminación. Y llega a decir:

"Estamos tan degradados que la palabra pasa antes que la vida y aún antes que la obra misma. Por ello, nuestro problema concierne a la animación del espacio. Si el espacio escénico está oscuro, es preciso alumbrarlo y alumbrar la pintura de los telones. Esta pintura presenta sombras y luces que simulan un relieve cualquiera; las sombras como las luces deben estar visibles, por lo tanto iluminadas. Toda la cuestión radica en esto: o el actor o la pintura; y la reforma actual concierne esencialmente al grado de ambientación y al número de objetos que puede representar sin perjudicar demasiado al actor" (Recopilación de Barrault, citada por Castagnino).

d) Para Gordon Craig la teatralidad "no es ni el juego de los actores, ni la pieza, ni la puesta en escena, ni la danza; sino son los elementos que lo integran: el gesto, que es el alma del juego de las palabras, que son el cuerpo de la pieza; las líneas y los colores que son la existencia misma del decorado; el ritmo, que es la esencia de la danza".

Entre paréntesis, Gordon Craig estaba

cada vez más convencido de la necesidad de eliminar los componentes personales, puramente subjetivos y emocionales, de la interpretación para llegar a la teatralidad pura; por lo que soñó con recurrir a tres alternativas. Una, la de limitar al ac-



Maniquí. Tadeusz Kantor.

tor al gesto simbólico; otra, resucitar la máscara del drama griego para reemplazar el rostro humano; la tercera, era utilizar la especie de supermarioneta, infinitamente graciosa y flexible, a tono con la "noble artificiosidad" que él comenzó a buscar en el teatro y que cumpliera con total obediencia la tarea que le fuera asignada por un director dictatorial dentro de un rígido esquema general.

e) Fruto de esta renovación temática en busca de la teatralidad es la aparición de los conceptos de Reinhardt. Es evidente que para este director el instinto de la teatralidad resulta innato en el hombre. Considera a los actores como "almas de niño" al que el teatro es su "mejor refugio", considera a los actores como

seres que luego de haber guardado secretamente su infancia en lo profundo de su ser, y ocultándola a todos: "se ha separado de los hombres para jugar con ella hasta su muerte". De ahí que su concepto de teatralidad intentara desbordarse en el actor mismo: "Únicamente el actor que no sabe mentir, que es él mismo sin deformaciones, que se entrega completamente, es digno de admiración. El objeto más elevado del teatro es la verdad y no la verdad exterior" (Reinhardt).

f) Ya es un lugar común relacionar a las formas teatrales con la teatralidad. Basta con constatar los puntos de vista de Vajtangov. Para llegar a la esencia de la teatralidad: "no debería haber ni naturalismo ni realismo, sino realismo fantástico. Se ha encontrado que los métodos teatrales imparten la vida genuina a la obra en el escenario. Los métodos pueden aprenderse, pero *las formas* deben ser creadas. Tiene que ser convincente por nuestra fantasía. Esta es la razón por la que llamo realismo fantástico. Tal forma existe y debe existir en todo arte".

g) La racionalización extrema del concepto de teatralidad conduce a Brecht a la aplicación del efecto de distanciamiento, y es condición previa que: "tanto el escenario como la sala se encuentren limpios de todo elemento "mágico" y que de ninguna manera pueda llegar a producirse lo que podría llamarse un "campo hipnótico". Se renunciará, por tanto, al intento de crear en escena la atmósfera de un determinado lugar (habitación al atardecer, calle otoñal), así como todo intento de producir un clima con ayuda de determinados ritmos de las voces; el público no "encendido" a través de descargas temperamentales, ni llevado a un "estado de trance" por un juego de tensiones musculares; es decir, que no se pretenda hipnotizar al público ni crearle la ilusión de que se halla en presencia de un suceso natural no ensayado".

"La condición indispensable para que se produzca el efecto de distanciamiento consiste en que el actor emplee un claro gesto demostrativo para señalar lo que tiene que mostrar. Lógicamente, debe abandonarse la idea de que existe una cuarta pared imaginaria que separa al escenario del público, creando la ilusión de que el proceso escénico se está desarrollando en la realidad, sin la presencia del público".

h) En cuanto a Grotowski, éste recurre a la "magia teatral" en busca de la teatralidad perdida. Como director es un hechicero que encanta al espectador a



25

*"Wielopole, Wielopole", de Tadeusz Kantor.*

través de la inconsciencia. Y es por medio del actor que fuerza al espectador —como en un rito—, a que salga de sí mismo y forme parte de la acción litúrgica-dramática que como director ha creado.

i) En el último vagón del presente, Kantor recurre a la teatralidad mediante las apariencias, el vacío y la carencia de mensaje.

“En mi teatro un maniquí debe convertirse en un modelo que personifique y transmita un poderoso sentimiento de muerte, y de la condición de muerto: el Modelo para el actor vivo”.

“Si estamos de acuerdo en que una característica específica de las personas vivas es su capacidad y facilidad con que entablan relaciones vitales mutuas y múltiples, es sólo cuando nos enfrentamos a los muertos cuando nace en nosotros una comprensión súbita y sorprendente; es cuando esta característica esencial del ser vivo se hace posible mediante su completa carencia de diversidad indiferenciada, mediante su existencia, mediante su identidad universal, en

despiadado desafío de cualquier otra ilusión opuesta, mediante su común, aceptada, siempre válida propiedad de permanecer imperceptible”.

Por supuesto, la idea de teatralidad de Kantor, por eliminación del miedo a la muerte, podría considerarse irracional. Quizá su emergencia en el momento actual se deba al fracaso de las filosofías racionalistas capaces de dar un sentido o un propósito a la sociedad y unos valores que subordinen los medios tecnológicos a los fines humanos.

Pero en fin, todas estas concepciones de teatralidad o no teatralidad son como los mosaicos. Son ensamblajes muy abigarrados los cuales, antes de continuar, valdría la pena preguntarse ¿sí es concebible un hecho escénico sin teatralidad? Se entienda ésta como se quiera.

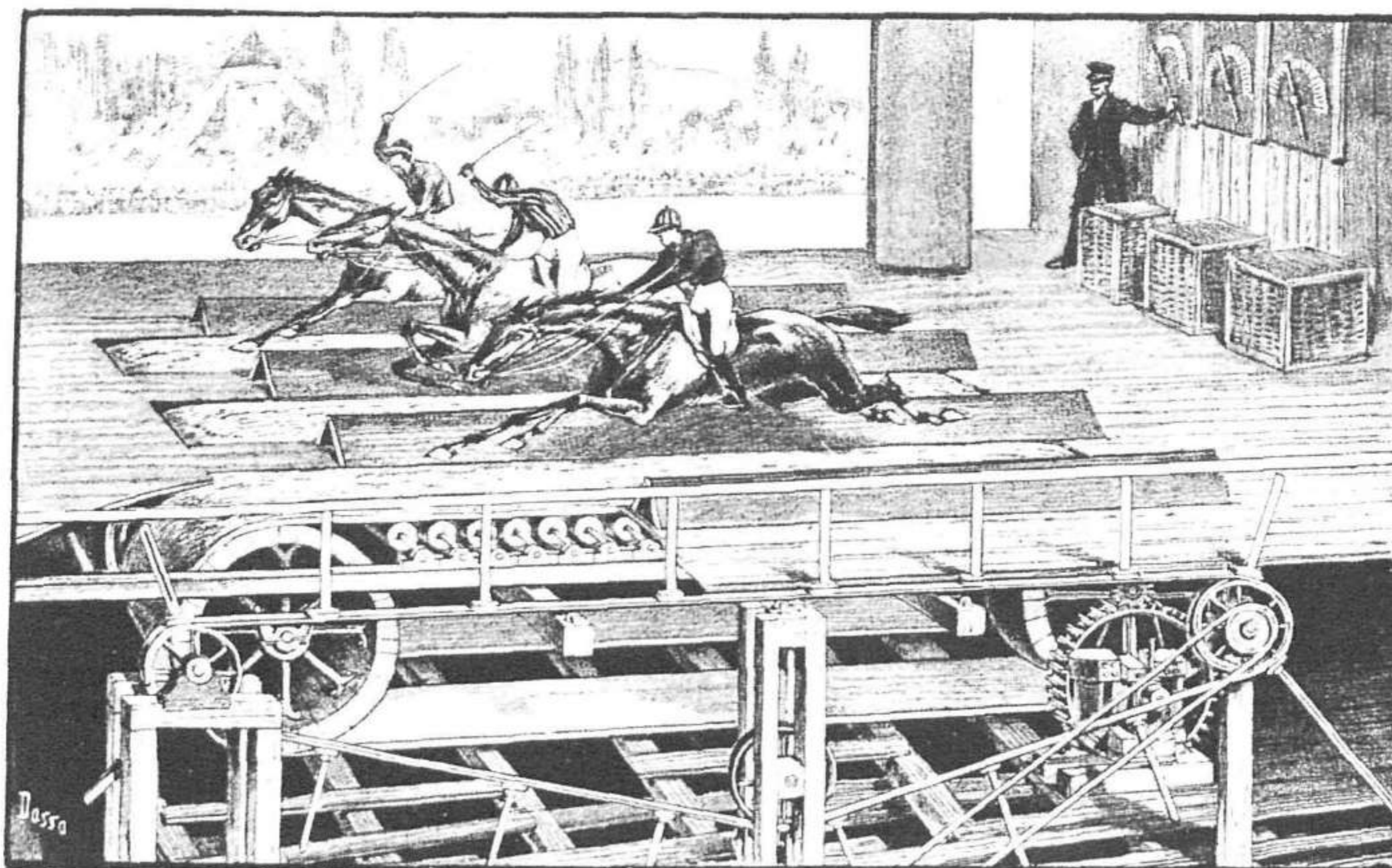
De hecho, en la actualidad, con tantas vueltas al origen de las formas, ¿no se estará por llegar también —morfológicamente— a un callejón sin salida?

Obviamente, Tadeus Kantor ha inventado otro callejón para reivindicar su “realidad instantánea” como una propo-

sición “mucho más fascinante y poderosamente real que cualquier entidad abstracta o construida artificialmente o que el mundo surrealista de lo “maravilloso” de Bretón. Happenings, sucesos, ambientes, han devuelto con enorme ímpetu la respetabilidad a las grandes regiones de la realidad, hasta la fecha desdeñadas, librándose de su carga de deberes prácticos. Tal “calca” de la realidad pragmática, desviándola de la trayectoria de la vida práctica, ha despertado con más fuerza la imaginación del hombre que la realidad surrealista del sueño”.

“Por consecuencia, el temor de la intervención directa de la vida y del hombre dentro del arte, ha perdido su significancia” (Kantor).

Sin embargo, la pregunta sigue en pie y se repite desde otros ángulos. Nosotros, morfológicamente, sólo hemos visto algunos. Hay, sin duda, muchos más. Recorrerlos no es tarea superflua. Muestran, por el contrario, el autoengaño revestido de teatralidad. Los hechos reales, ciertamente, tienen más de aparentes que de reales.



*"Die Winterresie" de Holderlin. puesta en escena de Klaus Michael Grüber en el estadio de Berlín, 1977.*



# DETRÁS DE LA CUARTA PARED

ANDRÉ ANTOINE

28

**A**ntes que nada, qué significa dirigir: uno de los hombres más autorizados de nuestro tiempo, monsieur Porel, quien tomó parte en el Congreso Internacional de Teatro de 1900, ha definido nuestro arte en términos que son tan precisos y selectos que es para mí un placer y considero un deber, el citar sus comentarios:

"Sin dirección, sin esta ciencia precisa y respetable, este arte sutil y poderoso, muchas obras no hubieran llegado hasta nosotros; muchas comedias no serían entendidas; muchas piezas teatrales no disfrutarían del éxito.

Es comprender con claridad la idea del autor en un manuscrito, para explicarlo con paciencia y precisión a los ansiosos actores; es ver el desarrollo de la obra y ver cómo toma forma minuto a minuto. Es vigilar la producción hasta en sus detalles más insignificantes, sus acciones escénicas y hasta sus silencios que en ocasiones son tan elocuentes como el texto del libreto. Es colocar en el lugar correspondiente a los figurantes poco diestros o confundidos e instruirlos; reunir en un solo reparto actores desco-

nocidos y estrellas. Es armonizar todas estas voces, ademanes, movimientos diversos y efectos disímiles, para poder lograr la interpretación correcta de la tarea que les ha sido asignada.

El siguiente paso, después de haber cumplido con dicha tarea y de haber realizado metódicamente todos sus estudios preliminares en la tranquilidad de su biblioteca, es encargarse del aspecto material de la producción. Supervisar con paciencia y precisión a carpinteros, pintores, sastres, tapiceros y electricistas.

Después de concluir con esta segunda parte del trabajo, se incorporará a la primera para que el reparto actúe con el verdadero mobiliario y utilería. Finalmente es ver a prudente distancia la producción como un todo. Es tomar en cuenta los gustos y costumbres del público en las dimensiones decuadas, omitir cualquier cosa que pueda ser innecesariamente peligrosa, cortar cualquier cosa que sea muy extensa, eliminar errores de detalles que son inevitables en cualquier trabajo que se realiza con rapidez.

Es escuchar consejos de grupos interesados, sopesarlos y decidir cuándo seguirlos o rechazarlos. Finalmente, con el corazón palpitante, abrir la mano; es dar la señal: ¡y dejar que el trabajo aparezca ante un multitud de personas congrega-

das! Es una profesión admirable, ¿no les parece? ¡Una de las más curiosas, una de las más fascinantes y una de las más sutiles del mundo!"

De ninguna manera haré un esfuerzo para encontrar una fórmula más clara y artística. En mi opinión, la dirección moderna debe desempeñar la misma función en el teatro que las descripciones en una novela. El dirigir debe, como de hecho es el caso en general hoy en día, no sólo encajar en la acción de su propia estructura, sino también determinar su verdadero carácter y crear su atmósfera.

Esta es una tarea muy importante y completamente nueva, para la cual nuestro teatro clásico francés ha hecho poco por prepararnos. El resultado es que, a pesar de la riqueza del esfuerzo gastado en los últimos veinte años, aún no hemos formulado principios, construido instituciones, establecido métodos de enseñanza o capacitado personal.

Pocos innovadores de mente más abierta en el teatro como Montigny, Perrin y Porel, han mostrado iniciativa, bajo la presión de las necesidades crecientes de la producción teatral contemporánea. Ellos han comenzado a romper los viejos patrones; pero los resultados han aparecido lentamente. Estos, han sido paralizados por retrocesos al clasicismo, tanto en los mismos individuos co-

mo en las personas que se encuentran debajo de ellos.

Enseñados por ellos y bajo su influencia directa, hemos podido, entre otras razones, continuar el trabajo por ellos iniciado. En mi caso, fui influenciado por las nuevas necesidades y condiciones en los trabajos más libres y activos a los que me sometieron mis compañeros en el *Théâtre Libre*.

Ingresé al teatro muy tarde, poco antes de cumplir treinta años de edad. Fui rechazado por el *Conservatoire* al que había, espontáneamente, solicitado ingresar para tomar inspiración de maestros como Got y Molière cuyo genio me deslumbraba. Para compensar mi falta de experiencia, fui muy afortunado en que no me abrumaran las tradiciones antiguas o me entorpecieran los métodos de rutina. Aprendí acerca del teatro al guiarme por la lógica y el sentido común, como debió suceder en el pasado, cuando se inició el teatro.

Durante mucho tiempo, aproximadamente quince años, en mi tiempo libre como oficinista, con una curiosidad vehemente por las cosas del teatro, me di cuenta de que la "profesión" del actor y el complacer al público había extinguido toda sencillez, vida y naturalidad, tanto en el dirigir como en el actuar.

La experiencia es el mejor maestro. Ya que todos a mi alrededor, dramaturgos y actores, eran novatos, sin nociones preconcebidas o tradiciones falsificadas, poníamos todo nuestro empeño en lo que sentíamos, era la forma más clara y verdadera. Así pues, la experiencia y la práctica antecedieron a la teoría.

En este punto debo reiterar que el dirigir es un arte que acaba de nacer. Nada, absolutamente nada, antes del siglo pasado con su teatro de intriga y situación, llevó a su florecimiento.

Sin regresar a los primeros ejemplos de nuestra literatura dramática, ceremonias eclesiásticas que perduraron como sucesos solemnes al aire libre, podemos decir que el teatro clásico francés no necesitó durante varios siglos, de "escenificación", en el sentido propio de la palabra.

Un sencillo telón de fondo era suficiente para denotar un palacio, una plaza pública o un salón de recepción.

Por lo que concierne al actor, a menudo recibía un traje de la corte del rey o de la alta nobleza (Richelieu regaló a Bellecoeur un traje de caballero para representar el papel del Cid); y la única ambición del actor era aparecer en un traje espléndido, ante un público selecto y recitar su parte, más que actuarla o vivirla...



Arriba, logotipo del Théâtre Antoine. Sobre estas líneas, dibujo de André Gill para un personaje de "L'Assommoir", de Zola, en el Théâtre Libre.

Sin embargo, el drama continuaba desarrollándose. Apareció un teatro de intriga y situaciones materiales, un teatro que tomó en cuenta el nivel social y la vida diaria de sus personajes. La unidad del lugar fue violada. *Figaro* saltaba a través de las ventanas y *el Conde Almaviva* tiraba abajo las puertas. Víctor Hugo publicó su prefacio a *Cromwell* y el gran Alejandro Dumas se le unió. La Edad Media reemplazó a la antigüedad. Los episodios trágicos y los combates heroicos ya no eran temas de escena: *Hernani* sitió *San Mégin* y miró las estrellas antes de ir a ver a la *Duquesa de Guise*; *Ruy*

*Blas* empujó algunos muebles frente a las puertas de su cuarto de techo bajo antes de morir en paz. *Geronte*, *Célimene* y *Sganarelle* dieron paso a *Marguerite Gautier*, *Giboyer* y *Poirier*. Al igual que *Chatterton*, los actores comían en el escenario, dormían ahí y se sentaban en sus camas a soñar. Había nacido el arte de dirigir y desde entonces se convirtió en un fiel sirviente de la producción dramática.

La actuación en sí, siempre rezagada, empezó a cambiar. *Frédéric* ya no actuaba al estilo de Talma, aunque era igualmente admirable; y la romántica "pluma blanca", en realidad un esfuerzo por la verdad, por la vida, hizo que el público se olvidara de la declamación retórica de la tragedia.

Si ustedes releen la introducción de Porel en cuanto al trabajo que es necesario para producir una obra, pueden imaginarse ¡los esfuerzos incesantes y la paciencia incansable que se necesitan para poder lograr la verdad y la vida escénica!

Aparentemente el público no tiene idea de la labor efectuada en una obra que acaba de aplaudir. En el teatro, después de la quinta o sexta presentación, muchas personas imaginan que el arreglo físico de las escenas y los movimientos de los personajes se dejan a la suerte o a la iniciativa de los actores.

Entre mejor actuada y más natural esté la obra, el espectador ingenuo estará más convencido de esta suposición. Él no tiene idea de lo lento y complicado que es el trabajo de los ensayos...

Por ello, permítanme empezar desde el principio. El productor, después de asignar a cada actor su parte, le da el libreto al director. De ahí en adelante, este último es el encargado.

Hice una distinción a propósito entre el productor y el director. Hablando en general, nuestros productores asumen las dos funciones. Pero son muy distintas y requieren de talentos que casi siempre son incompatibles.

Primero que nada, el ser productor es una profesión; ser director, o *metteur en scène*, es un arte.

En nuestro tiempo, la profesión del productor requiere sobre todo las cualidades de un gerente o de un hombre de negocios; y si además, nuestro productor posee un poco de audacia y, por casualidad, el deseo de ir en busca de obras interesantes; y si a través de la experiencia adquiere ese instinto especial para los "éxitos", entonces para él, el día será muy corto en sus diversas tareas.

Pero por otro lado, el director o *metteur en scène* es un ser que debe estar

libre de cualquier preocupación o cálculo financiero. Claro que lo usual es que muchos productores tengan a un director en su nómina de pago; casi siempre se trata de un actor veterano o de alguien que no ha tenido mucho éxito; y lo utilizan para que se encargue del trabajo preliminar que tal vez lo consideran de poco interés. Pero están equivocados; ya que no se dan cuenta de que estas primeras horas son cruciales, después, cuando hayan llegado al estreno será demasiado tarde. La obra ya habrá tomado forma y tendrá un patrón definido. ¿Acaso un pintor le daría a otra persona el trabajo de dibujar los primeros trazos para un cuadro que él quiere pintar?

En otros teatros como la *Comédie Française* —por ejemplo— a uno de los actores del reparto, el más “talentoso” o el más famoso, se le designa la tarea de conducir los ensayos. Esto es, insistimos, un método equivocado, ya que un actor con talento no necesariamente está dotado con las cualidades que hacen a un buen director. Muchos grandes actores son, en ocasiones, incompetentes para este trabajo; su temperamento personal y su instinto creativo que es su fuerte, los priva de una de las facultades esenciales de un verdadero director: una visión de conjunto. No importa qué tanto se esfuerce un actor: sólo ve su parte; y si él es el director, inconscientemente —pero sin lugar a dudas— aumentará el campo de acción y la importancia de esa parte en perjuicio de los demás. Un actor mediocre que no se encuentre en el reparto, estará siempre en ventaja en relación con el actor afamado que actúa en el escenario.

La dificultad radica en tratar de encontrar hombres creativos de teatro que deseen entregarse a este trabajo emocionante pero oscuro. En algunos países, donde el valor del trabajo en equipo ha sido reconocido más rápidamente que aquí en Francia, el nombre del director aparece en el programa teatral.

Recuerden que un hombre así debe tener a los actores en la palma de su mano y que éstos, de acuerdo a las palabras de Molière, son “animales extraños para conducir”. Para obtener el máximo de ellos, no sólo en esfuerzo sino también en resultados, uno debe conocerlos y vivir con ellos. Los métodos de trabajo y las maneras de actuar difieren en cada artista, de acuerdo a su temperamento y carácter. Es un mundo pequeño que le pertenece, un mundo nervioso y sensitivo, que tiene que ser en ocasiones halagado y en otras reprendido.

Muchos actores, por medio de la negligencia o debido a su timidez, se valen



Una escena de “*La flûte de l'abbé Mouret*”, de Zola, dirigida por Antoine en 1907.

de cualquier excusa para tratar de escapar del trabajo, como un caballo pura sangre que en ocasiones se rehúsa a saltar un obstáculo. Es un arte y un placer el persuadirlos, ya que ellos son la mayoría de las veces los actores más dotados e interesantes.

Otros que son irritables y vanidosos deben ser guiados, aconsejados y convencidos sin que ellos se den cuenta.

En resumen, el dirigir es una carrera en sí, un tipo de diplomacia divertida pero sutil. Entonces, cuando se den cuenta de que el director debe entender al autor, sentir su trabajo, transcribirlo, transferirlo e interpretar a cada actor su parte, ustedes entenderán por qué estoy tan ansioso de ver que esta carrera tan especial se desarrolle en nuestro país y por qué estoy tan deseoso de desarrollar a este personal con el que no contamos por el momento. Los grandes directores no son aquellos que han hecho grandes fortunas, sino los ya antes mencionados. Prefiero llamarlos directores talentosos, ya que han moldeado artista, desarrollado talentos y creado nuevos modos de expresión.

La primera vez que dirigí una obra, me di cuenta de que el trabajo estaba dividido en dos partes diferentes: una era muy tangible, es decir, encontrar la escenografía correcta para la acción y la manera apropiada de agrupar a los personajes; la otra era impalpable: esto es, la interpretación y fluidez del diálogo.

Por lo tanto, encontré útil, de hecho indispensable, crear con cuidado la puesta en escena y el medio, sin preocuparme por lo que tenga que ocurrir en el escenario. Ya que es aquél el que deter-

mina los movimientos de los personajes, no éstos los que determinan el medio.

Esta oración tan sencilla no parece expresar algo nuevo; sin embargo, es todo el secreto de la impresión de novedad que se dio desde los primeros esfuerzos del *Théâtre Libre*.

Ya que nuestro teatro tiene la mala costumbre de designar a los actores los lugares principales en un teatro solo con un escenario vacío, antes de que el decorado se haya construido, constantemente volvemos al tipo originario de las cuatro o cinco “posiciones” clásicas, más o menos elaboradas de acuerdo al gusto del director o al talento del diseñador de la escenografía, pero siempre son las mismas.

Para que el decorado sea original, impresionante y auténtico, primero se debe construir de acuerdo con algo visto, ya sea un paisaje o un interior. Si se trata de este último, se debe montar con sus cuatro lados, sus cuatro paredes, sin preocuparse de la cuarta pared, que más tarde desaparecerá para permitir al público ver lo que está sucediendo.

En seguida se deben tener en consideración las salidas lógicas, con la debida atención a la precisión arquitectónica; y fuera del decorado adecuado, los pasillos y cuartos que se encuentran conectados con estas salidas deben ser indicados y trazados con claridad. Aquellos cuartos que sólo se verán en parte, cuando se abra ligeramente una puerta, deben decorarse con papel. En resumen, toda la casa, y no sólo la parte en la que se lleva a cabo la acción, debe ser diseñada.

Una vez que se haya efectuado este trabajo, ¿pueden ustedes percatarse de



lo fácil e interesante que es, después de examinar el paisaje o el interior desde cada uno de sus ángulos, escoger el punto exacto en el cual debemos cortar para poder eliminar la famosa cuarta pared, mientras se conserva un decorado que es más auténtico en carácter y más apropiado a la acción?

Es muy sencillo, ¿o no? Pues bien, no siempre procedemos de esta manera, ya sea por negligencia, falta de tiempo o debido a que insistimos en poner en servicio decorados antiguos que han sido usados en otras obras. Aunque es muy cierto que nunca se puede montar bien una obra con un viejo decorado.

Una vez que hayamos diseñado el plano con sus cuatro lados, de acuerdo al método esbozado anteriormente, puede ser que el departamento completo no sea necesario para la acción. En la vida moderna, en nuestras salas, recámaras y cuartos de estudio, el plano del piso así como la naturaleza de nuestras ocupaciones nos causan inconscientemente, vivir y trabajar en ciertos lugares más que en otros. En invierno nos inclinamos más a reunirnos en torno a una chimenea o estufa; en verano, por el contrario, nos atraen las ventanas iluminadas por el sol, y por instinto nos dirigimos ahí para leer o respirar.

Ustedes comprenderán en cuán importante se convierten estas considera-

ciones cuando tengan que montar su decorado. Los alemanes y los ingleses no titubean, ellos combinan, cortan, y dividen el espacio de manera ingeniosa, para presentar en la parte central del escenario sólo la chimenea, ventana, escritorio o esquina que necesitan.

Estos escenarios, tan pintorescos y vivos, con un encanto íntimo y original, son por desgracia rechazados en Francia, debido a que nuestros diseñadores de escena, a pesar de todo, aún están influenciados por la herencia tradicional de nuestro teatro clásico. Ellos creen que el ojo no tolerará la falta de simetría.

Su timidez obstinada es la más imperdonable en la que nuestros arquitectos, dentro de las pequeñas áreas a su disposición, han construido casas modernas con diseños extraordinarios y líneas quebradas; y para el escenógrafo esto puede ser una fuente inagotable de variedad y carácter pintoresco.

Omitiré deliberadamente el montaje actual de nuestro decorado. Un estudio detallado de las diversas cuestiones involucradas nos llevaría fuera del tema: el uso de diferentes maderas, de fierro, de tela o papel y del labrado de carpintería en relieve, que los ingleses utilizan con frecuencia.

Aunque debo confesar que he llevado a cabo varios experimentos que no han dado resultados considerables. Así, el

papel tapiz genuino, las telas para tapicería, la piel, el entablado de la pared tallado en madera, las cartulinas caras y peucederas no alteran mucho la vista general del decorado; y con frecuencia, debido a que no iluminan muy bien, sólo lucen como si estuvieran pintadas.

Sin embargo, los techos en relieve y las vigas visibles dan un sentido de solidez y peso que eran desconocidos en las pinturas simuladas de los antiguos escenarios. También es de considerable valor práctico, tanto para la tranquilidad de la mente del actor como para la autenticidad del decorado, adaptar los marcos de las puertas y los cercos de las ventanas completos...

Ahora nuestro escenario ya está montado, con sus cuatro paredes. Antes de poner a ensayar a sus actores en el escenario, nuestro director debe caminar por él muchas veces y evocar toda la acción que se llevará a cabo ahí. También debe amueblarlo con lógica y sensibilidad, decorándolo con todos los objetos familiares que los habitantes del lugar utilizan, aun fuera de la acción de la obra en sí, en los lapsos entre los actos.

Esta operación, conducida esmerada y cariñosamente, da vida al decorado. Los muebles se colocan donde pertenecen, aún sin prestar atención al público; y después, cuando desaparezca la cuarta pared, darán los efectos más pintorescos.

Sin embargo, todavía queda mucho por hacer. Durante algún tiempo, nuestros escenógrafos pintaron camas, mesas y chimeneas en perspectiva; pero cediendo al deseo insistente por los objetos de la vida real que el público ha mostrado durante estos últimos diez años, nuestros escenógrafos actuales han exhibido un exceso de celo. Han proporcionado muchos muebles y los han hecho tan reales como lo son; pero no se han dado cuenta que éstos nunca son de las proporciones adecuadas al decorado, y que el escenario perfecto necesitaría de muebles diseñados en perspectiva.

Además, tenemos que luchar contra dos improbabilidades de nuestros escenarios modernos; la altura del decorado, el cual no podemos bajar sin arriesgar el peligro de que los espectadores en los balcones superiores no vean parte de la obra y el ancho del marco escénico. Solía existir una tercera dificultad, que afortunadamente está desapareciendo con rapidez de todos nuestros teatros: el estorbo del arco del proscenio. Pronto no será más que un triste recuerdo y la pesadilla de los escenógrafos.

Al utilizar muebles, debemos idear maneras de eliminar esa impresión pecu-



*Cuadro de Dillon, en el que representa una lectura de Antoine en el Théâtre Libre.*

liar de vacío que viene de las estructuras o andamiajes demasiado amplios. Por lo menos, en este campo, hemos progresado bastante con los medios al alcance. Los recuerdos del teatro clásico, ya no nos paralizan; hemos ido más allá del decorado de *Tartufo*, en el que sólo había una mesa.

La cuestión de los bastidores pintados ya se ha resuelto exitosamente. Hoy en día, un objeto pintado en un departamento distrae y perturba al espectador, aun al más neófito. De vez en cuando, se da el caso de que alguno de nuestros escenógrafos furtivamente inserta enredaderas, flores simuladas o arbustos en un paisaje o decorado exterior. Pero los directores están alerta contra tales prácticas. A menudo se han eliminado los geranios o las enredaderas de un decorado atractivo tan pronto como han sido descubiertos.

En nuestros decorados de interior, no debemos temer a la abundancia de pequeños objetos o de una gran variedad de utilería que hace a un interior verse más habitable. Estos son los elementos imponderables que dan un sentido de intimidad y añaden un carácter auténtico al medio que el director busca recrear.

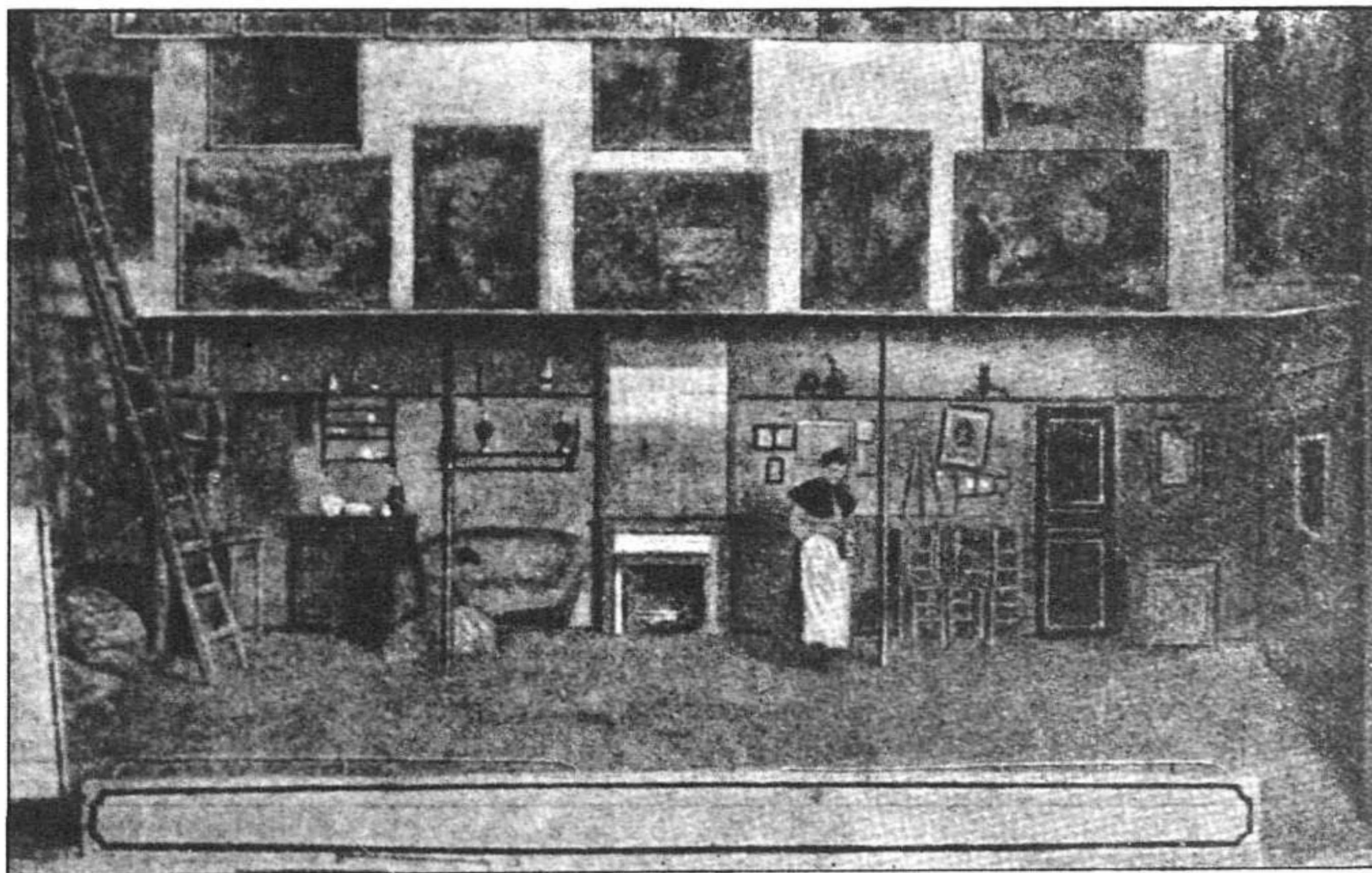
Entre tantos objetos, y con los amueblados complejos de nuestros interiores modernos, la representación del actor se convierte, sin darse cuenta y casi a pesar de ellos mismos, en más humana, más intensa y más viva en actitudes y gestos.

Y ahora, ¡las luces!

Aquí siempre se presenta una controversia vivaz, que aún hace que se estremezca el fantasma de *Sarcey*. La mayoría de nuestros directores todavía prefieren la luz brillante y cruda de las candelas y de los proyectores, excepto para algunos efectos nocturnos que fueron, obviamente, solicitados en el guión.

Sin embargo, nuestro equipo de iluminación está mejorando notablemente cada día. Ya hemos pasado por las velas de aspecto melancólico, mecheros, lámparas de aceite y de gas, en este campo hemos realizado un progreso continuo e ininterrumpido.

La luz es la vida del teatro, el hada buena del decorado, el alma de la escenificación. La luz en sí, cuando se maneja con inteligencia, proporciona atmósfera y color al decorado, profundidad y perspectiva. La luz actúa físicamente en el público: su magia acentúa, recalca y acompaña de maravilla el significado íntimo de una pieza dramática. Para obtener los mejores resultados de la luz, no tema utilizarla y prodigarla indiscriminadamente.



*El escenario del Théâtre Libre.*

Aun cuando el público se estremezca por el bello escenario que ha sido iluminado hábilmente, no ha llegado al punto donde pueda con claridad percibir la cara y los ademanes más leves de su actor favorito. Conocemos su aversión por esos efectos preparados cuidadosamente a media oscuridad; aun así, lejos de estropear su impresión, estos efectos la salvaguardan, sin que ustedes lo sospechen. Así es que nosotros como directores debemos mantenernos firmes y no dar ningún tipo de concesión al respecto. Algún día estaremos en lo correcto: todo el público al fin se dará cuenta o sentirá que para crear un efecto escénico, se necesitan valores y armonías que no podemos obtener sin sacrificar ciertas partes. El público se dará cuenta de que gana así una impresión general más artística y profunda.

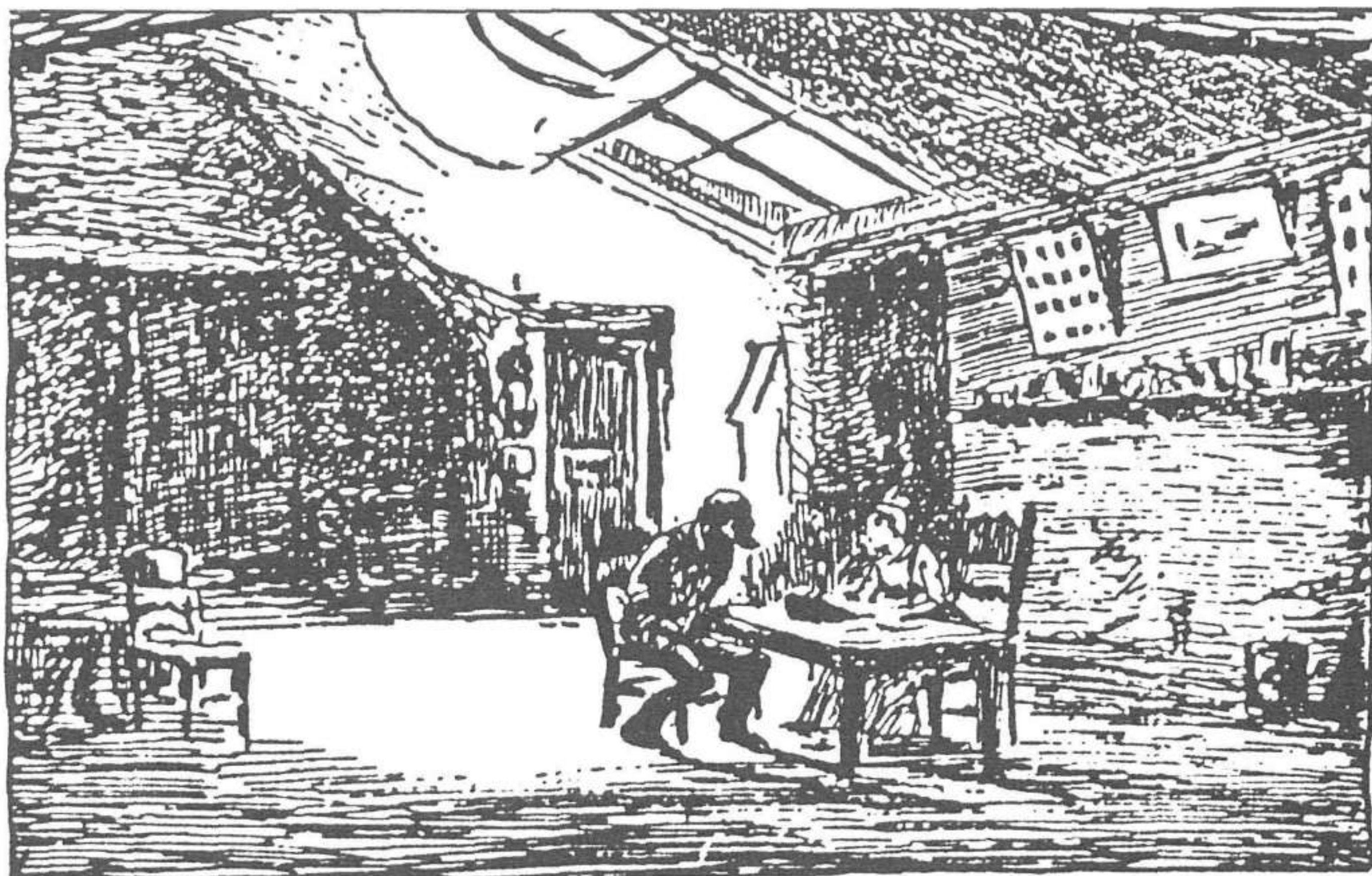
Ahora se inicia la segunda parte de nuestro trabajo. Ya podemos traer a los personajes; su casa está lista, llena de vida y brillantez.

Pero aquí, disfrazadas de tradiciones, vamos a encontrar todas las rutinas, todas las resistencias, toda la herencia decrepita del pasado. Nos han dado estatuas y necesitamos seres humanos vivos y en movimiento. Tenemos que hacer que los personajes vivan sus vidas diarias, y tenemos hombres y mujeres a quienes se les ha enseñado que en el teatro, en contraste con la vida real, uno

nunca debe hablar mientras camina. Así que insisten en hablar claro frente al público, tal y como lo hacían hace doscientos cincuenta años; se salen del personaje para enfatizar o comentar acerca de lo que el dramaturgo les ha puesto en sus labios. Se les ha enseñado (en el mismo estilo viejo y pomposo) que deben tener una modulación de la voz adecuada, declamar de acuerdo a las reglas, recitar sus líneas de manera elegante para que no suene vulgar y doméstico. Han aprendido a entregarse a los efectos del detalle, aunque éstos no sean de interés o no tengan significado en la composición del conjunto, y luchan con todas sus fuerzas para ganarse el aplauso del público, valiéndose de cada muleta y truco del oficio.

Para interpretar al personaje que se supone deben representar, sólo cuentan con dos instrumentos a su disposición: voz y cara. El resto de sus cuerpos no participan en la acción. Se ponen guantes y tienen una presentación impecable; y debido a que ya no cuentan con trajes majestuosos y complejos de otras épocas, usan anillos o una flor en el ojal de la solapa.

Capacitados de manera rigurosa en los movimientos primitivos y rudimentarios de nuestro teatro clásico, arruinado para siempre por las escenas de las "furias" y "sueños", ignoran la complejidad, la variedad, los matices, la vida del diálogo moderno: sus cambios de frase, ento-



Dibujo de una escena de "El pato silvestre", estrenada en el Théâtre Libre en 1891.

naciones sutiles, alusiones y silencios elocuentes.

Esa es una verdadera imagen de casi todos nuestros principiantes después de haber terminado su curso de arte dramático. Cada año vemos docenas de ellos graduarse y enterrarse en alguna pequeña ciudad cargados con este equipaje anticuado que los atormentará por el resto de su carrera.

Lo mejor de nuestro personal de actuación (por supuesto que no me refiero a la *Comédie Française*, cuyos artistas son entrenados individual y correctamente, para interpretar a los clásicos) son reclutados de entre actores que han surgido de las infanterías. Se han desarrollado por medio del contacto con el público y en el trabajo arduo de ensayos laboriosos. Podrán tartamudear, como lo hicieron Dupuis, Réjane o Huguenet; pero no "recitarán". Ellos viven sus partes y son los intérpretes maravillosos de nuestro drama contemporáneo.

Estos actores saben:

Que el movimiento es el medio de expresión más intenso del actor.

Que todo su maquillaje físico forma parte del personaje que representan, y que en ciertos momentos en la acción sus manos, espaldas y pies pueden ser más expresivos que cualquier expresión oral.

Que cada vez que el actor es dado a conocer debajo del personaje, se rompe la continuidad dramática.

Y que al enfatizar una palabra, a menudo destruyen su efecto.

También saben que cada escena en una obra tiene un movimiento propio, a su vez subordinado al movimiento general de la obra; y que nada debe perturbar un efecto de grupo: ni un vistazo al apuntador, ni un intento de "robo" individual.

Finalmente, hacen que sus personajes cobren vida ante nuestros ojos; ellos nos describen con fidelidad cada aspecto de sus personajes, tanto el material como el espiritual.

El estilo pomposo, ese azote eterno de todas las artes, que siempre se ha opuesto a la verdad y la vida, ya no está aquí para caer como plaga sobre nosotros; y el teatro de costumbres, las comedias de carácter y las obras sociales de nuestro tiempo han encontrado sus verdaderos intérpretes en estos actores.

Las enseñanzas estilísticas del *Conservatoire*, inculcadas indiscriminadamente a generaciones completas de jóvenes, cuya ambición es sólo un teatro que únicamente utilizará a uno de cada diez de ellos, han hecho víctimas a un número incalculable de principiantes. Tales instituciones falsifican y mediatizan temperamentos: toman todos los jóvenes talentos de los cuales el teatro moderno tiene una necesidad urgente y los etiquetan azarosamente en el patrón de sus héroes clásicos.

Existen otras cosas que me hubiera gustado discutir, por ejemplo: los con-

juntos, sus medios de expresión, sus gritos, la manera en que se agrupan... Pero tengo que contenerme. Esta "charla" ya se ha extendido demasiado.

Me hubiese gustado expresar toda mi admiración por el teatro clásico y la sorpresa que llevo cuando veo que muchos consideran en serio la posibilidad de rejuvenecerlo al modernizar la escenificación de las obras clásicas. Yo, por el contrario, si alguna vez tengo el honor de dirigir en un teatro del Estado, me gustaría regresar y renovar nuestras obras maestras dentro de la verdadera estructura que requieran: la que pertenezca a su tiempo. Me gustaría ver representar a *Racine* con los trajes de la corte de aquel período, en decorados sencillos y armoniosos, sin adornos externos que puedan disminuir el impacto del genio de *Racine*.

Desde Nerón que habla que algunas veces jadea a los pies de Julia, hasta los suspiros de Orestes, me gustaría rediseñar para ellos aquellos trajes majestuosos que les fueran bien con sus frenesíes y sus amores apasionados.

Cualquier intento en el color o precisión histórica en dichas obras maestras me parece fútil: en los ojos de un contemporáneo de Pericles, Lekain o Talma hubiese parecido tan pequeño un griego como un barón. Creo firmemente que cambiamos el significado de aquellas tragedias maravillosas cuando tratamos de "situarlas" ya sea en el país o en el período en que surgieron. No puedo concebir el templo exquisito de la Victoria Alada separado sacrilegamente del contexto del paisaje espléndido que domina; y desearía haber visto el *Guardia Nocturno* en el pasillo lleno de humo en el que fue colgado. Estoy seguro que brillaba con más resplandor ahí que ahora, montado en un pabellón de terciopelo rojo en el Museo de Amsterdam.

Aquellos que no hemos tenido la gran fortuna de ser llamados y capacitados para interpretar y preservar el arte teatral del pasado, estamos satisfechos de servir con todo lo que tenemos al teatro de hoy. Sólo debemos esforzarnos para hacer lo mejor que se pueda al experimentar tanto como sea posible.

Si descubrimos algo realmente sólido y duradero, habremos ayudado a la herencia común. La *Parisiense*, con un esposo que habla de su renta, los pantalones de sus hijos y un trabajo como recaudador de contribuciones, no debe ser dirigida y actuada como *Le Misanthrope*. Aunque creo y espero, sea no menos que una obra maestra en la historia del teatro, un eslabón glorioso en la infinita cadena de oro.



*Louis Jouvet en el Conservatorio de Paris.*

# LA PROFESIÓN DEL DIRECTOR DE ESCENA

LOUIS JOUVET

**E**n un teatro vacío, en medio de un glaciar aterciopelado de asientos desocupados, se encuentra sentado un hombre solitario. Tenso, concentrado, todo ojos, oídos y nervios, se inclina hacia el escenario donde los actores están ensayando. La mirada fija en ese agujero profundo, sin decoración y casi sin luz, donde las personas en disposición de ánimo y trajes incongruentes pasan por diversos repliegues, él frunce el ceño, agudiza su oído para escuchar las líneas que aún son pronunciadas o interpretadas de manera imperfecta. Este hombre es el director, o *metteur en scène*.

En el limbo donde la producción toma forma, en el crecimiento lento durante el cual sus rasgos se definen, donde es prevista en la imaginación, donde el incentivo dramático se encuentra misteriosamente en el trabajo, el director observa con paciencia, discreción y ternura los elementos separados que ha unido para dar vida a la obra del dramaturgo. Su trabajo se realiza por medio de la intuición, entendimiento, previsión, a través de una alquimia especial de palabras, sonidos, ademanes, colores, líneas, movimientos, ritmos y silencios e incluyendo un imponderable que irradiará el sentimiento apropiado de risa o emoción cuando aparezca la obra ante el público.

El director o *metteur en scène*, ha sido llamado el jardinero de los espíritus, el doctor de los sentimientos, la partera

del inarticulado, el remendón de las situaciones, el cocinero de los discursos, el sobrecargo de las almas, el rey del teatro y sirviente del escenario, malabarista y mago, aquilatador y piedra de toque del público, diplomático, economista, nodriza, director de orquesta, intérprete, pintor y sastre; en fin, cientos de definiciones, pero todas inútiles. El director es indescriptible debido que sus funciones son indefinidas.

El director, cuando además es el productor, primero selecciona la obra, distribuye las partes a los actores de su gusto, diseña (o ha diseñado para él) los modelos toscos de los decorados y trajes, dirige su elaboración y durante todo este tiempo organiza y controla los ensayos. Él determina las entradas y salidas, las posiciones de los actores, sirviendo como coreógrafo para esa danza que es la suma de los movimientos de la obra; regula los ruidos fuera del escenario, la música, la iluminación. En resumen, él arregla en conjunto y en detalle todas las generalidades e individualidades de esta ceremonia compleja que será la actuación.

El dirigir una producción es vivir con terror, deleitarse con angustia; es lo que Paul Valéry llama "la tragedia de la realización". Es decir, administrando al bienestar espiritual del dramaturgo y al mismo tiempo tomando en consideración las necesidades temporales del teatro; estableciendo el punto de vista de una noche y de la eternidad; manejando el texto de una obra, tomado de la mano con el autor, como si fuera una fórmula mágica. El dirigir es lo contrario de la crítica; los críticos, zigzagueando entre leyes y re-

glas por un lado y su propio placer por el otro, navegan en el teatro tratando de sonar sus reacciones con un antiguo bastón de sondeo en una mano y con la otra observando la obra a través de un par de viejos anteojos de marino. Dirigir una obra es exactamente lo contrario; significa una búsqueda constante de razones que explicarán el gusto y la admiración; significa vivir de acuerdo a las normas de los poetas; significa concordar con los dioses del escenario, con el misterio del teatro; significa ser honesto y recto en el arte de complacer; y a veces también significa cometer errores.

El director es el tipo de amante que saca su talento, invención y su regocijo en su obra; del talento, invención y regocijo que toma prestados o inspira en otros. Dirigir una producción significa reunir a todas las personas y objetos que forman una actuación y crear, a través de ellos, cierta atmósfera, incitando y siendo útil a sus capacidades y personalidades. En el decorado, todos los materiales alrededor de la obra, objetos como madera, pintura, clavos y luces, no son como uno lo cree, objetos inorgánicos, sin vida, sino entidades formidables cuyo favor hacia la obra y a sus intérpretes es ser ganado sólo por un secreto y un acuerdo muy premeditado.

Dirigir una producción significa ayudar a los actores con su memorización y moldear el texto en los ensayos para que esté libre de pedantería y adopte el sentimiento de los actores, para que éstos se sientan cómodos y para que sepan cómo llevarlo a cabo. Significa nutrir, sostener y revitalizar a los actores, alentándoles, satisfaciéndoles y encontrán-

doles su dieta teatral apropiada; significa producir frutos y criar esa familia, formada de acuerdo a fórmulas diferentes para cada nueva obra, que llamamos compañía teatral.

Dirigir una producción significa servir al dramaturgo con una devoción que lo haga amar su obra. Significa encontrar el humor espiritual que era del poeta en la concepción de la obra y durante su escritura, la fuente de vida y el río que debió procrear el espectador y del que a veces el autor está inconsciente. Significa realizar lo corporal a través de lo espiritual. Es una manera de tratar con el trabajo, con los lugares y propiedades necesarios para el decorado, con los actores, con el poeta que le ha concebido y, finalmente, con el público al que se encuentra destinada. Encargado de los intereses de este público, el director debe unir el escenario y el auditorio, el espectáculo y los espectadores. Debe organizar el área donde los actores activos en el escenario y aquellos pasivos en el auditorio, se conozcan, donde los espectadores penetren y se identifiquen con la acción en el escenario, y donde los actores satisfagan sus necesidades para probarse y liberarse por reflexión en las personas que escuchan y observan.

Jean Giraudoux dice, con modestia, que el dramaturgo no hace su obra, que el público la construye de los elementos proporcionados por aquél. "El público —dice— escucha y compone como le place, siguiendo su imaginación y sentimientos". Él compara una obra dramática con una pieza de cerámica pintada en colores falsos, cuyos colores verdaderos y diseño terminado no aparecen hasta después de que ha sido expuesta al fuego. Una obra recibe el proceso de acabado de una ordalía por medio del fuego a través del contacto con el público.

Uno podría continuar analizando infinitamente el trabajo del director, pero al tratar de definirlo, sólo pruebo que es más fácil realizar bien un trabajo que escribir acerca de él. En resumen, el dirigir una obra es un girar de la mano, de la mente y del corazón, una función de tal sensibilidad que todo humano puede entrar en eso, nada más y nada menos. No creo en teorías porque no hay alguna que abarque el dirigir una obra. El método se ajusta a la teoría sólo después del hecho.

Existen dos tipos de director: el que espera todo de una obra, para el que la obra en sí es esencial; y el que no espera nada excepto de sí mismo, para el que la obra es un punto de partida. Es decir, tal vez sea demasiado breve, pero para que

esté claro, existen dos tipos de obras dramáticas y dos tipos de dramaturgos.

Existe el teatro espectacular o teatro teatral en el cual el entretenimiento, ritmo, música, parlamentos y atracción ante el ojo, todos los elementos espectaculares, son las cosas importantes, y aquí el director puede darse el gusto sin restricción. En este teatro teatral puede incluirse la mímica de la decadencia romana, el teatro de la plaza del mercado, una buena parte de la ópera y toda la opereta, ballet, obras amables, melodrama y las producciones de la mayoría de directores extranjeros modernos, en la que el actor, el cantante, el decorado, la maquinaria, son los elementos esenciales en el espectáculo.

Después se encuentra el teatro de los dramaturgos y poetas que hace del arte dramático una forma literaria del nivel más alto. Aquí lo importante es el texto y los elementos espectaculares se admiten sólo como cuestión secundaria o complemento. El teatro literario incluye a los dramaturgos griegos y romanos (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Séneca); el humanismo renacentista con Shakespeare; los clásicos con Corneille, Racine, Molière; después Marivaux, Beaumarchais, Musset. Estas cimas de arte dramático las definió uno de nuestros directores de manera arrogante como "hombres de letras que escribieron para el teatro".

Existen obras de carácter permanente y otras cuyo valor es sólo momentáneo. Es un hecho aceptable que la moda afecta la escritura de las obras y su concepto; pero cuando uno logra la universalidad, donde los personajes versan sólo sobre seres humanos, tenemos lo que los libros de texto llaman un clásico. Este tipo de obra contiene en sí su propio método de escenificación; es decir, el trabajo del director es observar cómo responde la obra a sus sugerencias, hacer que sus artificios desaparezcan en el texto, incorporándolos de tal manera que la obra absorba sus direcciones sin que éstas la deformen.

Por otro lado, en el teatro espectacular, se requiere de la dirección externa; la obra se encuentra envuelta en contribuciones e invenciones personales. El texto no es más que un pretexto o apoyo para el decorado, los actores y los aparatos del escenario; y el director, confía en gran parte en el almacén del teatro o de su imaginación y a menudo rivaliza con el líder de un cotillón. Esto es tan cierto que podemos decir que el texto de una obra clásica o literaria se escribe para el público, mientras existe otro texto para los actores y el director.

La tendencia natural de un director es ver sus obras con una predilección personal definida, es decir, el índice de su temperamento. Casi todos los directores, después de unos cuantos años de servicio modesto, sueñan con mostrar su propia estatura y la escala de su imaginación. Y, al igual que el aprendiz que pensó ser un experto en su oficio, como el zapatero que el pintor Apeles puso en su lugar al aconsejarlo para que no criticara todo aquello que estuviera sobre los zapatos, sienten un deseo violento de crear obras maestras y de expresar finalmente sus propios conceptos.

Como ilustración de esta mentalidad, esta deformidad profesional, me gustaría citar una declaración que se imprimió en la producción filmica de *Sueño de una noche de verano*, uno de los grandes directores describió ésto: "El sueño de mi vida era producir una obra sin tener algo que entorpeciera mi imaginación". Esto en sí no estaba mal para un hombre cuya profesión es servir a los demás. Pero añade: "He puesto la condición de que esta obra represente a Shakespeare y a nadie más que a él". Espero que ustedes puedan apreciar en este reconocimiento tanto el homenaje que él rendía a Shakespeare como la opinión, comparativamente, que él tenía de sí mismo. Y como un último toque, añade: "Mi sueño acaba de hacerse realidad". Es decir, este sueño se encuentra a su disposición en las salas cinematográficas; podrán ver a Shakespeare adaptado al uso de calendarios comerciales de Año Nuevo.

El más grandioso director nunca podrá igualar en sus logros los sueños e imaginación del más humilde de sus espectadores.

En realidad, una obra se escenifica por sí sola; lo único que se necesita es estar atento y no ser muy personal para que se pueda apreciar cómo toma su propio movimiento y empieza a manipular a los actores. Actuando sobre ellos, de manera misteriosa, los pone a prueba, los ensalza o los degrada, los acepta o los rechaza, los nutre, los transforma y los deforma. Desde su primer ensayo una obra verdadera cobra vida, así como la madera se tuerce, el vino se fermenta y la masa se esponja. Reúne ímpetu y poco al poco el director, así como el aprendiz hechicero, aterrorizado y arrebatado al mismo tiempo, ve que arrasa con los actores y los vuelve a la vida, rechazando y ejecutando todas sus instrucciones como pajas en el viento, como si nacieran o florecieran.

La profesión del director surge del padecimiento de la inmodestia y aun el más

sincero no escapa de ésta. Su licencia para trabajar con libertad con las obras de otras personas, ocuparse superficialmente en aquéllas y volverlas a hacer, es un acuerdo establecido y aceptado y después de algunas horas de conversación con uno mismo o con un colega, un hombre debe tener una cabeza fija y un soporte firme para resistir el desvanecimiento en el que, convencido de lo que le gustaría creer, se acerca a la conclusión de que Shakespeare o Goethe no entendían nada acerca del teatro. El gran arte dramático es un misterio. Ningún trabajo puede ser juzgado fuera de su época y su traslado a otra atmósfera requiere de una larga adaptación y mucho respeto.

Pero existe una fórmula: uno puede reconocer una gran obra dramática con certeza cuando el director, de buena fe (de otra manera debiera reescribir el libreto), no tiene nada más que decir; cuando, a pesar de todo su deseo de rehacer la obra, prácticamente la acepta como está escrita. Tuve una conversación con un director quien me confió que estaba desesperado debido a que sólo había estado trabajando dos meses, sin ningún resultado, con *El enfermo imaginario* que ilustra esta definición. Cuando expresé asombro, él dijo: "Sí, acabo de pasar todo mi verano trabajando en ella. He probado colocarle la iluminación arriba, abajo y en los lados; he experimentado diversos decorados y movimientos en el escenario. No se puede hacer nada, nada. Es la obra perfecta. Es un trabajo realizado por un genio".

Además, este fue el mismo hombre que en alguna ocasión me definió sus ideas al montar una obra: "Mi trabajo se inicia y la obra me interesa en el momento en que el texto termina".

También escuché decir a uno de los más grandes directores en un impulso de rebelión y disgusto: "¡Ya basta! Todas las obras son iguales; mi trabajo me cansa y me desanima. Soy más grande que lo que hago".

Si tuviera oportunidad hablaría aquí en elogio de la restricción y éxito en el teatro y diría también que el júbilo interno necesario para el buen trabajo no debe confundirse con el gusto por la indulgencia del propio placer.

En general, el director se guía por su instinto y dirige la obra que siente y ama, y distorsiona a su gusto personal la mayoría del resto. Ese es el terror fundamental con este intermediario autorizado que es tan valioso cuando dirige un teatro. No digo estas cosas porque me guste el menosprecio, sino porque deseo



Louis Jouvet interpreta el "Doctor Knock", de Jules Romains.

señalar todo aquello en la función de un director que pueda ser un obstáculo en el desarrollo libre del teatro.

Si existe una conclusión para este tema del director, debe ser una recomendación de la profesión. Ser profesional es ser auténtico. Es la única manera de ser real, de poseer y practicar la virtud de la verdad. Ya que nada cuenta a menos que sea verdadero, a menos que tenga raíces. Sólo cuenta la honestidad.

En nuestra época, entre otros muchos errores, existe una mentira social que permite que lo relativo y lo contingente se hagan pasar por auténtico. No sé qué tipo de comercialismo o industrialismo existe por medio del intermediario, el minorista y el productor llave maestra, han tenido prioridad sobre el artesano; pero el teatro ha sido arrojado al desorden por estos ejecutivos mal calificados y directores incompetentes. Ha llegado a un punto donde, en la industria cinematográfica, el nombre genérico para el hombre que trabaja y labora es estrictamente reservado, en parodia inconsciente, para el hombre que no hace nada y no sabe cómo hacer alguna cosa; el productor. El único hombre en el negocio que no sabe nada acerca del reparto, cortes, ángulos fotográficos, montajes, nada de nada, se le titula con suntuosidad, productor.

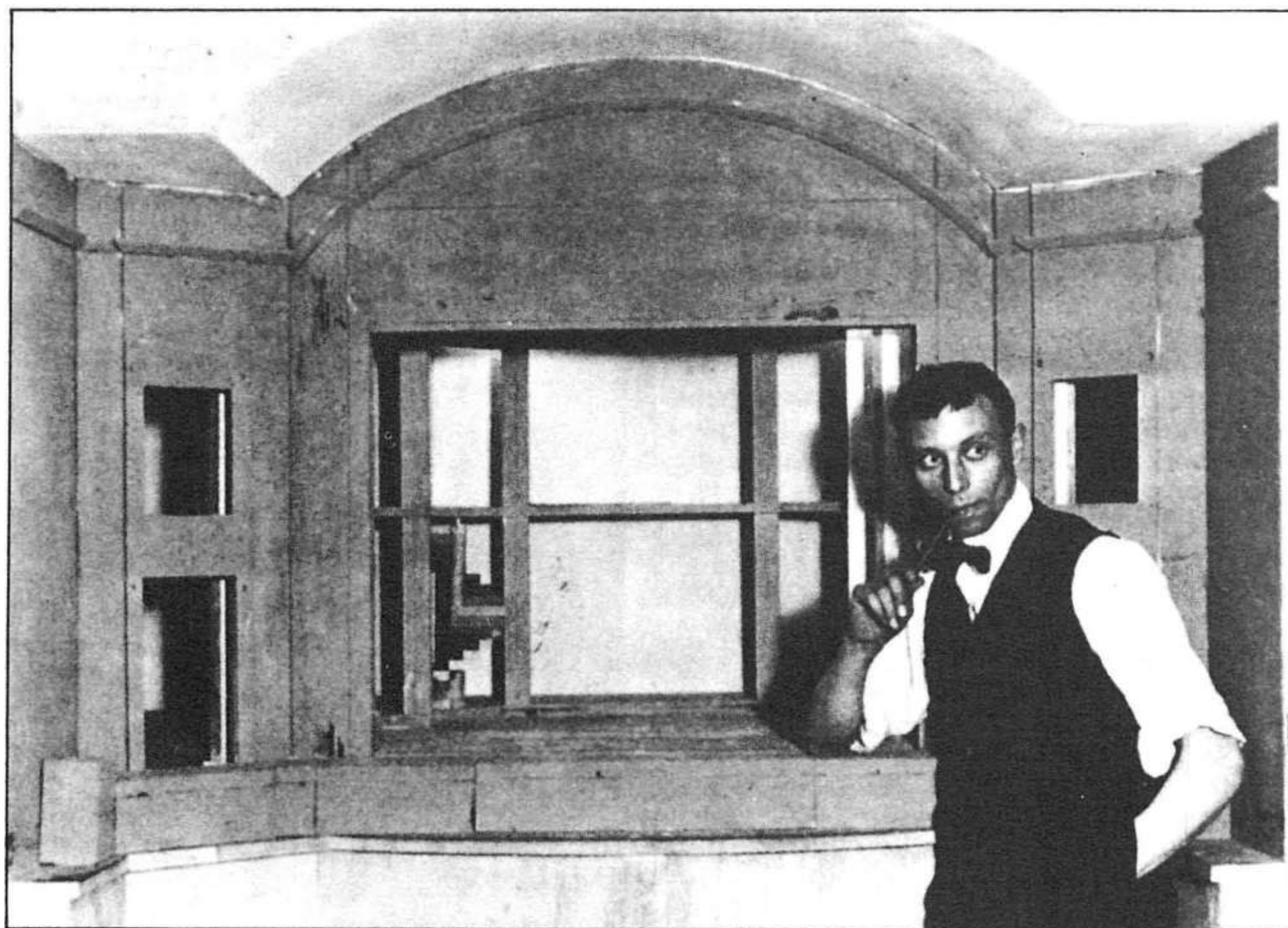
Tal vez para este momento ya es evidente que mi deseo no es el de humillar a alguien, sino restaurar la justicia y equidad haciendo que los verdaderos trabajadores estén conscientes una vez más, no sólo de su dignidad, sino también de sus derechos. Seguir permitiendo a los llamados organizadores —los mercaderes en el templo—, ser reyes en el reino de los trabajadores, estamos en peligro de comprometer todo lo que tenemos.

En la corta vida que se nos da, aún hay tiempo para aquellos cuya sinceridad y talento no se expresa en beneficio o gloria, sino en satisfacción legítima de su gusto por la perfección, para recobrar la serenidad tan necesaria para su paz y equilibrio internos como lo es vital para el equilibrio social. Aún hay tiempo para que el profesional se reserve, alentado y protegido por la sociedad para la que trabaja y para el gobierno —Dios en la Tierra—, el otorgar algún reconocimiento a sí mismo.

### **¿POR QUÉ SE PONE UNA OBRA EN ESCENA?**

¿Por qué se pone una obra en escena? También podría decirse: ¿por qué se va al teatro? ¿Por qué se hace teatro?

Para reunir a nuestros contemporáneos. En ese sentido, el teatro es un acto



*Jouvett ante la maqueta del Teatro Garrick en 1917.*

de fe. La gente va al teatro por razones que no puede formular.

El teatro abre en su espíritu una fuente de disensión, de debate personal consigo mismo que cada cual interpreta diferentemente.

El espectador experimenta una especie de descanso en su vida, en sus preocupaciones.

“Mañana —dice Giraudoux en “La Impronta de París”— tendrán ustedes un bolsillo de aire, sonreirán a los ángeles, y un relojero dispondrá en sus cerebros las estaciones y las horas, la indignación y la suavidad: eso se debe a que la obra era buena. A veces, advierto desde el autobús, en la calle, a un señor de edad del brazo de una joven, cuyo andar es rápido, la marcha atractiva y el rostro radiante, pero vueltos hacia sí mismos: estoy seguro de que el día anterior han visto una buena obra. Tal vez no la han comprendido; pero, salvo la obra, hoy comprenden todo: el buen tiempo, la vida, las hojas de los plátanos, las orejas de los caballos... una obra escrita, evidentemente, que ha pasado sobre las almas arrugadas por la semana como la plancha sobre la ropa; están todas lisas...”

Deseo de solidaridad, de simpatía, de comunicación con los demás. Un deseo —digámoslo— de satisfacción. Se pone

en escena una obra de teatro por placer. Si se acepta esa definición, hay que distinguir la naturaleza exacta de la satisfacción que se busca: satisfacción pura de distracción, satisfacción de orden pecuniario, satisfacción de la gloria que se puede conseguir, y las causas mismas que se mezclan a ese ejercicio. Placer de satisfacerse, de comunicarse con los demás, de que los otros lo compartan.

Es curioso, y un poco paradójico en el fondo, que el éxito máximo, cuando se monta una obra de teatro, esté dado por una sala que aplaude de pie. Esa sala ha experimentado, sin duda, una oleada de extraordinario entusiasmo, un alivio a la condición diaria en la que vive sumergida, pero hay que aceptar que ese entusiasmo, si se analiza, reconoce causas sumamente diversas.

La cualidad de esa búsqueda, de esa satisfacción, es lo que diferencia a los teatros.

Si se trata de una satisfacción puramente desinteresada, me parece curioso que los espectadores lleguen a ese entusiasmo, en el que la sala se funde en una unanimidad milagrosa, por un camino interior que no es el mismo para todos. La ebullición final en la cual se encuentran ha sido producida, sin duda, por una suerte de elevación de la temperatura, pero en el fenómeno de sublimación al



que están sometidos público y actores hay, sin embargo, caminos muy personales. Sus reacciones son diferentes. Y el entusiasmo no es fácil de explicar, pues es más bien una especie de contagio.

Es un intento de comunicación, de participación, de penetración recíproca; es la necesidad de no estar ya solo, de parecerse a los otros, de refugiarse en el grupo. Y el individuo, sin embargo, espectador, autor o actor, no se siente nunca tan solo como en el seno de esa comunidad. (En cuanto a mí, nada hay que me dé un sentimiento de soledad más profundo que la multitud). Y, al mismo tiempo, sufre el estado de esa multitud, participa de sus sentimientos, siente lo que nace en ella o lo que va a expresar, lo que va a hacer.

¿Por qué se pone una obra en escena? Los porqués del teatro. El debate se mantiene con los porqués: "Si comprendiéramos todo, no habría esos porqués y la vida sería muy distinta", dice Balzac en *Melmoth Reconciliada*.

Cuando se trata de por qué he puesto en escena *Don Juan* o *La escuela de las mujeres* o *Tartufo*, la respuesta, en el fondo, era la insatisfacción irritada que nos provocaban las obras del dominio nacional a causa del modo en que se ponían hasta entonces. Pero las razones que hemos expuesto se han descubierto poco a poco en la acción; ellas no nos han determinado; hemos intentado encontrar en el proceso del trabajo aquello que ha iluminado lentamente ese mismo trabajo, y eso es lo que nos ha dado entonces, puliendo e invirtiendo las ideas generales, la materia de ese propósito.

Se pone una obra en escena por una necesidad de satisfacción que en el fondo es la finalidad del teatro, la necesidad que tiene el autor de liberarse de algo que lleva dentro de sí; la necesidad del actor, que la recibe, de comunicarla a los demás; y la necesidad de los espectadores de recibir alguna cosa que la vida ordinaria no les procura, que es inofensiva en sí, de la cual pueden participar de todo corazón, hasta con todo su cuerpo, si se puede decir así, sin experimentar ningún cambio, ni alteración; es un ejercicio virtual.

En el fondo, la respuesta a "¿por qué he puesto en escena una obra?" es: *porque me gusta*. Y eso es todo.

## REENCUENTRO CON EL DECORADO

Si el actor desciende a la platea, si tiene la curiosidad de mirar al escenario, ese cadalso donde minutos después va a pagar su tributo al arte dramático y a la sociedad, sólo verá el decorado con



*El magisterio de Jouvet.*

egoísmo. La impresión que siente sólo tiene valor en la medida en que esa "disposición" aumenta en él, el deseo de actuar, le incita a subir al escenario para empezar a vivir su vida artificial.

Delante del decorado puesto por primera vez, el actor no tiene otra reacción que una especie de desarraigo ingenuo.

La revelación súbita del ámbito donde tendrá que esforzarse le procura una curiosidad singular, que le incita a hacer preguntas tan sorprendentes como los asompros que traducen.

A menos que el ámbito o el destino del decorado no sean muy claros, o que la lectura del libreto no le haya informado, el actor pregunta *casi siempre*, "qué acto es el que se interpreta allí dentro"

Sorprendido por la configuración del decorado, desconcertado por su apariencia o geometría, no lo ve, pero se pregunta: "¿Dónde está la puerta por la cual debo entrar?". Sin sospecharlo, ya está en los límites del desdoblamiento.

"No se imaginaba así el balcón y su ventana". Como si se tratase de una adivinanza, pregunta "para qué sirve la fuente" que él no ha de utilizar, pero a propósito de la cual uno de sus camaradas tiene un importante juego escénico.

Semidecepcionado, semidivertido, sin reparar gran cosa en el decorado, se precipita al escenario con fines utilitarios y de comodidad, sólo para ensayar el funcionamiento de la reja o de la puerta que abrirá o cerrará, para verificar la presencia de los objetos que le serán necesarios, para medir la distancia que recorrerá, en fin, para tomar contacto y posesión del lugar. Su prisa recuerda la de un niño que acaba de conseguir un juguete, y su avidez parece la de un locatario impaciente.

En el escenario, donde ahora se mueve, el actor recuerda a un jefe de familia que hubiese alquilado un departamento para el veraneo por medio de un comisionista, y se dedicase a realizar febrilmente su inventario. El aspecto de los lugares no corresponde a lo que había imaginado al leer la descripción del anuncio, pero la prisa que siente por instalarse suspende sus apreciaciones y su juicio. Toma posesión del local y posterga las discusiones con el gerente.

¡Un gerente! En ese momento, ése es el valor que le da al escenógrafo más genial.

Entonces comienza el ensayo. Sólo será una manera de entrar en contacto con la escenografía. El sentimiento dramático se halla ausente de los ejercicios. No hará más que una repetición del texto, entrecortada continuamente por apreciaciones, muy poco gentiles a veces, acerca de las nuevas contingencias que se imponen a cada uno, acerca de la altura o la ubicación de un mueble, o de un sillón demasiado muelle, o sobre la ubicación de un tapiz, la incomodidad de un accesorio, la ausencia de otro, etc.

Todo el decorado, sea el que sea: interior, rústico, al aire libre, una selva, trágico o satírico, no es para el actor en ese momento más que un pretexto para vigilar su juego escénico y sus sentimientos, y para traducir sus aprensiones. El temor se insinúa en él a propósito del objeto más insignificante. El detalle más ínfimo replantea de nuevo la obra y todo el arte del teatro.

En el actor, ésa es una forma maligna del sentimiento dramático.

El mismo escenógrafo se siente indeciso. Nunca había imaginado a su obra poblada por seres tan poco parecidos, tan poco de acuerdo con su visión. Delante de él todo huye de la verdad y de la vida que había soñado tan largamente. Con paso furtivo, pero seguro, el desánimo se apodera de su alma.

Desamparado, ausente, se hunde en una platea con un sabor a ceniza en los labios y en la boca. Una atmósfera hecha de incertidumbres, de vacilaciones y de perplejidades, y aún de ansiedad, que nace a propósito de la obra y su suerte, se expande y oprime a todos los asistentes.

Por lo común, ése es el instante que elige el autor para dar un consejo. Sin que él mismo lo sospeche, siente también una necesidad irresistible de enervar la angustia que sufre, de descargarse de aquello que lleva dentro de sí. Su consejo es, en general, tan incoherente y extranatural como el resto de toda esa actividad.

En ese minuto, después de semanas de esfuerzos, de sueños ardientes y de un trabajo escarnizado y enfermizo, el escenógrafo experimenta por su propia cuenta el sentimiento perfecto de un fracaso.

Molido de cansancio, hundido por la gritería y las recriminaciones, el escenógrafo huye repentinamente. Desaparece. ¿Talía y Melpómene le ocultan a nuestros ojos? Es inútil buscarlo: nadie le encuentra en el vacío de la sala.

Se ha ido secretamente al foso del teatro, a un rincón oscuro, entre bastidores. No ha podido soportar más tiempo el espectáculo de esa matanza, de esa cárcel en la cual su decorado ya no vive, donde ha dejado de latir. Se ha ido a buscar un poco de humanidad al lado de quienes, amorosamente, pacientemente, le han servido y ayudado y han amado su trabajo. Un vago descorazonamiento, una suerte de mudo desprecio y piedad reúnen a la gente de artesanía, a los verdaderos servidores del teatro. Tanta incompreensión en torno de ellos les da por un instante una solidaridad y estimación mutuas, un sentido más profundo de su participación, la verdadera intimidad de su oficio, una filosofía del teatro.

Entretanto, el ensayo termina y la calma y el silencio vuelven al escenario, ahora vacío. Los obreros de la escena vuelven a entrar por las aberturas de la escenografía, al fin liberada. El escenógrafo vuelve a la sala.



*Louis Jouvet en el Conservatorio de Arte Dramático de París, 1940.*

Una gran serenidad surge entonces incomprensiblemente, extrañamente. Los bastidores y telones, las telas y construcciones acaban de sufrir su primera prueba. Es el primer equipo, el primer contraste, la primera afrenta. La partida de aquellos intrusos, ni personajes ni hombres, aquellos seres imprecisos e inestables y disociados, que aún no han logrado su "doble" verdadero, ha aliviado y apaciguado a la escenografía. Poco a poco adquiere un rostro, un alma. Los planos, volúmenes, colores y objetos adquieren una identidad. Los detalles se ofrecen por sí mismos al ojo y al espíritu, cargados de sentido y proposiciones. De la escena a la sala se propaga un acuerdo, se esboza una misteriosa conversa-

ción entre las cariátides de los "avant-scènes" y la nueva vista del escenario. Turbada y contrariada por la apasionada avidez y la agitación de los cómicos, la magia de la escenografía, hasta hace un momento reservada, se manifiesta y empieza a operar. En algunos instantes, en el reencontrado silencio, bajo el ojo penetrante del pintor, la escenografía entrega su secreto. Confiesa su debilidad; la escenografía se confía. Empieza a nacer. Toma el lugar que le corresponde y se transforma. Para eso, basta con que aquellos hombres provisorios e indeseables hayan desaparecido. Sin embargo, la escenografía ha sido concebida para ellos, los actores, para la obra. Auxiliar y capital, concentra la totalidad de sentimientos que animarán la representación.

Pocas horas después, a causa de una disciplina secreta y mágicamente consentida, todo se equilibrará en el próximo ensayo, y la escenografía dominará a los actores y les dará el tono.

Cuando la obra se interprete de verdad, en su ilusión falsa, delante de un verdadero auditorio, aun antes de que se haya alzado el telón, los actores entrarán ya vestidos para venir a recoger los efectos de la escenografía. Tan ciegos como antes, pero sensibles y dominados, girarán dentro de ese estrecho espacio con circunspección, obscuramente respetuosos, y se llenarán los ojos con las líneas, colores y formas en medio de las cuales van a evolucionar. Vendrán a buscar en ese ámbito una impresión, una excitación para sus juegos, una sugestión para su vida transitoria.

Entonces, vivirán en ese ámbito a lo largo de una velada, cien, doscientas, trescientas veces.

No habrá que extrañarse si son capaces de decir, contar o describir el espacio y los ornamentos de esa escenografía, los lugares imaginarios y, sin embargo, reales de su vida cotidiana y nocturna. ¿Qué otros participantes serían perfectamente capaces de hacerlo?

Los decorados viven y se conservan sólo en el espíritu y la memoria de quien los ha creado. Los personajes del teatro se perpetúan y eternizan en esos paisajes, en esos sitios, en esas cavernas y encrucijadas irreales: en ese ámbito, a la altura elegida por el escenógrafo, conversan, mantienen su vida latente y se aseguran de su longevidad. Bien dispuestos y radiantes, deben a la escenografía una eficacia acrecida, perpetuada. La escenografía asegura su brillo perfecto.

La escenografía es también un sentimiento dramático.

# UNA DISCUTIDA Y DESDICHADA ESPECIE

GIORGIO STREHLER

**L**legan a su fin los días terribles y maravillosos en los que se da por concluido el trabajo de puesta en escena de un espectáculo y, antes de que se consuman con la velocidad del rayo delante del público las fatigas de estos meses pasados, quiero comunicarte mis deseos más fraternales. Formulo estos deseos con mi cariño ya antiguo, no sin emoción, como alguien que "sabe de lo que habla": hice demasiado teatro, en el curso de estos largos años. Demasiadas noches y demasiados días de mi vida fueron engullidos, como lo están ahora los tuyos, como para que no conozca este instante en que dejamos de ser "necesarios", cuando nace por fin el verdadero teatro, la comunicación con el mundo, una vez concluido el proceso de su preparación. Conozco demasiado bien la soledad, el miedo, los escasos arrebatos de felicidad, la duda, el odio y el amor infinito por todo aquello que, durante mi vida entera, se ha desarrollado en el escenario. Todo me resulta a la vez muy próximo y muy lejano, extraordinariamente pequeño y extraño, como si lo contemplara a través de unos gemelos en movimiento.

Tampoco tú escaparás a esta ley inexorable a la que está sometido todo hombre de teatro. Y entre todos ellos, esta peculiar especie, más discutida que nadie y profundamente desgraciada, que es la del director de teatro. En una época tan sombría como la nuestra, los directo-

res de escena, por culpa a la vez de una suma de impotencias y de grandes posibilidades y a causa de una preocupación por el "deber histórico", tuvieron que separarse del coro de los actores, no sin sufrir un desgarramiento interior del que no se curarán nunca.

En el fondo tuvieron que arrancarse de sí mismos para alcanzar un misterioso "limbo", entre el escenario repleto de luces, voces y gestos humanos, y la oscuridad silenciosa y atenta de la sala, en la que pueden escucharse los latidos. Ellos fueron los que asumieron la pesada herencia y la difícil tarea de "ayudar" al teatro a realizarse, sin que se les permita, en cambio, prolongar hasta el final su presencia activa. Hacer teatro como algo que ya no nos concierne desde el preciso momento en que salta una chispa en medio de un grupo de seres humanos atrapados en un juego un poco loco, un poco monstruoso, con sus rostros pintados, sus grandes bocas abiertas que gritan o se callan, con los brazos levantados o distendidos, los ojos abiertos de par en par, por la tensión de la inteligencia o el trance de la ilusión teatral. Entonces poco importan ya los estilos o los métodos. Es el teatro el que se impone. El otro grupo, el de los espectadores, les mira y observa detenidamente, con una atención vigilante, en un olvido casi hipnótico de sí mismos. Y ese terrible sentimiento de vacío que nos asalta en cada estreno, cuando nuestro trabajo ha concluido, cuando se convierte en algo independiente y súbitamente ajeno, nace en realidad del convencimiento de que ya no estamos allí en el momento preciso en que el teatro llega a existir, de que se

nos niega la embriaguez de "interpretar" y de, en consecuencia, realizar la única acción "verdadera" para un hombre de teatro. Sí, el teatro nos resulta, en parte, ajeno, precisamente en el momento en que se está haciendo. Poco importa el sentimiento de sorda rebelión que nosotros trasladamos sobre los demás, con tanta frecuencia, como si descubriéramos fallos y negligencias en ellos para ocultar o justificar de manera verosímil nuestro malestar interior. El "después" es para nosotros todavía más grave de lo que siempre ha sido para cualquier hombre de teatro. Este "después" empieza cuando se apagan las luces (el viejo, retórico pero auténtico rito de siempre), cuando se extinguen "los focos de las candilejas" y cuando la calle sombría y destemplada ya, acoge al hombre de teatro. El estremecimiento de la "verdadera" vida que sigue en torno nuestro y que ninguno de nosotros nunca consiguió detener ni siquiera debe intentarlo. ¡Ay Rafael! No hay nadie más solitario ni más inútil que el "director de escena" cuando se produce el acontecimiento teatral al que él ha contribuido con un sangriento pedazo de su existencia, y que se consume lejos de él y a menudo en contra suya.

Esto, querido Rafael, quiere ser tan sólo el abrazo de un viejo hombre de teatro —qué extraño me resulta decir esto: al escribirlo, ni siquiera yo me lo puedo creer. Un viejo hombre de teatro, pero que no está todavía tan desfasado como algunos pretenden, sin duda para exorcizar su propio temor a las impotencias y las debilidades—, un abrazo, pues, a un joven hombre de teatro que compartió con él una parte del camino y supo



"La tempestad", de Shakespeare, en dirección de Strehler.

sacar, de una vida que precedía a la suya, algo útil para el teatro...

Te oí decir que, algunas veces, para realizar algo, es preciso pisotear el cadáver de la propia madre. Pero ese es un tópico que no sirve para nadie, ni siquiera para el artista (si admitimos que somos a veces artistas). En el arte, como en la vida (aunque se trate de un gesto cotidiano y político), no se puede pisotear a nadie, ningún principio, ningún sentimiento, aunque sea pequeño y limitado. Si lo hacemos, estamos equivocados, no a nivel moral, sino práctico. Hacemos algo en contra de lo que queremos hacer. Te lo digo, después de todas las faltas que cometí y de todo lo que he creado: no se puede pisotear ni siquiera al más miserable gusano, sea inmortal o no...

Es cierto que quise dejar en herencia algo a los demás: un método, soluciones interiores, un modo de proceder que se halla inexplicablemente "detrás" de todo. Pero me pregunto si la "fidelidad" a todo lo que nos es común, la fidelidad a lo que di, radica solamente en esta huella sensible, si no consiste en algo más profundo.

Pienso que estas formas, estos gestos, estos actos que hacen que el teatro sirva para algo, no pueden existir verdaderamente sin un "contenido"; sin este contenido permanecen como gestos, como la suma de numerosos gestos, "nada" más que un gesto de teatro, nada más que un éxito, un fracaso, un trabajo (como si el trabajo en sí tuviera algún valor), una entonación, una mancha de color, un grito. No son "nada", si no son "humanos".

Detrás del mayor espectáculo del mundo, detrás de la mayor aventura poética, sólo está la muerte si uno no es consciente de por quién o por qué actúa, si no existe un verdadero valor capaz de exorcizar a la muerte, de mantenerla a una distancia prudente, o incluso hasta de anularla: su valor humano. Su verdad humana. Su "moralidad" humana.

A fin de cuentas, eso es lo que nos queda a nosotros, gente de teatro: una realidad modesta, pero arraigada en nuestro corazón: el teatro que hacemos. (¿Una maldición, una liberación o una salvación? No lo sé). No es ninguna locura dejarse llevar, en determinado momento, por este teatro, abandonarse a la ignorante voluntad de "pertenecer" al teatro y solamente al teatro. ¡Te envío, pues, mis más sinceros y fraternales deseos!

(Fragmento de una carta a un joven director de escena)



---

**CINCO DIRECTORES  
EN TORNO A UNA MESA**

---



44

Hemos reunido en torno a la mesa de redacción de EL PÚBLICO a cinco directores de escena: Ángel Facio, José Luis Gómez, Adolfo Marsillach, Lluís Pasqual y José Carlos Plaza. Cinco nombres sobradamente conocidos de los lectores de este periódico a quienes se deben algunos de los espectáculos más significativos en el teatro español de los últimos veinte años. Tres invitados más, José Luis Alonso, Miguel Narros y Albert Boadella, no pudieron asistir a esta sesión por razones de trabajo. Nuestro propósito era abrir un debate sobre la figura y la función del director de escena en nuestro país. Analizar las circunstancias de su vertiginoso ascenso y su discutido o incontestable poder en la producción teatral.

El guión del debate era simplemente un enunciado de temas que iban desde un intento de definición hasta la responsabilidad social de su gestión, pasando por el proceso de creación de la figura del director de escena en nuestro país, con una mirada de reojo sobre la evolución de la dirección escénica en Europa.

Hay que decir que no fue precisa la mediación de un moderador. Las intervenciones se sucedían casi sin dejar pausas. Este es el resultado de nuestra transcripción.

**ADOLFO MARSILLACH:** Me parece casi imposible contestar a todas esas cuestiones que estás planteando. Al menos, yo me siento incapacitado para contestarlas improvisadamente. Supongo que la antigüedad me da el derecho o la perspectiva de hablar de algunas transformaciones a las que yo he asistido personalmente. En el momento en que empecé a hacer teatro, yo era un actor, y en aquel momento no existía en nuestro país una presencia importante del director de escena. Los directores de escena de esta época —hablo de cuando yo tenía diecisiete años— eran los primeros actores, que asumían ese trabajo. Había, dentro de esa categoría, primeros actores, acostumbrados por otra parte a ser empresarios. Unos dirigían mejor y otros peor. Dirigir mejor o peor quiere decir simplemente dirigir a los actores, y en último término, consistía en intentar que esos actores, que estaban bajo la dirección de ese primer actor o esa primera actriz y que además habían sido contratados por ellos mismos, se parecieran de alguna manera a ese primer actor o a esa primera actriz. Y yo creo que ser director no consistía en mucho más. Nadie se planteaba lo que después hemos entendido como una puesta en escena. Había unos decorados puramente funcionales. Una iluminación, evidentemente primitiva, con muy pocos proyectores: unas diablitas, unas candilejas y nada más. Nadie parecía echar en falta la presencia del director de escena. Se sabía que existían directores de escena. Sobre todo que existían fuera de España. Se sabía también que en España habían existido. En Barcelona, que es donde yo empecé, se hablaba de Adriá Gual. Se hablaba de Gregorio Martínez Sierra, que entonces estaba fuera de España, con Catalina Bárcena. Se hablaba, más o menos remotamente, de Rivas Cherif. Se hablaba, y de hecho en Madrid ya dirigía, de Felipe Lluch. Es decir, nombres más o menos lejanos, casi extraños y, de alguna manera, hasta pintorescos.

La verdad es que aquel teatro se hacía sin la necesidad de que existiera un director de escena tal como hoy lo entendemos. Los primeros directores de escena que llegaron a tener una presencia palpable a partir de la guerra, en nuestra posguerra, fueron Luis Escobar y Umberto Pérez de la Osa, en el María Guerrero, y Cayetano Luca de Tena en el Teatro Español. Recuerdo que en esa época, cuando llegaba la compañía del María Guerrero o la del Español a Barcelona, todos los que empezábamos a hacer teatro allí íbamos a verlas porque parecía

que aquello pertenecía a otro sistema y era el principio de un fenómeno en el cual se advertía la mano, la presencia de un director.

Yo creo que ahí está el origen, quizá, de nuestra propia existencia, de nuestra propia importancia, en el supuesto de que tengamos alguna en estos momentos. Aquello dejó de ser un fenómeno aislado y poco a poco acabó convirtiéndose en un estilo, en una manera especial de tratar visualmente el espectáculo, arrebatándolo de las manos de los primeros actores tipos. Yo diría que se da una transformación lenta en principio que al final, en su último tramo, deja de ser lenta para convertirse en bastante vertiginosa. El teatro deja de ser un teatro de actores y, lentamente también, dejó de ser un teatro de autores. Los autores eran unos escritores, evidentemente, que fundamentalmente escribían también en una especie de complicidad, de maridaje con esos actores. Por eso existía lo que se llamaba “autores de la casa”, unos autores que escribían concretamente para unas determinadas compañías. Esas determinadas compañías, también siguiendo el símil de la institución matrimonial, acostumbraban a estar también en manos de parejas, un actor y una actriz que se enamoraban o no se enamoraban, se ponían de acuerdo para formar una compañía. Esa compañía a su vez contrataba a otros actores. Generalmente eran actores cómodos que nunca pretendían ser primeros actores ni primeras actrices y que lentamente también iban envejeciendo en esa compañía. Se producía un fenómeno de repertorio dentro del cual todo el mundo sabía que era propietario de un determinado tipo de papel. Es decir, había damas jóvenes, que seguían siendo damas jóvenes hasta los cincuenta y tantos años, los galanes jóvenes y los “barbas”. Se daba una clasificación muy determinada. Los autores escribían para esas compañías, para esos primeros actores que eran a su vez, insisto, empresarios y directores.

Eso ocurre hasta que la desaparición de este sistema deja paso a otro, que yo creo que fue el que modificó esa manera de hacer teatro. De repente se descubrió —nunca se sabe exactamente por qué llegan los descubrimientos— que existía la posibilidad de montar las obras con un reparto físicamente adecuado. Nadie se lo había planteado hasta entonces. Parecía existir una convención por la cual daba igual la acomodación física de los actores a los personajes. Cuando se descubrió este sistema de hacer una obra, durante un cierto tiempo, en lugar

de hacer muchas en breves períodos, con el sistema de repertorio, se impuso —supongo que también por influencia del cine—, la necesidad de que realmente los personajes de 17, de 18 años o de 23 fueran interpretados por gente que tuviera una edad, si no exacta, al menos parecida. Eso facilitó la floración de los directores de escena, porque se terminó con el sistema de repertorio y también, con el modelo de aquellas compañías de actores y de actrices, que era un sistema de divos y de empresarios al mismo tiempo. A partir de ahí podemos llegar más o menos a donde estamos en estos momentos y tal vez a la reflexión acerca de si lo que ha ocurrido fue bueno o malo. Tengo la impresión de que en gran medida fue bueno, porque transformó, para bien, todo el sistema del teatro español, que hoy seguramente sería impensable de acuerdo con aquel esquema, y creo también que a su vez el teatro ha tenido que pagar un determinado precio. Pienso que ha sido positivo para los directores pero no estoy seguro de que haya sido tan bueno para los actores. El sistema de producción de una sola obra que debe representarse durante mucho tiempo, permite al actor que se contrata trabajar durante un año, dos años o a veces más tiempo. A mí me parece que eso no es bueno para los actores. Aquel sistema de repertorio tenía la ventaja de ofrecer a los actores un ejercicio de su profesión más libre. Hoy podían hacer un personaje y al día siguiente otro.

En fin, trato de plantear mi perplejidad en este asunto: yo creo que los directores hemos hecho y estamos haciendo un trabajo necesario, y seguramente bueno, pero al mismo tiempo tal vez debiéramos tener la humildad, la modestia, de reconocer que algunas cosas quizá no somos tan positivos como nos gustaría ser.

---

## PARA UNA DEFINICIÓN DEL DIRECTOR DE ESCENA

---

**JOSÉ CARLOS PLAZA:** Yo no estoy de acuerdo en que la pérdida de repertorio sea positiva. Me parece algo perjudicial para los actores, aunque creo que los directores no tenemos mucha culpa de eso. A nosotros nos guastaría muchísimo ser directores de repertorio, por lo

menos a alguno de nosotros. Me parece que no tenemos culpa en ese problema, que se refiere más a los niveles de producción o a las características de un sistema teatral. Nosotros en realidad, vamos a donde nos llaman.

**A. MARSILLACH:** Evidentemente, yo no he querido decir —aparte de que no me conviene nada decirlo— que seamos nosotros los responsables. Está muy bien tu matización en ese sentido, porque realmente no he explicado lo que tú acabas de decir: que todo eso se debe a una situación de la que no somos los únicos responsables. Diría que somos las cabezas más visibles de eso, o una de las cabezas más visibles, pero, evidentemente, se trata de una responsabilidad social que alcanza a todo un sistema teatral.

**J. C. PLAZA:** También me gustaría tocar, siguiendo el hilo de lo que Adolfo ha ido diciendo, algo que a mí personalmente me seduce. Y es referente a la definición del director de escena. Yo me considero un autor, autor de un lenguaje escénico. Reivindico los derechos de autor, del mismo modo que el escritor reivindica los suyos. Creo que está muy mal que no se nos reconozca ese derecho. Un derecho que también reivindicaría para los actores. Quiero decir que los derechos de autor deberían ser para todos, porque todos creamos un lenguaje. Es cierto que la palabra escrita no la ponemos nosotros, pero si ponemos mucha vida en esa palabra, muchos silencios, mucha pausa, mucho movimiento, mucha estética, mucho ritmo, mucha emoción y muchas otras cosas que entran dentro del espectáculo teatral. Nosotros hacemos un espectáculo, un lenguaje, damos una interpretación para que el espectador la capte. Quizá debiéramos explicar en qué consiste lo que hacemos.

**ÁNGEL FACIO:** A mí me parece que hay varios tipos de directores. No se les puede meter a todos en el mismo saco. Existe el típico director que organiza un espectáculo casi exclusivamente desde la producción. Tenemos ejemplos de ello. Se hace un buen reparto, de acuerdo con su criterio, o compartiendo esa responsabilidad con el productor. Se elige a un buen iluminador, a un buen escenógrafo y el director se limita a marcar los movimientos como si fuera un guardia de tráfico. Yo en ese caso diría que un director es lo más parecido a un regidor. Se encuentra a medio camino entre el director-jefe de compañía, de que hablaba Adolfo, y el primer actor, cuando el teatro estaba organizado como si se

tratara de una sociedad ganancial. Luego, por otro lado, está el director que crea un espectáculo, el inventor de un código escénico, que no tiene por qué coincidir con el código literario del texto con el que se empieza a trabajar. Ese director lo que hace es traducir a una serie de signos escénicos, a un código, a un lenguaje escénico lo que de otra forma es sólo un lenguaje previo al teatro, un lenguaje que pertenece a un estadio estrictamente literario. Entre esos dos tipos de directores, hay toda una gama de variantes.

**MOISÉS PÉREZ COTERILLO:** Lo que describis se corresponde con la evolución del director de escena en Europa. Yo no sé si nos encontramos ahora en España en la fase que pudiéramos calificar como "toma del poder" de los directores. Al menos los autores se sienten ahora desplazados por la figura del director de escena. Pero en Europa han aparecido ya los primeros indicios de un tercer bloque generacional, que rechaza el protagonismo absoluto del director de escena, para pasar a un cierto desnudamiento del propio oficio teatral.

**LLUÍS PASQUAL:** No sé si se puede hacer en una distinción tan científica de eso. En este momento yo me encuentro sobre todo perplejo, como decía Adolfo respecto de la interrogante que antes planteaba: ¿Hasta qué punto hemos favorecido o no al teatro? Creo que hubo cosas beneficiosas, pero también otras que han ido en detrimento del actor. En cualquier caso, lo de la toma del poder por parte de los directores es sólo una frase muy relativa. Todo viene condicionado por muchas cosas. En mis principios de formación en el teatro independiente, el director era algo casi imprescindible, porque entonces no éramos de verdad ni directores, ni actores. No había nada. Existía una gente con muy buena voluntad que tenía que reinventarse el teatro desde unos modelos profesionales a veces muy alejados de nosotros. En Cataluña hacíamos ensayos de unos espectáculos de los que sólo se iban a ofrecer tres funciones. Tampoco existían actores verdaderamente formados. El director se erigía en una especie de árbitro, de guardia de tráfico consciente, lo más estudioso y lo más abierto que podía. La influencia del cine me parece que ha sido fundamental, la manera en que han ido entrando proyectores, decorados, escenógrafos... También pertenece a toda una época de la que no hemos hablado y que tiene su importancia. Sobre la trascendencia del director en un

**ADOLFO MARSILLACH:**

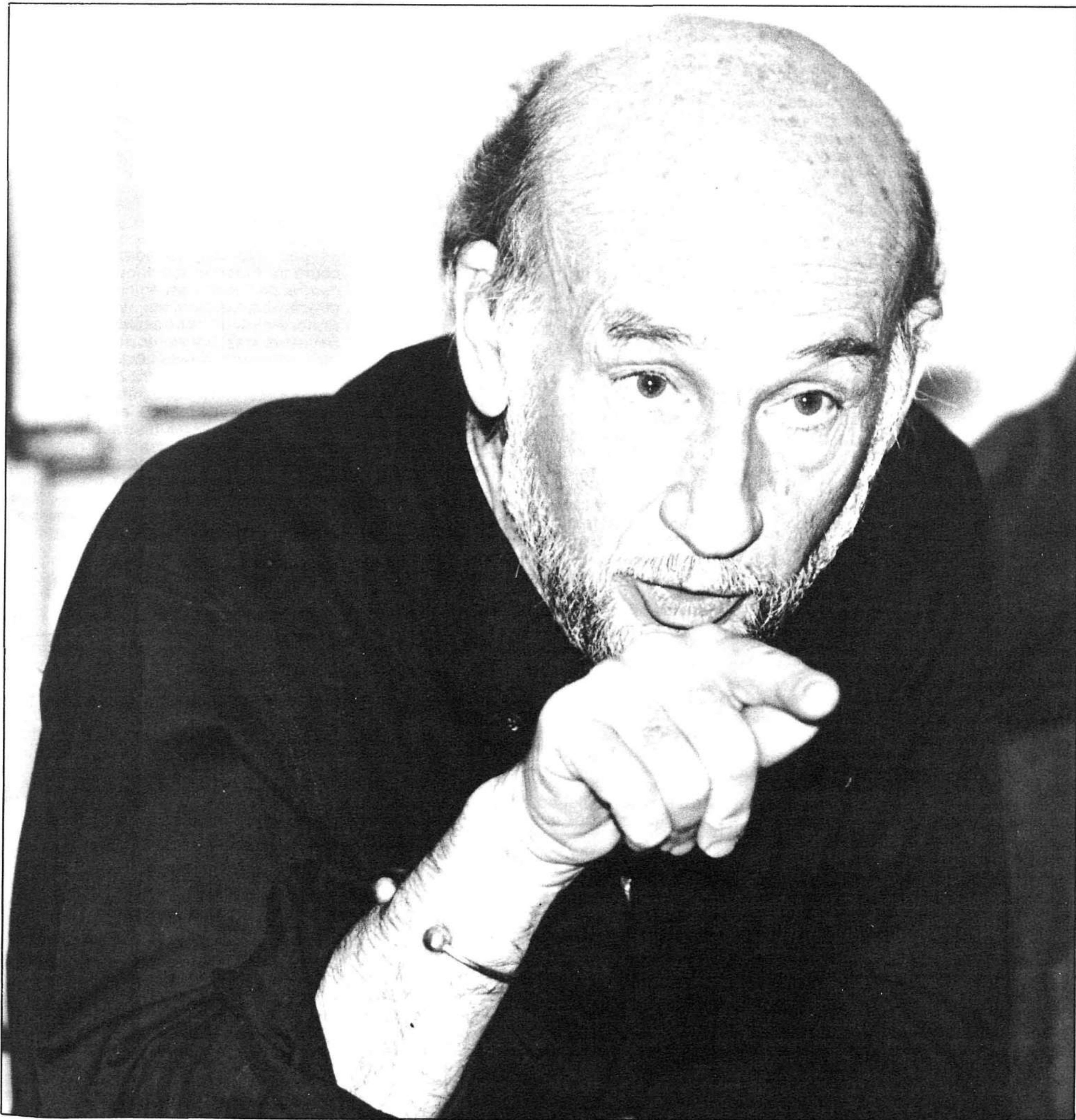
**“La floración de directores de escena transformó el sistema teatral en España. Yo me pregunto hasta qué punto eso tuvo sus pros y sus contras”**

**“Cada espectáculo puede tener un autor diferente: en unos casos puede ser quien escribió el texto; en otros casos, el director, y en otros, el actor o conjunto de actores”**

**“Creo que los actores españoles sienten todavía una especie de desconfianza ante el director, que muchas veces acaba en el rompimiento del pacto planteado en los ensayos”**

**“¿Se puede desprender que la crítica no influye sobre el público, sino sobre las instituciones encargadas de subvencionar nuestro teatro? Eso sería muy grave”**





espectáculo sólo habría que recordar una famosa frase que dicen los actores: "Es que desde fuera no me veo". En efecto, se necesita de alguien siempre, alguien que organice esos sesenta focos. Llega un momento en que la incorporación de una serie de elementos técnicos en la elaboración de un espectáculo requiere que una persona esté al frente de esa labor. No diez personas, como diez personas no son las que escriben una novela. Es entonces cuando aparece nosotros el término de lectura escénica, de una manera natural, aunque a veces se incorporen los términos por cuestiones de moda.

---

## LA LECTURA ESCÉNICA

---

**A. FACIO:** Además, cuando se habla de lectura escénica se alude a una posible interpretación del texto, no a una fidelidad radical ni a un decir lo mejor posible lo que literariamente haya dicho un determinado señor.

**LL. PASQUAL:** Para mí el término adecuado es interpretar. Lo de la autoría plantea un problema de palabras. Interpretar tiene aquí un sentido que puede equivaler al del violinista que interpreta un concierto de Mozart. Es un intérprete que puede dar, según su manera de ser, una visión, pero es sólo un intérprete.

**A. FACIO:** Generalmente sí. Pero no tiene por qué serlo. Si es un intérprete, se supone que tiene que ir a favor del autor.

**J. L. GÓMEZ:** En cualquier partitura de Mozart está todo mucho más definido que en una obra de teatro.

**LL. PASQUAL:** Sí, porque la música tiene un código de fijación mucho más estricto.

**A. FACIO:** Pero no quería decir sólo eso, yo pienso que se puede ir contra el texto. No es que tenga que ser la solución habitual, porque parecería un poco ridículo: voy a buscar a aquél que me fastidie más para darle la vuelta. Pero puede darse la circunstancia de que algunos autores con los cuales no te identificas en su valoración del mundo, en su visión de la sociedad, sin embargo, te ofrezcan una calidad literaria tan extrema

que digas: bueno y por qué no lo voy a usar; es un material que está ahí. Si se utilizó este material de alguna manera para decir una serie de cosas que podían ir en contra de ciertos intereses sociales o de determinados sectores de la sociedad, ¿por qué no iba yo a utilizar a este mismo señor para hacerle lo contrario o para ponerle en evidencia? ¿Por qué no se puede echar mano de Calderón o de Echegaray? ¿Es que están condenados por ser individuos que se han adscrito a un sistema absolutamente cerrado a la evolución histórica?

**A. MARSILLACH:** Quería simplemente decir sobre ese problema que a mí, personalmente, me preocupa mucho la autoría de un hecho teatral. Me parece que has sido tú, Moisés, quien ha dicho que los autores, lo que entendemos por autores en sentido tradicional, se sienten ahora desplazados. Parece que esa toma de poder, entre comillas, de los directores les ha restado protagonismo. En el Siglo de Oro, se llamaba autor justamente al director empresario. Me pregunto si realmente hace falta saber quién es el autor de un espectáculo. Es decir, si esa no es una palabra innecesaria. Como sucede con todas las grandes definiciones, ésta también tiene un principio muy discutible. Cada espectáculo tiene un autor diferente. Es decir, en un hecho teatral, en un espectáculo, puede ocurrir que el autor se determine en razón del texto. Otras veces, a lo mejor, es el director y otras es un actor o un conjunto de actores. Eso nos llevaría a la aceptación, en último término, de que, el autor, así en grandes palabras, con mayúsculas, no existe.

**J. C. PLAZA:** Yo no he querido decir que como director de escena me considere el autor del espectáculo. Lo que he querido decir es que me considero autor del lenguaje escénico. Creo que en un espectáculo teatral, el autor es el colectivo que ha trabajado en ese espectáculo. Un determinado colectivo es el autor de un determinado espectáculo, que será diferente del que consiga realizar otro colectivo. El mismo director con otros actores hará un espectáculo diferente. Esos mismos actores con otro director harán un montaje distinto. Lo que yo quería decir con el término "autor", y en eso difiero de Lluís, es que un intérprete, de alguna forma, da una lectura o repite, mejor o peor hecho, un concepto. Autor es una persona que inventa, que crea. Nosotros creamos. Un actor es un creador, no es un intérprete. No se trata de

insistir en que el director sea el autor del espectáculo teatral, sino en que inventa cosas. Un director crea una transición o un paso en el comportamiento entre una frase y otra. Y esa transición es diferente si la hace Adolfo o Lluís. Es decir, en esa creación es donde es necesaria la figura del director y la figura del actor.

**A. MARSILLACH:** Bueno, en eso estamos todos de acuerdo.

**A. FACIO:** Hay una diferencia esencial entre la creación escénica y la creación dramática. Ese es el caballo de batalla. Es decir, lo que se podría discutir es cómo se reparten las alícuotas creativas dentro del hecho escénico, si es que se pueden llamar así a los actores, escenógrafo y director. El bacalao se corta entre estas tres figuras y no en cualquier otro elemento previo. Quiero decir que no tengo nada en contra de la literatura, pero la literatura acaba en el texto. Y un equipo escénico puede echar mano de un maravilloso texto teatral o de la guía de teléfonos. La única responsabilidad de ese equipo es el resultado de su espectáculo, nada más. No se trata de dilucidar el problema de si Stanislavski es más listo que Cervantes. No tiene nada que ver, son dos campos distintos.

**M. P. COTERILLO:** Estamos, pues, a poca distancia de lo que en Europa se conoce como director que crea una obra propia, con el sello de su personalidad y el reconocimiento de la crítica y el público. Lo mismo ocurre con los más notables escenógrafos. Pero, en definitiva, se trata de fragmentos de una misma obra que no se entiende por sí, sino que busca el referente de los demás elementos. Es decir, que se remite a la unidad imposible de división del hecho escénico.

**J. L. GÓMEZ:** Adolfo hablaba antes de la evolución del teatro y del director de escena, supongo que en los años cuarenta. El director de escena surge, en realidad, en el siglo pasado con un material teórico que todavía hoy tiene una vigencia absoluta, en la obra no solamente de los textos rusos, sino también en los textos alemanes y franceses. Por eso, es escalofriante que en los cuarenta y en los ochenta se hable en España todavía del tema, cuando, como en mi caso, por azares de mi vida en el extranjero, la figura del director de escena siempre me fue algo lógico y normal. En mi formación de actor siempre necesité de alguien que me mirara. Porque en la base de la formación actoral está eso que llaman "soltarse" y que requiere de alguien que esté ahí para saber por dónde vas.

**A. MARSILLACH:** Perdona una pequeña apostilla a lo que estás diciendo, que es absolutamente cierto. Debes tener en cuenta, sin embargo, que en España hubo una guerra civil y que esa guerra interrumpió un proceso que se había iniciado antes. La Barraca y Federico García Lorca habían muerto. Gregorio Martínez Sierra estaba en el extranjero. Igual que Rivas Cherif y Margarita Xirgu. Después de la guerra nos encontramos en una situación desértica. Aunque, de acuerdo con lo que estabas diciendo tú antes, por los años veinte y treinta, también las innovaciones nos habían llegado con retraso.

**J. L. GÓMEZ:** En el caso de la dirección de escena berlinesa de los años veinte llega a España diez años después, por ejemplo. La apostilla es valiosa porque nos remite a los condicionamientos sobre la dirección de escena en nuestro país. Nunca he cuestionado la necesidad de esa función. En cuanto a las características que deba tener una puesta en escena determinada, que parte de un texto valioso, coherente, que tiene una perfección formal, debemos preguntarnos cómo se altera en manos de uno u otro director. ¿Con la formación determinada de ese director, con su historia personal solamente? ¿Cómo se opera esa transferencia? Hay muchos componentes que intervienen. Desde la posible compenetración que existe entre ese autor específico y ese director específico, entre ese mensaje en concreto y esa persona en concreto. La obra tiene unas características que, incluso en el plano menos evolucionado de la dirección de escena, el del agente de circulación que decía Ángel, requieren unas buenas condiciones para que esa circulación esté bien dirigida. Hay, además, otro problema fundamental: difícilmente puede concebirse que un grupo heterogéneo de personas puedan aunar en un plazo determinado sus conceptos tal y como requiere la homogeneidad de una obra. El director de escena surge de una evolución absolutamente natural del cargo.

**A. FACIO:** Es que no es un cargo, es una función.

**J. L. GÓMEZ:** Es una función, de acuerdo, aunque la haya desempeñado un actor o un autor. Es una función.

**M. P. COTERILLO:** Yo creo que eso no lo ponen en cuestión ni siquiera los detractores del poder absoluto del director.

**J. L. GÓMEZ:** Lo que pasa es que al perfeccionarse el utillaje del director y al

sumar, incluso escribiéndolas, sus experiencias, nos damos cuenta de que se pueden ir extrayendo muchas más posibilidades de un texto dramático y de un espectáculo si una determinada persona, dotada de capacidad creadora, sabe extraer lo mejor del todo, tanto de los actores como del texto. Lo primero que ese señor debe plantearse es cuál es el mensaje y cómo ese mensaje funciona en él, y cómo ese conjunto puede tomar cuerpo, mediante luces, escenografía y demás. El aumento en la calidad de los espectáculos está en función del crecimiento de la propia calidad de los directores de escena. Pero el problema en nuestro país es otro. A veces, cuando vemos un espectáculo de director ilustre, pongamos por caso de la Royal Shakespeare Company, nos llevamos una decepción. ¿Dónde está el problema? Para mí radica en que provienen de una cultura donde el actor está altamente evolucionado y el director es, más que un guardia de circulación extraordinario, un técnico de primerísima calidad. El problema está en dar cohesión a una serie de elementos humanos que proceden de distintas escuelas, de distintas tendencias, ante lo cual ese director se viene abajo. Yo, desde luego, como actor, no me pondría en manos de un director que no fuera mi amigo, mi padre, mi amante, lo que sea. Yo necesito confiar en esa persona absolutamente para que me mire desde fuera. Ese mismo problema se da en el cine, casi con las mismas características.

---

## LA "TRAICIÓN" DE LOS ACTORES

---

**A. MARSILLACH:** Hay un fenómeno muy determinante que marca distinciones fundamentales entre el terreno teatral y el cinematográfico: el contacto con los espectadores... Una obra no es sólo el estreno de esa obra. Pero una de las cosas que, en primer lugar, explica el fenómeno que tú has planteado, no es sólo un problema técnico de los actores. Yo creo que los actores españoles, en general, se sienten todavía con desconfianza ante el director. De ahí que, una vez estrenada una obra, algunos se planteen un desviacionismo mercantil de las pautas marcadas con el director, en con-

nivencia con las reacciones del público. El director se siente traicionado. A mí me ha ocurrido al contemplar una función al cabo de no verla durante unos meses. Los actores, no sé si malévola-mente, pero sí al menos de un modo inconsciente, se comportaban de un modo que no era el previsto. Yo no sé si te refieres a eso cuando tratas de diferenciar el sistema de interpretación en España respecto al de otros países.

**J. C. PLAZA:** No, eso ocurre en todos los países.

**LL. PASQUAL:** Sí, en todos.

**J. L. GÓMEZ:** A mí no me ha pasado esa experiencia.

**LL. PASQUAL:** Creo que eso también se da porque los actores, a veces, tienen un desconocimiento de la función orgánica del director y del propio carácter orgánico del espectáculo. Me parece que debe darse una acomodación entre ciertas pautas que hemos considerado básicas en los ensayos y lo que ocurra después en la sucesión de las representaciones. Es cierto que se da ese mercantilismo de que habla Adolfo. Los propios actores utilizan para explicarlo frases como: "lo has vendido mucho o poco". Pero creo que todo parte de un problema de inseguridad, de falta de evolución y, a veces, de falta de conocimiento por parte de los actores de lo que es un director. Entre el proceso interpretativo de un actor y el de un director no se dan muchas diferencias. Se trata en ambos casos de conectar con una poética, lo que yo llamo interpretar esa poética. Tienes otros elementos para hacerlo, pero el proceso es muy parecido. Se ha hablado de sacar cosas de uno mismo. Se ha hablado de la conexión, de hasta qué punto esa poética conecta contigo y viene filtrada por tu implicación con la historia y con el momento personal e histórico en que te toca vivir. ¿Qué hace un actor? Un actor hace exactamente lo mismo. Lo que pasa es que él sólo tiene manos, pies, ojos, voz y energía, digamos electricidad. Y tú tienes personas, luces, espacios. Pero el proceso es muy parecido. Difícilmente uno puede explicar *Las tres hermanas* sin hacer un proceso casi stanislavskiano como el que debe hacer un actor en el momento de interpretar uno de los personajes de *Las tres hermanas*. Lo mismo pasa con Calderón, o lo mismo pasa con los grandes saltos que pide Shakespeare. Los tiene que dar el actor y los tiene que dar también el director igualmente dentro del proceso narrativo. Existe desconfianza cuando no hay

50



## LLUÍS PASQUAL:

**“Creo que los actores tienen, a veces, un desconocimiento de la función orgánica del director y del propio carácter orgánico del espectáculo”**

**“Lo más difícil para mí en los ensayos es encontrar los caminos por los que un actor pueda ir sin salirse a la cuneta”**

**“No hay una contemplación social de la figura de director de escena. No entra dentro de los parámetros sociales necesarios”**

**“El director surge de todo un conjunto de fuerzas que le vienen de una situación histórica, y en España, de momento, estamos arreglando goteras en los teatros”**

una complicidad, que es lo que realmente otorga esa confianza de arriba abajo, esa complicidad entre director y actor.

**A. MARSILLACH:** Y por una cosa que tú has dicho hace un momento y que es absolutamente exacta: porque el fenómeno teatral no termina hasta el momento en que se levanta un telón —en el supuesto de que haya un telón— y aparecen unos espectadores, también en el supuesto siempre deseable de que realmente aparezcan. Entonces, en el momento en que eso se produce, el actor que está trabajando con su único instrumento, que es el cuerpo, descubre cosas nuevas...

**J. C. PLAZA:** Que se ríen los espectadores donde no estaba previsto que eso ocurriera.

**A. MARSILLACH:** Claro. Entonces los actores se preguntan ¿por qué no me ha dicho Lluís que aquí se iban a reír?, o ¿por qué de repente decidimos que aquí se van a reír y ahora no se ríen? Eso hace que ese espectáculo pensado de una determinada manera, se acabe acomodando a una determinada circunstancia que a veces resulta peligrosísima. Puedo ilustrar con mi propia biografía y con mi propio cuerpo una cosa terrible que a mí me ha sucedido. El espectáculo que yo he hecho más veces fue un *Tartufo* de Molière en una versión de Enrique Llovet. A las 700 representaciones de aquel *Tartufo* en el cual yo hacía el protagonista, un día volví a mi camerino deshecho porque se me había olvidado cómo había estrenado yo ese personaje. Ya no lo sabía, lo había perdido en el transcurso de las 700 representaciones y nadie más cuidadoso en eso que yo, puesto que me había dirigido a mí mismo y estaba preocupado por mantener ese primer sentimiento y esa primera interpretación. En ese transcurso de tiempo tan largo yo ya no sabía cómo lo había estrenado y, por tanto, no sabía si lo que estaba haciendo ahora estaba bien y lo que estaba mal era al principio, o al revés.

**A. FACIO:** Pero lo malo son los criterios por los cuales se cambia. A mí, que el actor cambie de acuerdo con la reacción del público me parece, no solamente justo, sino necesario. Lo terrible es cuando hay otros motivos para mudar esa interpretación. ¿Es porque aquí quiere estar más brillante?, ¿porque el actor consigue más risas? Porque, a veces, se va contra el texto y en contra del proyecto el montaje.

**A. MARSILLACH:** Eso nos lleva a un terreno peligrosísimo, porque entonces

lo que sucede es que quizás tú te puedes sentir traicionado por este suceso. De repente un actor, porque quiere estar más brillante o más divertido, está traicionando la indicación, el acuerdo y el pacto que ha tenido contigo. Pero eso nos puede llevar a otra consecuencia. ¿Eso mismo no lo pueden pensar los autores que escriben respecto a nosotros? Porque ésa sería una pregunta difícil. ¿Cómo contestamos a éso? Y que conste que estoy haciendo de abogado del diablo.

**M. P. COTERILLO:** Esa pregunta se la hacen, de hecho.

**A. FACIO:** Es que me parece que sigue siendo diferente. Yo cuando modifico la intencionalidad de un autor vivo, primero corro el riesgo de que me retire el texto; segundo, yo no lo voy a hacer para brillar más y quedar más guapo, sino de acuerdo con unos criterios de interpretación, de relación con el público y de creación de un espectáculo.

**A. MARSILLACH:** Sí, pero el actor te podría decir lo mismo.

**J. L. GÓMEZ:** Mira, perdona, yo creo que en un ensayo un actor puede decir: yo veo esto de otra manera.

**A. MARSILLACH:** Hombre, claro.

**J. L. GÓMEZ:** Y tú le dices: está bien.

**A. MARSILLACH:** Claro.

**J. L. GÓMEZ:** Pruébalo, vamos a probarlo. Entonces lo hace, lo prueba y dices: pues lleva razón y vamos a hacerlo así. Eso me ha pasado muchas veces y me parece lo lógico.

**LL. PASQUAL:** De todo hay en la viña del Señor, lo que pasa es que cuando un actor está interpretando, se le supone el oficio, y parte de ese oficio consiste en estar permeable a toda la información indirecta o incluso inconsciente que le da el director en ese momento. Eso se puede hacer por muchos sistemas. Muchos actores, los que más me gustan, en cualquier caso, ya te proponen cosas directamente y tú eres permeable y se produce una especie de dialéctica. A mí me parece que la traición a que se refería Adolfo es, sobre todo, una traición al pacto que se ha establecido con el director. De otra forma parece que la propiedad de la idea es exclusivamente de uno o que estamos negando la evolución del espectáculo en su confrontación con el público, que es algo que creo que no niega nadie. El problema radica en el momento en que se deshace el pacto con respecto al resto de actores. Lo más difícil, de todas formas, para dejar arma-

do un espectáculo, es abrir los caminos por los cuales se pueda transitar con toda libertad. Eso tiene unas reglas poéticas, porque en el momento en que el actor elige un criterio distinto del de otro, lo que no funciona es el espectáculo. Y no hablo del espectáculo con todos sus focos, hablo de la historia que se quiere contar. Es como si cambiases una palabra de un chiste, ya no hace gracia, ya no se produce la curva lógica que necesita un chiste para que produzca risa. Es un problema de ensamblamiento entre los actores, y ahí radica la inseguridad, muchas veces por falta de oficio. Porque la diferencia entre el cine y el teatro para un actor se limita a una mayor necesidad de oficio y en tener esa capacidad de reproducción diaria. Es decir: en conseguir hacer el espectáculo el día del estreno asimilando todas las evoluciones que tiene en confrontación con el público y moviéndose en la misma sintonía poética, junto con los otros actores, tal como se ha pensado que tenía que transmitirse el espectáculo.

**A. FACIO:** Es que si el espectáculo no se mueve, está muerto en una semana.

**LL. PASQUAL:** Lo más difícil de los ensayos para mí es encontrar los caminos por los que un actor pueda ir de pie, dando tumbos, cayéndose, pero sin salirse a la cuneta.

**J. C. PLAZA:** Cuando se empieza un trabajo y llegan los actores, siempre encuentro en ellos una disposición de ver qué les dices, qué les sacas, y lees en su cara la misma pregunta: "¿qué se le ocurrirá ahora a este imbécil?". En lugar de llegar con su aportación como actor, como miembro de un espectáculo que se va a realizar en conjunto. Yo recuerdo una experiencia en Nueva York que me dejó más o menos boquiabierto. Fue realmente extraordinario. Después de una reunión de una semana entre el autor, la dirección y los actores, y después cuatro meses de separación, el espectáculo se montó en tres semanas. Pero es que, al primer día de ensayos, los actores ya hacían la función con toda la naturaleza de sentimientos que en principio requería la obra. El director no tenía por qué tocar ese tema de cara a la construcción de un personaje. Se daba desde el principio tal aportación por parte de los actores que, a partir de ahí, el espectáculo seguía su curso, evolucionando constantemente día tras día. El problema, a mi juicio, se plantea cuando los actores no hacen lo que ellos quieren hacer, sino lo que tú como director les has impuesto.

Entonces se produce una especie de bloqueo y se ponen a pensar si les vas a contratar o no para la próxima función...

**A. MARSILLACH:** Muchas veces lo que está sucediendo, y a mí me parece una catástrofe — abundo en lo que tú estás explicando —, es que los actores van a los ensayos no como unos colaboradores que están contratados y encima parece ser que cobran, sino que van como discípulos. Lo que ocurre entonces es que ese discípulo, absolutamente bloqueado ante la figura terrible del maestro, dice: yo no hago nada hasta que tú me lo expliques todo. A mí eso me parece un cataclismo porque yo, personalmente, como director, necesito, como en la vida, como en el amor, como en todo, que alguien me incite y si no me incita yo no sé cómo seguir, yo no sé dar unas pautas tan concretas y tan determinadas y tan fijas de lo que tienen que hacer los actores. Confieso que no lo sé.

**LL. PASQUAL:** Excitar sería la palabra exacta.

**A. MARSILLACH:** A mí no me excitan ya los actores.

**LL. PASQUAL:** Quiero decir que deben tener un cierto misterio para que puedas entrar en el juego.

**A. MARSILLACH:** Me gustaría explicar algo respecto a la evolución que puede seguir un espectáculo en relación con las pautas inicialmente previstas. Siempre me acordaré porque me parece uno de los ejemplos más terribles y, al mismo tiempo, más ilustrativos, cuando en la época de Luis Escobar, en el *María Guerrero*, estábamos ensayando *La plaza de Berkely*, un texto levemente humorístico y levemente poético. Se había montado en ese estilo estupendo que tenía Luis Escobar, de una manera suave. Entonces ocurrió un accidente. El actor protagonista, que era Enrique Diosdado, interpretaba un personaje del siglo XX que medio se reencarnaba en un antepasado suyo del XVIII. En una escena, cuando aparecía como personaje del XVIII, al abrirse una puerta, tropezó. Casi se cae. Entonces los espectadores empezaron a reírse. En ese momento Enrique Diosdado decidió hábilmente que aquella era una obra cómica. Pero en cuanto lo decidió él, lo decidimos todos los demás. ¡Ah, claro! dijimos, tiene razón Enrique Diosdado, porque ya se sabe que si él tropieza, el público se ríe. Aquel fue un inmenso éxito cómico, aunque no se había pensado así. Entonces, cuando eso

## JOSÉ CARLOS PLAZA:

**“No estoy de acuerdo en que la pérdida de repertorio sea positiva. Me parece perjudicial para los actores y se debe a un determinado sistema teatral”**

**“Yo me considero un autor en tanto en cuanto soy creador de un lenguaje escénico, como en su trabajo también lo son en cierta medida los actores”**

**“¿Dónde se están formando los directores jóvenes, dónde hay talleres y escuela para practicar? Van a salir directores como las setas, de milagro”**

**“La crítica no influye sobre el público, quizá, pero dentro de las instituciones sí tiene su influencia”**



ocurre, cuando además Luis Escobar, lleno de discreción, nunca protestó, a mí hay muchas cosas que se me vienen abajo. Ya sé que es un ejemplo extremo, pero es histórico, absolutamente histórico.

**J. L. GÓMEZ:** Quería tocar otro punto, ése al que se refieren los críticos cuando dicen que no se debe notar la dirección de escena.

**A. MARSILLACH:** Tampoco se debería notar la crítica.

**J. L. GÓMEZ:** Hay directores en los que se nota muchísimo la dirección en escena; los actores denotan aparentemente no estar dirigidos y, sin embargo, están superdirigidos. A Grüber, con quien Marsillach ha trabajado en *El arquitecto y el Emperador de Asiria*, se le nota muchísimo la puesta en escena y, sin embargo, es un director suavísimo, un padre con los actores. Recuerdo que a José María Prada, que en paz descanse, le hizo interpretar uno de los personajes más inolvidables de su carrera en aquel montaje. Y es que un director experimentado debe ver lo que está pensando un actor y no se atreve a hacer. Yo he tenido experiencias de ese tipo con varios directores que me han dicho que hiciera justamente aquello que estaba pensando y que, en cambio, no me atrevía a hacer. Creo que en el mensaje de una obra no está todo explícito y el mismo autor no lo ve con la suficiente claridad. Entonces se necesita la presencia de una tercera persona, capaz de ser mucho más objetiva. Hay directores de escena más o menos omnímodos, más o menos dictatoriales. Ahora bien, gracias a ellos existen transformaciones en la historia del teatro que yo considero importantes. En el caso de los clásicos debo citar la revolución que se da a partir de Fritz Kortner en los años cincuenta. No sólo en Alemania, sino en Francia, Italia e Inglaterra. Kortner es un judío que había sido actor y que al regreso a su país —había trabajado con Jessner y Fehling— se pone a dirigir. De él nacen Grüber y Strehler (por simbiosis) y también Stein. Kortner da una nueva lectura a los clásicos. Con él se deja simplemente de recitar. Esto ocurre en el cincuenta. Ya Brecht, antes de la guerra, había censurado a sus recitadores.

Otro aspecto que quería tocar es el de la pérdida de repertorio, un fenómeno que viene dado casi siempre por unas condiciones sociales. Yo creo que a partir de la transición se podía haber creado

ese repertorio que Marsillach ahora está intentando en la CNTC. La transformación que ha experimentado el teatro desde la transición hasta ahora y dentro de la cual se produce evidentemente la renovación del fenómeno de la dirección de escena, es notable. Pero, en cambio, no se ha producido un repertorio, porque todavía se requiere mucho más apoyo, mucha más inversión.

---

## PROBLEMAS DE LA PROFESIÓN

---

**A. FACIO:** Yo creo que no. Lo que se necesita es invertir de otra manera, nada más. No es un problema de cantidad.

**J. L. GÓMEZ:** Quisiera terminar con algo que considero crucial en nuestro país. El problema del director de escena en España hoy consiste en que no puede crecer. No es un problema exclusivo. También le sucede al actor, pero el actor tiene más posibilidades de trabajo. El director de escena, en cambio, no tiene ocasión de enfrentarse regularmente con las tareas de su oficio. No hay lugar para el director de escena en España. Yo no dirigí mucho cuando estuve en los teatros institucionales, tres obras en cinco años. Después hice *Bodas de sangre*, una tarea descomunal, que exigía mucho esfuerzo; una experiencia, por ello, irrepetible. Habría podido dirigir eventualmente en alguna ocasión, y de hecho he tenido algún requerimiento que agradezco, pero de momento no lo he podido aceptar. El caso es que dirigiendo dos obras al año no se puede considerar al director de escena como una persona que vive regularmente de su trabajo. Esto es un hecho tangible, creo. Nosotros tenemos que producir nuestros propios espectáculos. Me refiero a los directores que no estamos ya o a los que no han estado en los teatros institucionales. Y a partir de esa producción, viene luego el problema de la distribución de esa producción, lo que casi siempre supone un problema adicional, porque tampoco hay productores en este país, y si los hay, tienen una idea muy distinta de lo que puede ser el crecimiento profesional de un director de escena. Tienen otros intereses. Entonces, ¿cómo quereis que un director de escena pueda evolucionar aquí, si no es con un aprendizaje en el extranjero, donde se dan otras circunstancias?

## JOSÉ LUIS GÓMEZ:

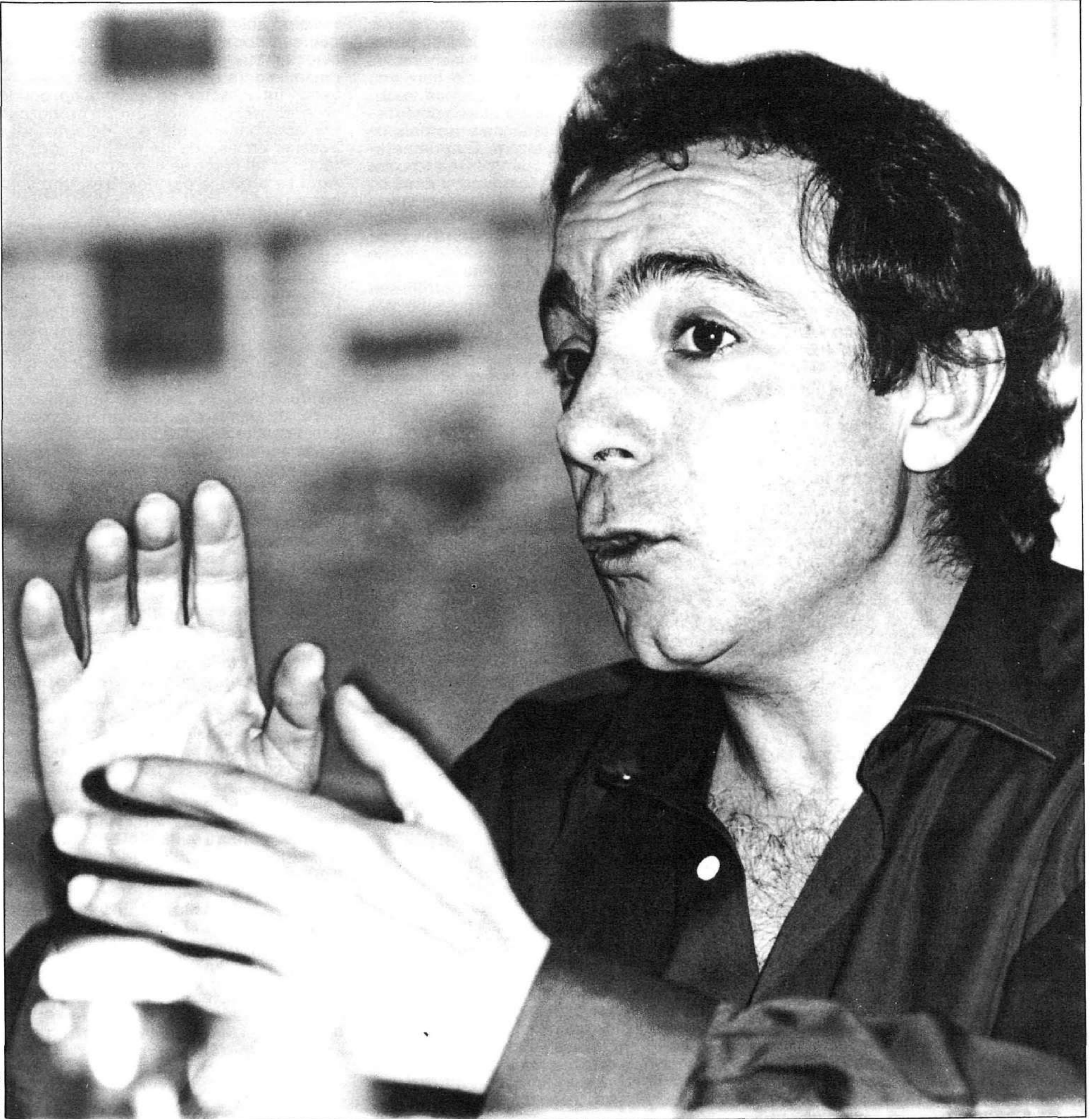
**“El aumento de calidad en los espectáculos teatrales está en función del crecimiento de la propia calidad del director de escena”**

**“En España, el director de escena no tiene ocasión de enfrentarse regularmente con las tareas propias de su oficio”**

**“Sin un contexto dinamizador de las inquietudes teatrales, un director de escena no puede vivir y es imposible que su trabajo levante el apasionamiento que se da en otros países”**

**“El problema de la crítica es un problema de estulticia de primer grado, de ceguera, de falta de cultura teatral específica”**





**M. P. COTERILLO:** El director de escena crece en el extranjero, efectivamente, en centros institucionales y a más largo plazo. Esas instituciones están financiadas de manera diferente a como se financian en España.

**J. L. GÓMEZ:** En mi experiencia personal abandoné un poco mi progreso personal como actor para inclinarme de un modo más decidido por la dirección de escena. Ahora me he llegado a cuestionar si tengo que plantearme otra manera de hacer el teatro, algo que también es posible. Desde luego, a mí me parece que la imagen de un director escénico que tenga posibilidades de evolución, tal y como se da en cualquier otro país, es algo que aquí debemos tomárnoslo por ahora con calma y mucho cuidado. Creo que no se da en España una evolución de signo comparable a la europea.

**A. FACIO:** Pero eso no me parece un problema que afecte exclusivamente a la profesión de director de escena. Es un problema que también alcanza a otras profesiones dentro del teatro. Es un problema de actores, de escenógrafos, de maquinistas...

**J. L. GÓMEZ:** Perdona, Ángel, yo como actor puedo sobrevivir, puedo ganarme la vida mucho mejor que como director de escena.

**A. FACIO:** Pero es tu caso concreto.

**J. L. GÓMEZ:** No, y el de otros actores también.

**A. FACIO:** No.

**J. L. GÓMEZ:** ¿Cómo que no?

**A. FACIO:** No. Tan sólo de parte de los actores.

**J. L. GÓMEZ:** Una gran parte de los actores, sí tienen esas posibilidades.

**A. FACIO:** Un porcentaje, como lo tienen también un cierto porcentaje de directores.

**J. C. PLAZA:** Lo que quiere decir José Luis, y yo estoy de acuerdo, es que los actores tienen más posibilidades; que el director de escena lo tiene muy difícil. Como función, como puesto de trabajo, el actor tiene más posibilidades. Que luego haya paro o no haya paro, eso es otra cosa. Pero posibilidades existen.

**A. FACIO:** Entre el número de actores que hay y el número de directores, contabilizamos excesivos actores y excesivos directores en relación con el dinero que se mueve en este país para producir espectáculos o al menos respecto a la forma en que se mueve ese dinero.

**J. L. GÓMEZ:** Aquí, en esta mesa, no estamos todos los que son, pero quizás los que estemos, seamos. Falta un puñado de gente que debiera estar y no ha podido y quizá otros que no han sido convocados y también deberían estar. Pero el hecho es que el número de directores es muy reducido para un país de 40 millones de habitantes. En primer lugar: yo preguntaría cuántos de esos que deberían estar y de los que estamos en esta mesa se dedican exclusivamente a ser directores de escena y viven de eso. Entretanto, como actor hay bastante gente que se puede dedicar exclusivamente a vivir de su profesión, y no solamente aquellos que son afortunados porque son primeras figuras o son estrellas, sino otra mucha gente que no son ni una cosa ni la otra pero tienen acceso a un trabajo regular, sea en la televisión, sea en el cine, sea en el teatro, sea en el doblaje, sea en lo que sea.

**LL. PASQUAL:** Lo que ocurre aquí, seguramente, es que no hay una contemplación social de la figura del director. Yo creo que nuestra profesión no se contempla socialmente. La gente de la calle no sabe en qué consiste ser director de escena. Sí hay, en cambio, una contemplación social de la figura del actor, degradada en ciertos aspectos, frivolidad en otros, y creo que no suficientemente considerada artísticamente, pero la del director es algo que no entra dentro de los parámetros sociales necesarios.

**J. L. GÓMEZ:** A mí no me importaría que no estuviera dentro de los parámetros de la sociedad, pero que hubiera trabajo.

**A. MARSILLACH:** Eso es un problema de demanda global, para lo cual es muy difícil decidir cuál es la solución. Eso que tú dices es verdad, el actor tiene más posibilidades de defensa, sí, pero ¿cómo se resuelve nuestro problema? ¿creando más instituciones teatrales para que todos los directores tengamos sitios donde trabajar?

**J. L. GÓMEZ:** Desde la Administración se están haciendo esfuerzos por consolidar instituciones, por consolidar formas de trabajo. Es un hecho. Ahora, yo me preguntaría si esos esfuerzos responden realmente a la necesidad y al fomento de una vida cultural y teatral intensa. Porque lo que no ha ocurrido es que el teatro tenga una demanda mayor. Una entrada en París o en Lyon te cuesta 1.500 o 2.000 pesetas y están llenos los teatros. Esa demanda no ha podido ser creada aquí. ¿Se puede crear solamente desde

la Administración? También, sin duda. Pero no sólo desde una política cultural que sea consolidadora de instituciones, sino también dinamizadora de debates, dinamizadora de inquietud. Sin ese contexto, un director de escena no puede vivir, es casi imposible que se produzcan los apasionamientos por determinadas puestas en escena de determinados directores tal como se dan en otros países. Aquí se produce por dos, tres, uno y no pasa nada.

**M. P. COTERILLO:** El debate que tú estás reclamando necesita tomar en consideración un proceso cuya fase final desconocemos y que puede ser alterada en función de la política teatral que se articule en el futuro. De hecho en España existen tres modos de producción teatral: el teatro público o teatro institucional, financiado al cien por cien por las instituciones. Un teatro de iniciativa privada, de signo más mercantil, radicado básicamente en Madrid, y un gran número de compañías que trabajan a más largo plazo y que son herederas del movimiento teatral independiente y que malviven a medias entre los presupuestos del Estado: subvenciones, conciertos, coproducciones y su propia autoexplotación personal. Se me ocurre que todavía se puede establecer un criterio de racionalización. Es decir, en España en los últimos años se ha multiplicado mucho, no sólo por la Administración central, sino también por las comunidades y los municipios, la dotación hacia el teatro. Estamos en unas cifras relativamente importantes, sobre todo en relación con diez o con cinco años atrás. El problema está en que todavía el protagonismo de los políticos que rigen esas instituciones impide los esfuerzos de racionalización necesarios para ese sector teatral. En Cataluña, por ejemplo, existe desde hace diez años el único teatro estable que merece tal nombre en todo el Estado. Sin embargo, cuando se decide crear un teatro público, se parte de cero. La operación vuelve a plantearse de nuevo ahora mismo, a propósito de una grandísima inversión económica, la construcción del Teatro Nacional de Cataluña, y el Lliure ha debido explicar su voluntad de convertirse en un teatro público. Me parece que las instituciones públicas, autonómicas, municipales y estatales no se ponen de acuerdo suficientemente para rentabilizar una inversión que comienza a ser verdaderamente importante. En un plazo de muy poco tiempo entrarán en funcionamiento los teatros que se han restaurado en todo el Estado, y no es difícil

adivinar que su gestión y programación va a ser fruto, una vez más, de la improvisación o de la guerra de protagonismo de unas instituciones políticas sobre las otras.

**J. L. GÓMEZ:** Trataba de hacer una exposición de lo que yo creo es la situación del director de escena en el país. Directores de escena, más jóvenes que nosotros y que han surgido después, no montan sino una vez cada dos años. Muy difícilmente puede uno, y yo me incluyo, considerarse director de escena en activo cuando uno no monta espectáculos. El crecimiento de un director de escena como tal ha de estar directamente en relación con las tareas a las que se enfrenta y con las condiciones en que debe asumirlas. Lo mismo puede decirse de los actores. Yo creo que ésta es una situación grave. No hay cultivo para el director de escena en un sentido amplio o en un sentido europeo.

**M. P. COTERILLO:** En eso estoy de acuerdo. En lo que no estoy tan de acuerdo es en vuestro análisis de la situación. Prácticamente los que estáis aquí formáis parte de ese reducido grupo de directores en cuyas manos recae la responsabilidad de las producciones institucionales. Posiblemente en el censo de directores de escena haya cincuenta en total que no disfruten del mismo privilegio.

**J. L. GÓMEZ:** Perdona, ¿cuántos montajes puedes tú realizar al año, fuera de las instituciones?

**J. C. PLAZA:** Si yo no hago un montaje de producción mía, yo no hago nada, a no ser que me llamen.

**J. L. GÓMEZ:** ¿Y tú, Ángel?

**A. FACIO:** Igual.

**A. MARSILLACH:** Pero entonces, ¿cuál es la solución? ¿Que las instituciones vayan creando más puestos de trabajo para los directores y que acabemos con la posibilidad de poder dirigir un teatro en Navalcarnero? Yo no lo digo como "boutade", lo veo como una posibilidad: que abran muchos teatros en muchas ciudades para colocar a todos los directores. El MOPU ha reconstruido ahora una serie de teatros, ¿qué va a pasar con esos teatros?

**J. C. PLAZA:** Eso es lo que estamos todo el mundo preguntándonos. ¿Con qué se programa eso?

**A. MARSILLACH:** ¿Cuál es la solución? ¿Poner un director en cada uno de esos teatros?

**A. FACIO:** No, no necesariamente. Para mí lo fundamental sería crear unidades de producción. Dentro o fuera de las instituciones. A mí no me interesa estar fijo aquí nueve meses, cuando lo que me atrae es estar trabajando continuamente y paseando mis funciones por los cuarenta teatros del país. Tampoco tengo necesidad de que me den un teatro. Pero sí de disponer de una unidad de producción donde poder trabajar.

**A. MARSILLACH:** Por ejemplo, sé por una conversación con el alcalde de Toledo, donde se está reconstruyendo y donde dentro de poco se supone se va a inaugurar el Teatro Rojas, que están pensando en la necesidad de encontrar un director. Lo digo porque a lo mejor por ahí había una vía posible de trabajo.

**J. C. PLAZA:** Es que un director de escena no es un director de teatro. Son dos oficios diferentes.

**A. MARSILLACH:** Pero tampoco son cargos incompatibles.

**A. FACIO:** Si realmente trabajar es subsistir, uno puede dedicarse a dar cursos, incluso juntarse con otros tres señores, montar un monólogo y meterse en una furgoneta. Yo no me he quedado en este oficio por ganar pasta. Si así fuera me hubiera metido a ingeniero de caminos que era lo que se llevaba cuando yo era pequeño para ganar dinero. Me he quedado aquí porque es una cosa que me apasiona y me gusta. Lo que quiero hacer, porque ya soy mayorcito, es un Shakespeare, o un Valle, quiero hacer cosas así, y no me sale de las narices meterme otra vez en una furgoneta para hacer un montaje que puede ser muy bonito, pero que se hace sobre la sangre de quince personas, a costa de estar metido en un sitio, prácticamente durmiendo en el suelo, para poder realizar ese montaje y salir y hacerlo con ese grupo. Yo ya no me siento capaz de hacer eso. Un montaje con dos personajes o tres, uno se lo hace, hay cantidad de gente que vive de eso, que malvive de eso.

**J. L. GÓMEZ:** Y otros que viven muy bien.

**A. FACIO:** Sí, otros que viven muy bien, pero quiero decir que no es el caso. Tampoco quiero llenarme los bolsillos. No quiero hacerme chalets en la sierra. Quiero hacer funciones porque, si no, acabo sin tener donde colocar las energías, pegando bocados a los vecinos.

**J. C. PLAZA:** Luego están los que vienen detrás de nosotros. ¿Dónde se están formando los directores jóvenes, dónde hay un sitio para ensayar, dónde tienen actores, dónde hay unas escuelas para practicar, dónde hay talleres, dónde? Van a salir directores como setas, como de milagro.

---

## ESTAMOS ARREGLANDO GOTERAS

---

**LL. PASQUAL:** Por eso decía que no existe la contemplación social de la figura del director de escena. Es curioso, en las reuniones de directores siempre se termina hablando de subvenciones, de política cultural, porque no hay una especificación de oficio. Nosotros teníamos que hablar de nuestro oficio. En una reunión de la Asamblea de Directores tendríamos que hablar de si es contraproducente o no —porque también es un fenómeno preocupante— que Peter Brook tenga dos años de ensayo para montar un espectáculo. Tendríamos que decir: un momento, a qué grado de degeneración hemos llegado que necesitamos dos años de ensayo cuando Shakespeare enseñaba en días. ¿Es bueno tener dos años de ensayo o es un desastre tener dos años de ensayo? A mí en este momento, ahora, por la mañana, me parece un desastre; a lo mejor por la tarde pienso de distinta forma. Pero puede que esté en un error. Depende, porque a lo mejor el teatro ha cambiado.

**J. C. PLAZA:** Pero es que disponer de dos años de ensayo no es algo que esté mal.

**LL. PASQUAL:** Quiero decir, que para mí es una paradoja, para mí, en este momento, hoy por la mañana. Lo digo porque he podido leer en un periódico, cuya imprenta está en esta ciudad, que es una barbaridad y un despilfarro que tú, José Carlos, hayas tenido tres meses de ensayo, y una semana después, en el mismo periódico, que era una gran suerte que Peter Brook haya ensayado durante dos años. Quiero decir que hay una paradoja que se establece ahí. Teníamos que hablar de estas cosas y terminamos hablando de subvenciones porque uno se ve obligado a ello. Cuando hablamos de dónde saldrán y de dónde no saldrán las

subvenciones conviene no olvidar que estamos hablando de aquí, donde se da una gran miseria cultural. Es decir, el MOPU ha arreglado teatros, pero en muchos casos ha arreglado goteras. O sea, que no se trata de la política de Jack Lang. En Francia se inventó hace muchos años el Teatro Nacional Popular con Villar, luego continuó con Planchon y María Casales, que se ha cansado de hacer clásicos. Hicieron una centralización y después otra descentralización. Ahora están en otra cosa. Pero aquí se están arreglando goteras. Padecemos de una miseria distinta de la que sólo se han salvado en parte los actores, porque se trata de individuos aislados que aportan su creación. Pero el director surge de todo un conjunto de fuerzas que le vienen de una situación histórica. Aquí, de momento, se están arreglando goteras.

**A. MARSILLACH:** Tú sabes que los actores se han salvado gracias a hacer televisión.

**LL. PASQUAL:** Por ejemplo.

**M. P. COTERILLO:** Pero la diferencia es que en España, en estos momentos, existe un presupuesto que equivale a la mitad del de Francia, pero los resultados que se obtienen apenas son presentables.

**LL. PASQUAL:** Claro, es que ellos empezaron antes, tienen la materia prima gracias a su propia evolución. Pongo un ejemplo: diez de los proyectores que tuvimos en el Lliure fueron el resultado de un cambio que hicimos con un centro dramático de Francia que tenía un dinero para infraestructura todos los años y no sabía dónde meter los focos. Aquí han arreglado goteras, pero aún no hay focos. Estamos hablando de una miseria que no nos permite establecer comparaciones. Individualmente quizá, pero en este aspecto habría que preguntarse por qué España da los mejores cantantes líricos y no hay, en cambio, una base en la formación musical. Mientras que Alemania no tiene buenos cantantes líricos cuando allí existe una formación musical espléndida. El espectáculo que hizo Grüber en Barcelona con Adolfo y con Prada era absolutamente extraordinario. Coincidieron tres profesionales muy buenos. Sin embargo, no fue nadie.

**J. L. GÓMEZ:** Lo que quisiera plantear es de qué vive un director de escena mientras no le llaman para encargarle un espectáculo. Porque lo que no debemos crear con este coloquio es una imagen normalizada de la profesión de director de escena.

**A. FACIO:** Digamos que somos directores sedicentes, porque en tanto no dirigimos no somos directores.

**J. L. GÓMEZ:** Estamos hablando de la necesaria y casi imposible evolución del director de escena como profesional del teatro. Ese también es un problema que afecta a los actores. Porque, pongamos por caso, si eliges un gran texto y lo ofreces a un elenco, ¿qué ocurre con ese gran texto?

**A. MARSILLACH:** Pero es que ya partimos de algo que no es realidad. No existe un elenco, así que no se puede tomar un gran texto. Y en las circunstancias que estamos comentando en esta reunión es muy difícil crear un gran elenco. Yo incluso lo veo casi imposible.

**J. L. GÓMEZ:** No se puede edificar toda una cultura de puesta en escena y de dirección normalizada, si lo demás no está asimismo equilibrado. Sería ideal, por ejemplo, no tener que comerle el coco a un actor para que llegara a interpretar un papel. Sería suficiente que con ligeras indicaciones del director, ese actor, con su formación personal, pudiera tener capacidad de iniciativa para acometer su personaje con el máximo de libertad creadora. Pero eso no se da. Por eso, cuando nuestros ilustres colegas de la Royal Shakespeare Company vienen y montan en España a Shakespeare, resulta que ese trabajo con el gran texto no alcanza el nivel que cabría esperar. Y todo debido a esas carencias de que hablo.

Se da una absoluta ficción de normalidad. Los actores sobreviven porque hacen otras cosas. Ese es también un problema del teatro, de la puesta en escena, porque a pesar de que tú decías en aquel coloquio que tuvimos sobre teatro clásico, Adolfo, que no hay que decir a los actores que es muy difícil lo del verso, yo veo que se les hace cuesta arriba. En cualquier espectáculo clásico al que asisto, noto que cuando el actor se enfrenta con un gran texto, parece como si dijera ¡con la Iglesia hemos topado, Sancho!

**A. MARSILLACH:** Sí, José Luis, pero yo lo decía hábilmente, para no asustarles, porque entonces se van a televisión, se van a doblaje; la verdad es que los actores se resisten a hacer teatro y, sobre todo, teatro en verso. Ahora, si además les dices que es algo muy difícil, se van. Eso es absolutamente cierto.

**J. L. GÓMEZ:** Cuando en este país, como en ningún otro, se producen reacciones contra el director de escena, en muchos casos no se tiene en cuenta que

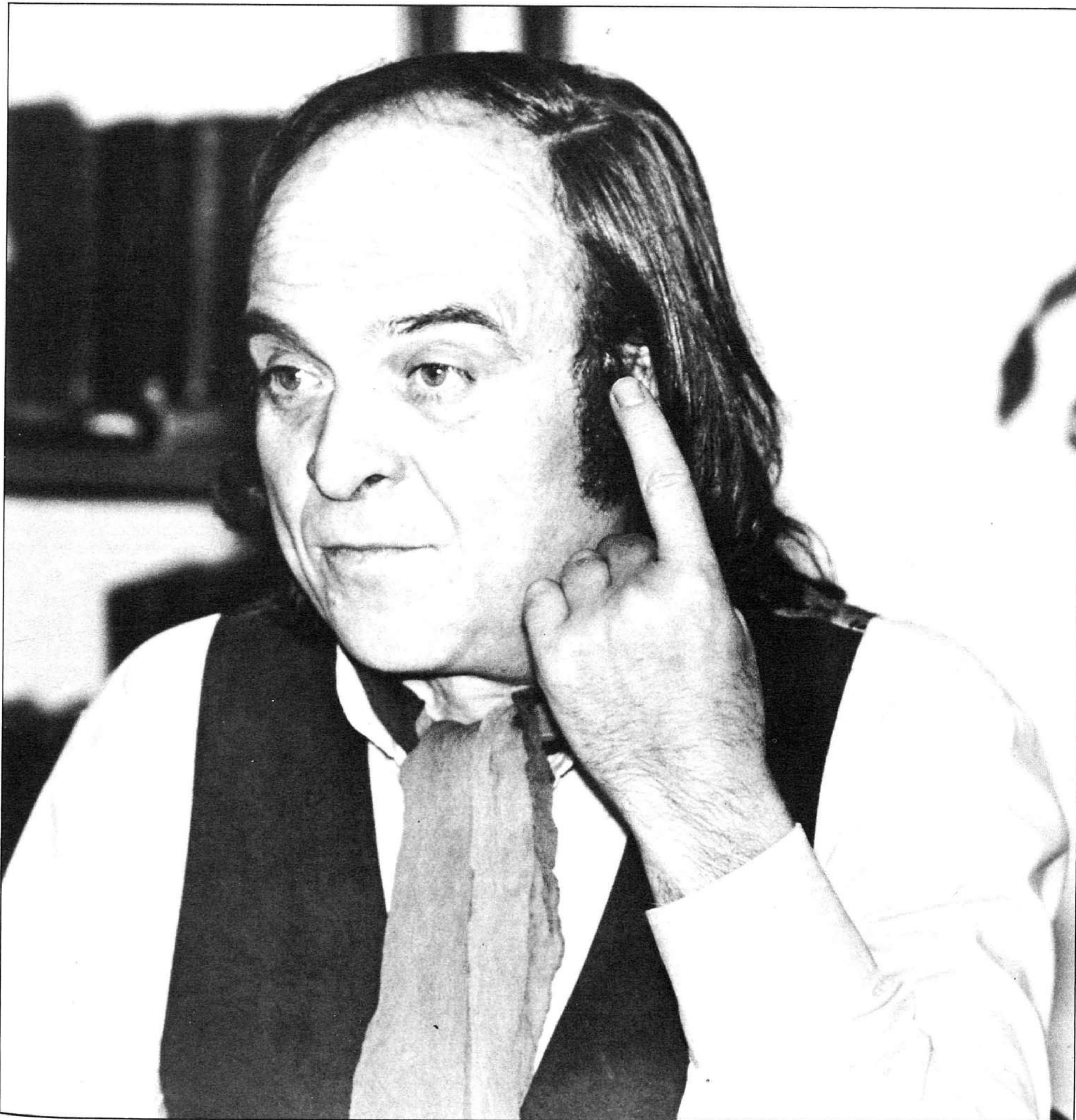
## ÁNGEL FACIO:

**“Existe, entre otros, un tipo de director que traduce a un lenguaje escénico lo que de otra forma es sólo un lenguaje previo al teatro”**

**“Cuando se habla de lectura escénica se alude a una posible interpretación del texto, no a una fidelidad radical”**

**“Para mí lo fundamental sería crear unidades de producción para pasear las funciones por los cuarenta teatros del país. Lo de subsistir en una camioneta no me apetece”**

**“Digamos que somos directores sedicentes, porque en tanto no dirigamos no somos directores”**



además de director ha de ejercer como profesor, como pedagogo.

**A. MARSILLACH:** En el caso del aprendizaje de los actores, cuando salen de la Escuela de Arte Dramático, lo hacen con unos conocimientos que, sin embargo, poco tienen que ver con la realidad cotidiana del oficio. Luego llegan a televisión, hacen cine y se encuentran con que a los directores de cine los actores que hablan bien no les suelen gustar. Es la impresión que yo tengo cuando veo las películas en las que siempre sale un actor que habla bien. Me parece un caso raro. En doblaje les enseñan a hablar de una manera que tampoco tiene nada que ver con la forma en que normalmente se trabaja en un determinado tipo de teatro. Cuando el actor hace una obra en un teatro comercial, entre comillas, que tiene que ensayarla quince días, tiene para ello sus mecanismos, sus resortes de defensa interpretativos. Ese actor lleno de buena fe, cuando sale de la escuela o de donde sea, y cae, supuesta y deseablemente, en buenas manos, experimenta una desgracia personal, aspira a unas cosas que muy pocas veces puede realizar. Ese es un problema que coincide con lo que antes decía a José Luis. Esa base de un elenco no existe, y es muy difícil crearla en las circunstancias en las que nosotros nos movemos.

## LA CRÍTICA

**J. L. GÓMEZ:** Es la crítica quien debe saber leer todas esas cosas en una puesta en escena.

**J. C. PLAZA:** Perdona, si tocamos el tema de la crítica yo me tengo que callar, porque lo tengo como una autodisciplina. No toquéis el tema de la crítica, por favor.

**J. L. GÓMEZ:** La crítica no sabe distinguir entre una puesta en escena y otra. O entre una puesta en escena y una no puesta en escena. Desde los órganos de difusión más importantes —la crítica de "ABC" y "El País", en concreto— se ha venido haciendo un desprestigio sistemático de un determinado tipo de tendencias en la puesta en escena. Se ha favorecido desde la crítica un tipo de corrientes teatrales que han frenado totalmente la evolución de la puesta en escena y de la dramaturgia en este país. Autores de otra cultura resultan por esta razón casi impenetrables. Se admite a Shephard, pero quizá porque es el mari-

do de Jessica Lange. Pero ahí están David Mamet, Botho Strauss, etc., que se empiezan a leer ahora, pero nos encontramos, sin embargo, que un crítico muy conocido se dedica a tratarlos como autores menores, cuando son escritores europeos de primera fila. ¡Ese mismo crítico dice luego que Arniches es un genio! Me parece muy grave. Se trata de un problema de estulticia de primer grado, de ceguera, de falta de cultura, o de falta de cultura específicamente teatral. Porque se puede haber leído a Marco Aurelio en su propia lengua, pero al mismo tiempo se puede carecer de las mínimas bases de conocimiento teatral. Un autor como Sterheim, un autor como Vok Hortvath, son nombres importantísimos para la evolución del teatro. Es ahí donde empieza la evolución de la dramaturgia, que llega hasta Strauss. No se les puede descalificar. Von Horvath es el padre de Brecht.

**J. C. PLAZA:** Lo mismo ocurre con los directores de escena.

**A. MARSILLACH:** ¿No creéis que estamos haciendo todo lo contrario de lo que deberíamos hacer? ¿No le damos demasiada importancia a la crítica? ¿Vosotros creéis en serio que una crítica termina con un autor o con un director?

**J. C. PLAZA:** Lo primero que se lee en las instituciones por la mañana es "EL PAÍS" y el "ABC."

**A. MARSILLACH:** ¿Tú crees que un editorial de "EL PAÍS" derriba un Gobierno?

**J. C. PLAZA:** No, pero les pone muy nerviosos.

**A. MARSILLACH:** Hombre, sí, pero eso nos pasa a todos.

**J. L. GÓMEZ:** A una compañía sí le afecta.

**A. MARSILLACH:** Yo no creo que tenga tanta importancia eso. No nos conviene darle tanta importancia.

**J. L. GÓMEZ:** Creo que en el sistema de subvenciones sí tiene importancia. Un sistema de subvenciones que, por otro lado, es muy generoso y que realmente es absolutamente indiscriminado. Absoluta y totalmente indiscriminado. Yo creo que se crea con la crítica una corriente de opinión y que los grandes críticos han determinado muchas veces la dirección de la dramaturgia de un país. Como por ejemplo, Lessing en Alemania... La misión de la crítica debiera consistir en detectar corrientes que se fermentan en el cuerpo social, estar en contacto con la evolución general en otros países.

**LL. PASQUAL:** Pero es por puro y absoluto desconocimiento. A mí lo que me parece grave es la desinformación del público. Uno se rompe los cuernos para conseguir que Jaime Gil de Biedma haga una traducción, magnífica, de un texto como es *Eduardo II* y luego da igual. Nadie lo menciona. En este país los directores hemos tenido que dedicarnos a la reconstrucción. Es paradójico que Adolfo tenga que hacer las cosas que hace en este momento. Cuando a lo mejor se lo tenía que encontrar hecho al cincuenta por ciento. ¿Que resulta excitante hacerlas? Eso es otro problema, pero seguramente se las tenía que haber encontrado hechas y no lo están. Es la sociedad quien debería reclamar eso a través de los cauces correspondientes.

**A. MARSILLACH:** Vosotros habéis dicho una cosa que a mí me preocupa muchísimo: que la crítica hoy tiene suma importancia.

**J. C. PLAZA:** Yo vuelvo a repetir que no respecto al público, pero sí en relación con las instituciones.

**A. MARSILLACH:** Lo cual quiere decir que ya no cuenta el público. Porque Ramón Pérez de Ayala no acabó con Benavente. ¿Por qué? Porque Benavente conectaba con el público y el teatro entonces no estaba subvencionado. O sea, que si seguimos ese razonamiento, llegamos a una conclusión: que el crítico influye no sobre el público que es sobre quien debiera influir, sino sobre quienes conceden las subvenciones.

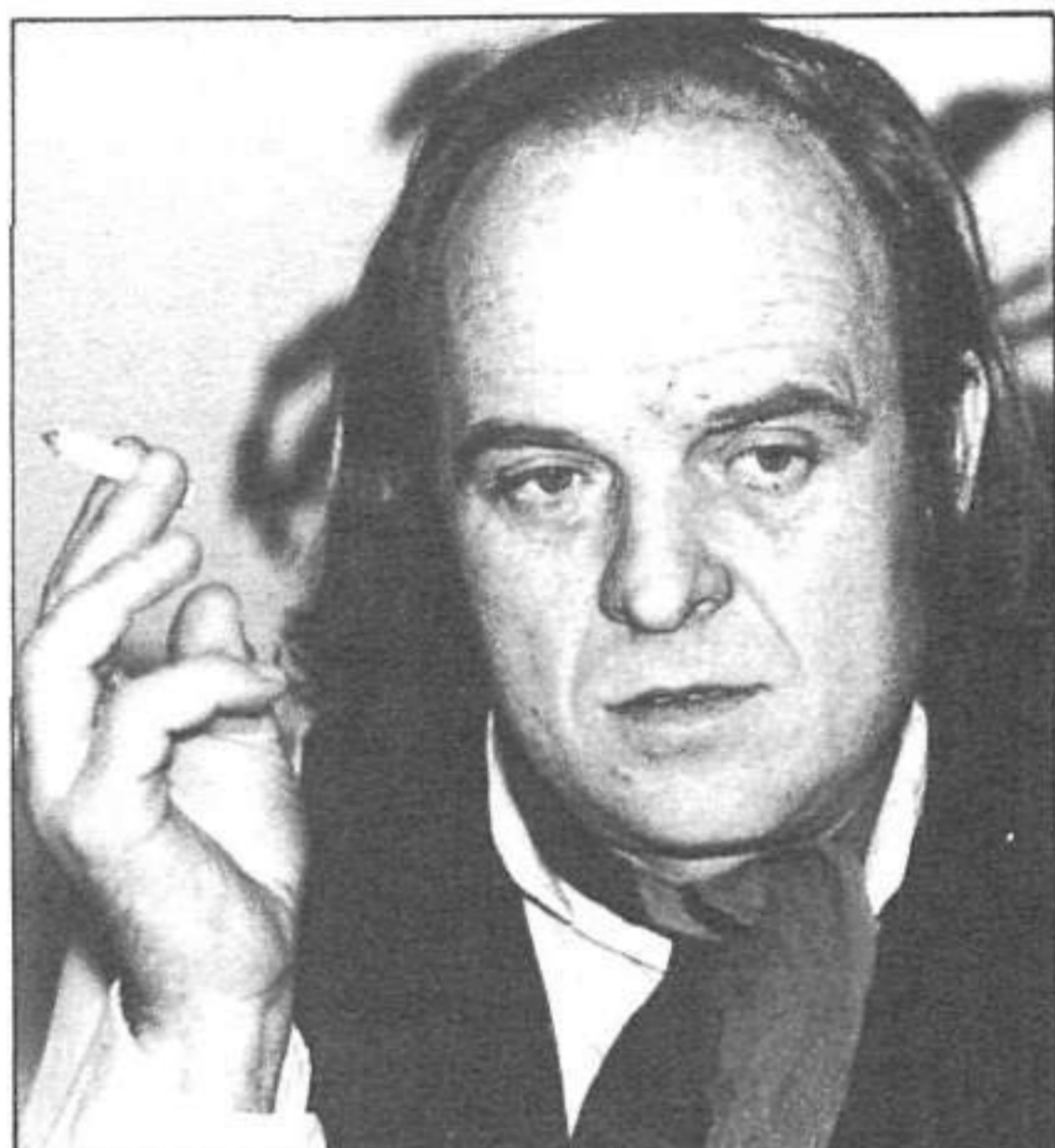
**A. FACIO:** Y sobre el empresario.

**A. MARSILLACH:** Si llegamos a esa conclusión, resulta muy grave, porque en ese caso podemos deducir que el público no importa para nada. O sea, que trabajamos para unos críticos, quienes a su vez influyen sobre unas instituciones.

**LL. PASQUAL:** No nosotros como directores de escena.

**A. MARSILLACH:** Pero es que estamos metidos en un círculo vicioso.

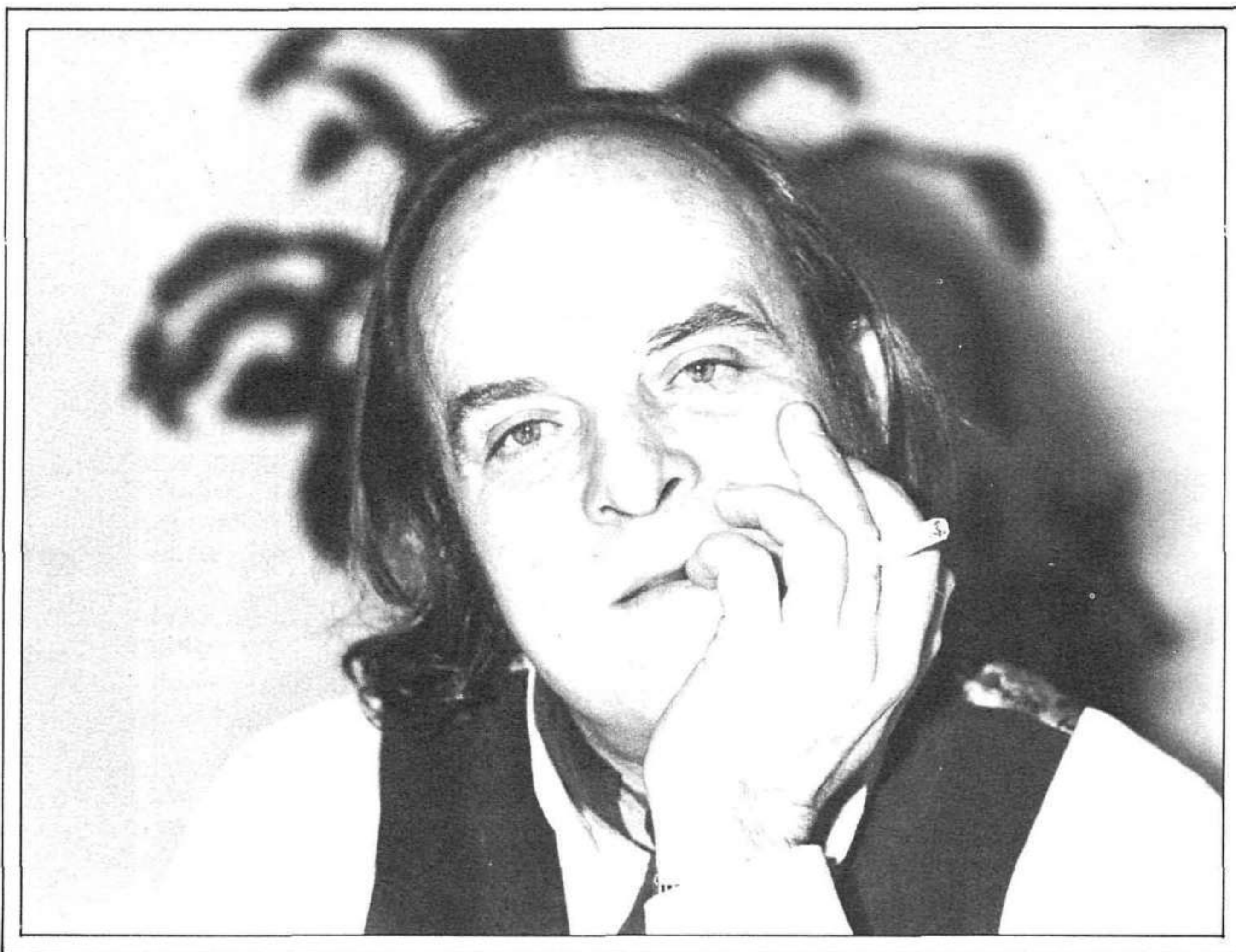
**J. C. PLAZA:** También hay algo que no se admite desde la crítica y es que no te puedes equivocar nunca. Es decir, que como director de escena ya no te admiten la posibilidad de error. Tienes que ir a lo que les gusta, no digo a los críticos, digo en general. Porque en el momento que tú tengas una intuición, una salida, no te permiten el sagrado derecho a equivocarte.



**QUIÉN  
ES  
QUIEN**



# ÁNGEL FACIO



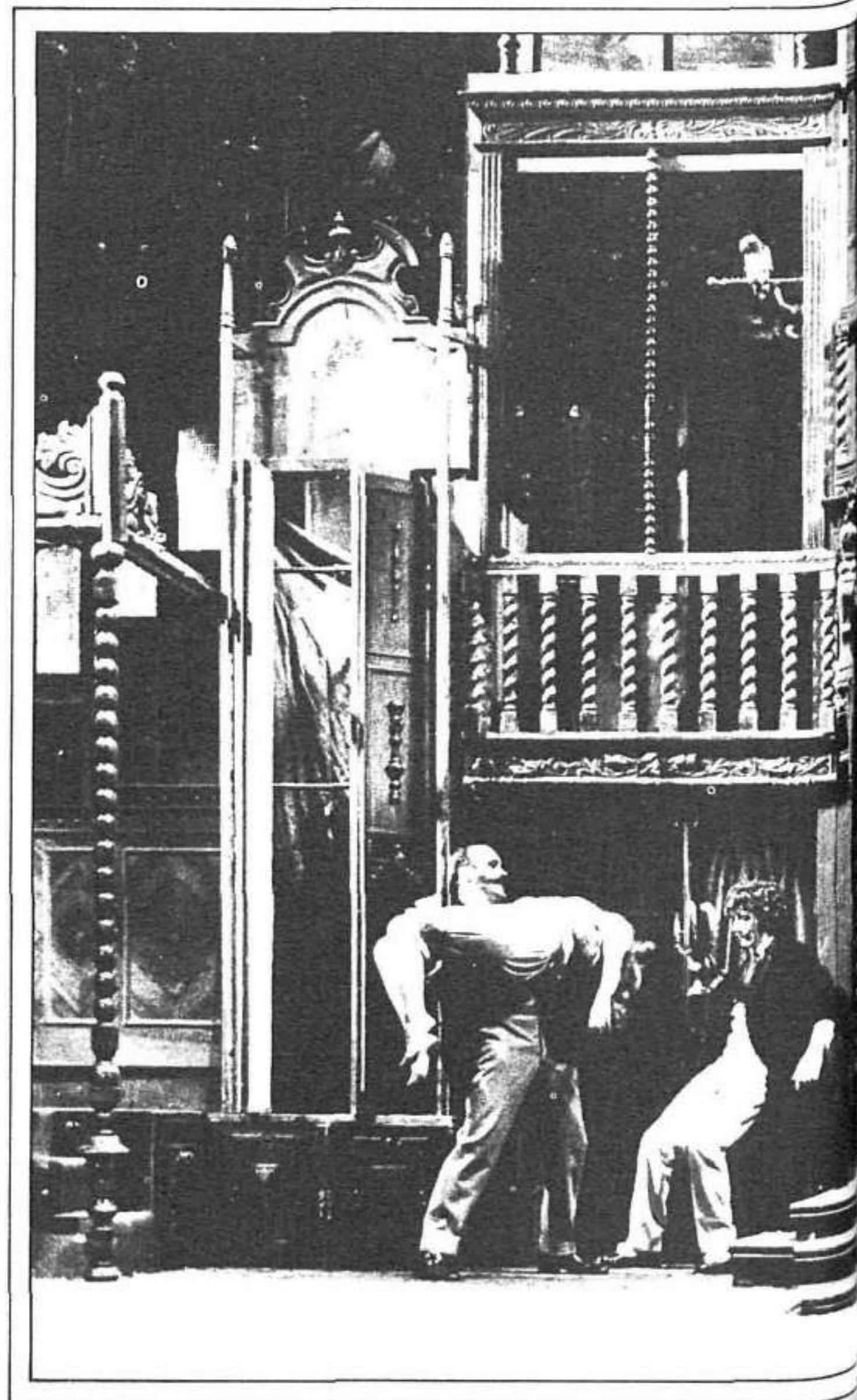
62

El nombre de Ángel Facio (1938) está vinculado a la fundación de un grupo que fue piedra angular en la historia del teatro independiente: Goliardos. Creado en 1965 se da a conocer ese año con el estreno en el Ateneo de Madrid de *Ceremonia por un negro asesinado*. En 1967, Goliardos monta *La noche de los asesinos*, de Triana, que se representa en diversos festivales internacionales. En 1968 se estrenan dos obras de Mrozeck, *Strip-tease* y *En alta mar*. Un año más tarde el grupo da a conocer, a través de una larga gira por toda España, *Juan de Buena Alma*, sobre la obra de Lope de Rueda. Y en 1971, *La boda de los pequeños burgueses*, de Bertolt Brecht. En el 72, Facio monta *La casa de Bernarda Alba* con una compañía local, en Oporto, y se produce la separación de Goliardos. La obra de Lorca será estrenada en 1975 en el Teatro Eslava. Acerca de su desvinculación con Goliardos, Facio dijo a EL PÚBLICO en una entrevista publicada en noviembre del 84: "Aquello fue un problema de cansancio y de crecimiento. Yo quería hacerme ma-

yor; todos queríamos seguir creciendo y eso en Goliardos ya no era posible".

A partir de 1976, Facio reside unos años en América. También está en Portugal y en Polonia. En América monta *La Celestina*. En 1979 estrena en Madrid, Teatro Bellas Artes, *Las bragas*, de Sternheim. Dos años más tarde funda Teatro del Aire, grupo con el que estrenará *La Celestina* en 1984 en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes. Acerca de su versión ha dicho: "Yo no soy muy fervoroso acerca de las visiones cíclicas de la historia, pero a pesar de ello estoy tentado de decir que la época de la Celestina y la nuestra andan muy cercanas en el resquebrajamiento de un sistema de valores, que se sustituye por todo un sutil sistema de control y de dominación. Desde luego, esta lectura de *La Celestina* está basada en Maravall".

En 1985 estrena, producido por el Centro Dramático Nacional, *No hay burlas con Calderón*, espectáculo que Facio calificó de ejercicio de estilo sobre textos del dramaturgo de nuestro Siglo de Oro y construido en base a la comedia *No*

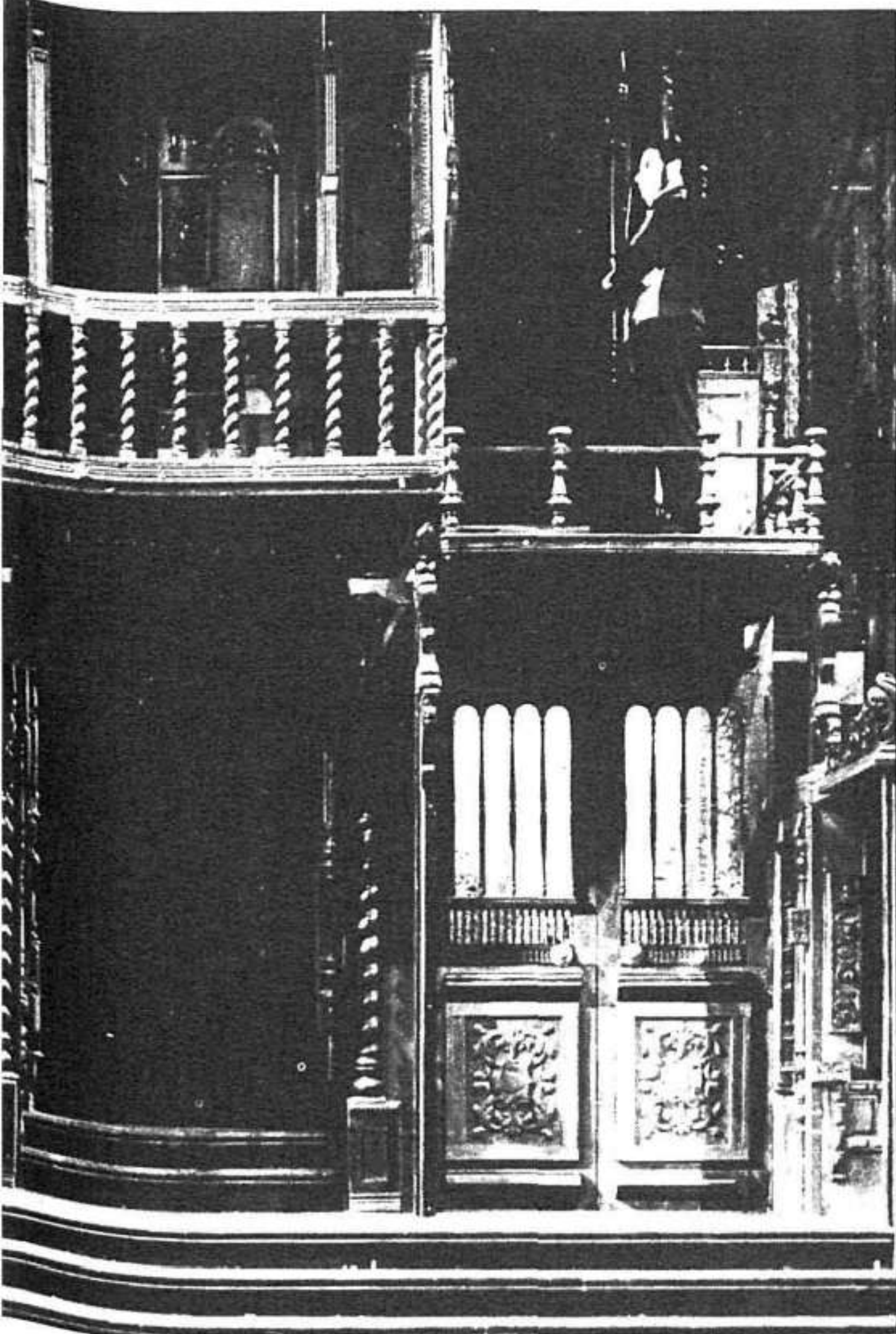


Sobre estas líneas, "No hay burlas con Calderón"; a la derecha, "La Celestina" y "Las bragas". (Fotos: Chicho, Ros Ribas, Fernando Suárez y Antonio de Benito).

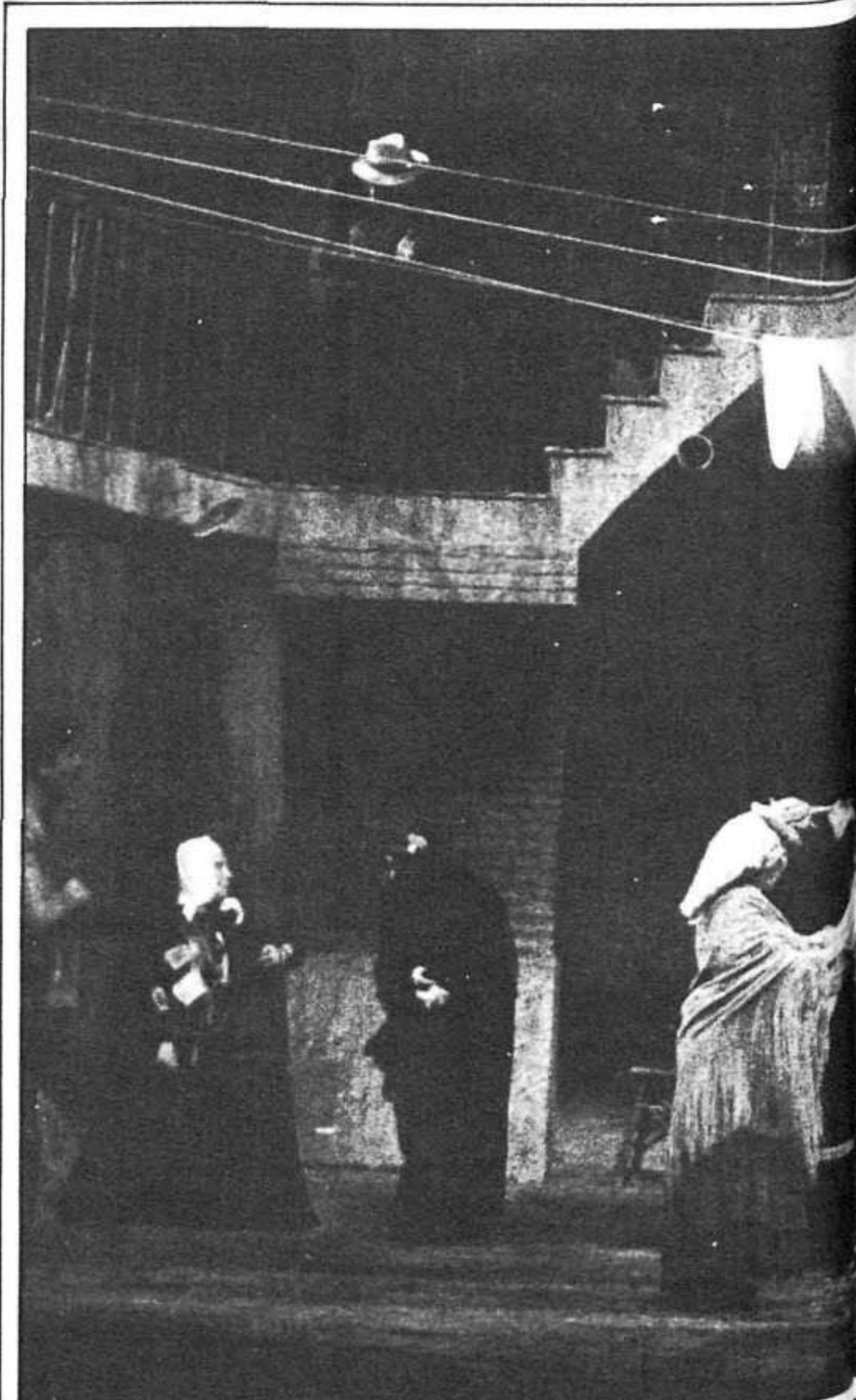
siempre lo peor es cierto y en donde se incluían más de doscientos versos que el propio director había aportado para engarzar las distintas situaciones dramáticas.

Profesor de Historia de las Ideas y las Formas Políticas en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas, Ángel Facio abandonó su carrera en la docencia, para integrarse definitivamente en el teatro, hace casi doce años: "Estoy aquí porque es donde he encontrado un ámbito de convivencia más saludable, ese clima de alegría que da el hacer algo juntos. Aunque tengo una imagen de iconoclasta, en realidad soy como el lobo feroz pero en broma... Y ni siquiera eso". Acerca de la actual situación teatral, es pesimista: "El dinero se reparte a unos porque siempre se les ha dado, a otros porque parece que suenan y dan buena imagen: una mezcla de Auxilio Social y electoralismo".





# JOSÉ LUIS GÓMEZ



64

No soy un actor porque sí, pero me hice actor en Alemania y así debo reconocerlo. Y más concretamente en la Escuela Dramática de Westfalia". Así exponía José Luis Gómez su vocación y labra en una entrevista de hace un par de años. Pero en origen, lo que quería ser Gómez no tenía nada que ver con el arte dramático. Nació en Huelva, y por complacer a su padre se dispuso a estudiar hostelería en la escuela de Madrid. Y a Madrid vino, pero pronto se dejó arrastrar por las inquietudes que luego abrirían su camino hacia el futuro. En Alemania encontraría Gómez ese su camino de Damasco. Su ingreso en el Instituto de Westfalia supuso el inicio de su aprendizaje como actor y como director. Además, en París estudia con Jacques Lecoq y en Polonia con Jerzy Grotowski. Actúa en las televisiones alemanas de Baden-Baden, Colonia, Hamburgo y Stuttgart. Es profesor del Mozarteum de Salzburgo. Su participación en los primeros espectáculos teatrales tiene dos títulos: *Idilios del señor Meck* y la coreografía para el estreno mundial de

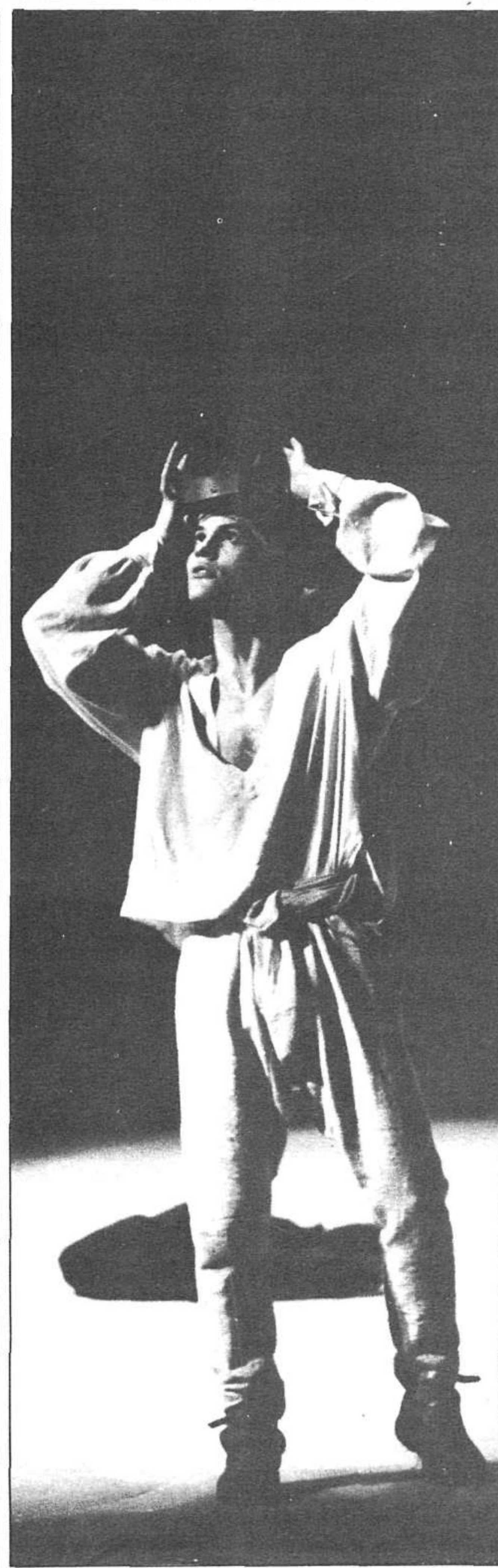
*El triunfo de la muerte*, de Ionesco. Asimismo, estuvo en Nueva York, donde trabajó en el Actor's Studio.

Vuelve a España en 1972 y tiene que arrancar de cero, según sus propias palabras. *Informe para una academia*, de Kafka, y *El pupilo quiere ser tutor*, de Hand, constituyen su presentación con éxito en Madrid. Más tarde monta *Lisistrata*, en versión de Enrique Llovet, y *Gaspar*, de Peter Handke, así como *Manckipott*, de Peter Weis. Luego, *La velada de Benicarló*, de Manuel Azaña, y, antes, obtiene el premio de la crítica por su interpretación en *La irresistible ascensión de Arturo Ui*, de Brecht. También en 1976, y ya desde la perspectiva de trabajo de José Luis Gómez en el cine, el actor había recibido el gran premio del Festival de Cannes por su encarnación como protagonista en *Pascual Duarte*, película de Ricardo Franco basada en la conocida novela de Cela. Gómez actuó en cine con otros directores: Saura, Gutiérrez Aragón, Gonzalo Suárez, Joseph Losey, Jaime de Armiñán. También en televisión (TVE): *Los pazos de Ulloa*, se-

Sobre estas líneas, "Bodas que fueron famosas...", "La velada en Benicarló" y "Absalón", a la derecha. (Fotos: Chicho, Manuel Martínez, Carlos Sánchez y Fernando Suárez).

rie basada en las dos novelas de Emilia Pardo Bazán (la que dio título a la producción y *Madre naturaleza*).

Durante dos años, José Luis Gómez estuvo, con Nuria Espert y Ramón Tamarit, al frente de la dirección del Centro Dramático Nacional. En la temporada 1980-81 se hace cargo de la dirección del Teatro Español, donde permanecerá durante tres años. En su haber, a lo largo de esa gestión, un montaje indagador de *La vida es sueño*, así como *Absalón*, de Calderón de la Barca. Tras su cese al frente del teatro municipal de Madrid, monta *Bodas de sangre*, de Lorca, y recorre el país con *Juicio al padre*, espectáculo basado en la *Carta al padre*, de Kafka.



# ADOLFO MARSILLACH



66

**A**dolfo Marsillach nació en Barcelona. En la Universidad de Barcelona inició los estudios de Derecho. También, su participación en el mundo del espectáculo, donde trabaja desde los diecisiete años. Es actor y director de teatro y de cine. También, autor teatral y articulista. A lo largo de su carrera profesional se ha interesado, asimismo, por otras manifestaciones artísticas, incluyendo la radio y la televisión.

La crítica ha observado en Marsillach, desde hace tiempo, un cierto cariz de hombre inconformista. El montaje de obras que en su día resultaban "avanzadas" así lo demuestra. Es el caso de *George y Margaret*, de Gerald Savoy, que interpreta y dirige, o *Bebosse*, de André Roussin, que suponen el éxito y la discusión entre el público. Con *Después de la caída*, escandaliza a los espectadores madrileños. Nada digamos del estreno de *La puta respetuosa* y *Huit clos*, de Jean Paul Sartre, escritor prohibido en aquellos tiempos del franquismo. Pero el momento culminante de esa trayectoria profesional se da con el montaje acaso

más ambicioso y espectacular: *Marat-Sade*, de Peter Weiss, con escenografía de Francisco Nieva. Aquel espectáculo aportó el adelanto de formas escénicas que todavía no se daban en nuestro país. Otro éxito en consonancia con el anterior fue la versión del *Tartufo* de Molière, hecha por Enrique Llovet, con Marsillach de intérprete y director.

Como escritor, la crítica ha visto en Marsillach a un satírico. Como actor, a un profesional reflexivo que perfila el análisis de sus personajes desde una aportación distanciada. Como director, a un hombre al que siempre le ha tentado el riesgo. Entre sus interpretaciones teatrales, Adolfo Marsillach destacaría *Hamlet*, *Pigmalión* y *Después de la caída*. En el cine, *Ramón y Cajal*, *Maribel y la extraña familia*, *Al servicio de la mujer española* y *Sesión continua*. Como director, aparte de los montajes citados, *Águila de Blasón*, *Sócrates*, *Las arrecogias del beaterio de Santa María Egipcíaca*, *La Gran Vía*, *Mata Hari*. Su obra teatral *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* fue uno de los grandes éxitos teatrales de la

escena española. También Adolfo Marsillach ha tenido buena acogida en alguno de sus programas televisivos, caso de *Silencio...se rueda* o *La señora García se confiesa*.

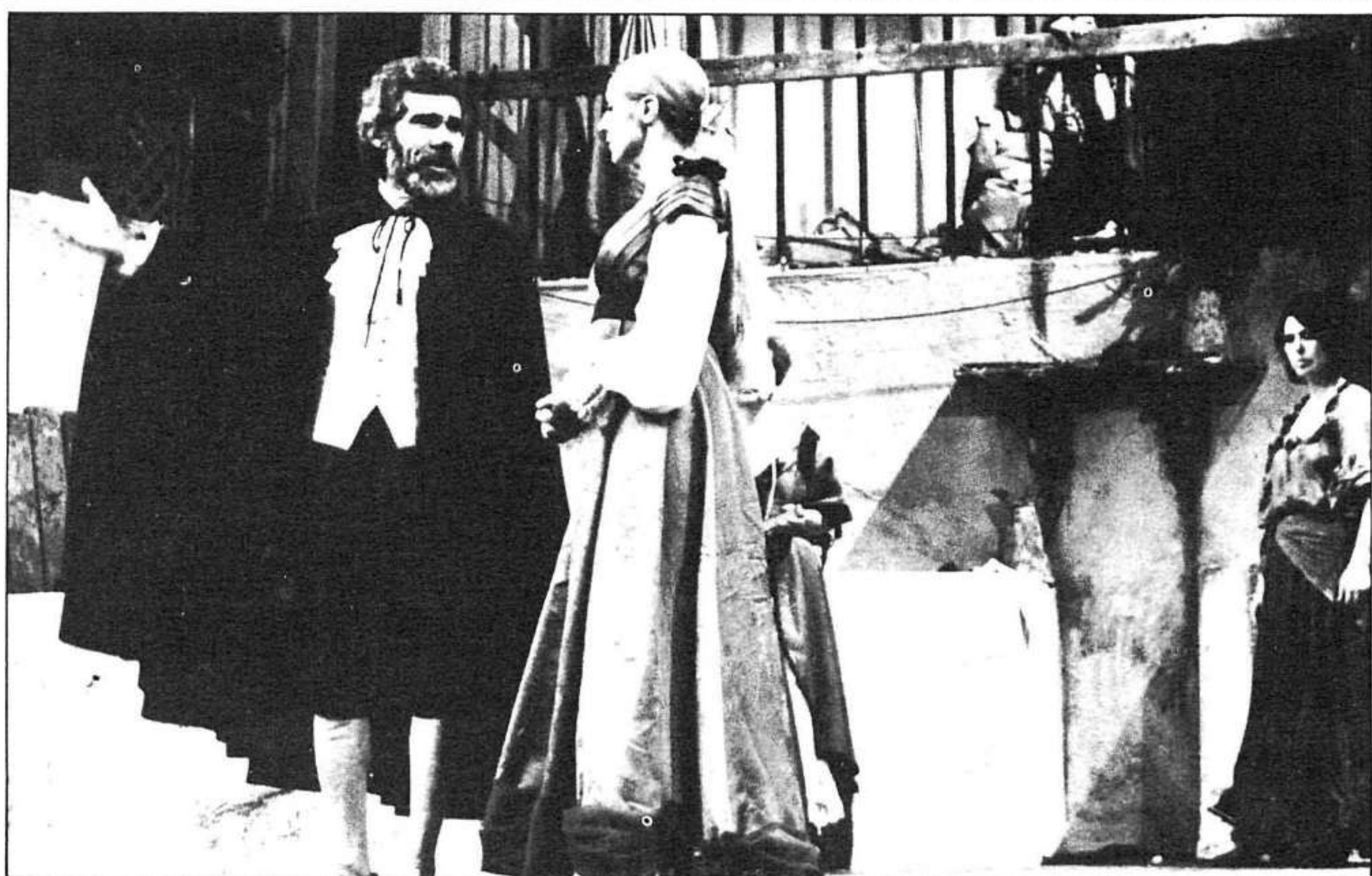
En 1979 fue nombrado director del Centro Dramático Nacional, que iniciaba con Marsillach su andadura. Actualmente dirige la Compañía Nacional de Teatro Clásico, un empeño que en palabras del propio Adolfo Marsillach pretende "poner los cimientos de un sistema teatral lo suficientemente lógico como para resistir los embates de las distintas mareas políticas. Hay que edificar un inmueble —afirma— a prueba de terremotos y cataclismos. Pero un lugar, un sitio, un espacio, una organización, un sistema, un teatro "vivo". Sería absurdo —o, al menos, así me lo parece— inventarse un museo. Especialmente porque los museos son aburridísimos. Para nosotros, la gran interrogación es esta: en qué medida los clásicos no están muertos y pueden salirse de los estantes polvorientos de las bibliotecas y desprenderse de las manos, cuidadosas pero teóricas, de los profesores para convertirse en algo concreto, atractivo y próximo".

Arriba, una escena de "El médico de su honra"; bajo estas líneas, "Marat-Sade" y "La arrecogias...". (Fotos: Chicho y Bielva).





67



# LLUÍS PASQUAL



68

Licenciado en Letras (Filología Catalana) y graduado en Arte Dramático, Lluís Pasqual Sánchez nació en Reus en 1951. Intervino como actor en La Tartana-Teatre Estudi de Reus y más tarde en el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, en Barcelona. En Estudis Nous de Teatre y en L'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants fue profesor de dicción e interpretación, así como en el Instituto del Teatro de Barcelona. Durante su estancia en Polonia colaboró como ayudante de dirección con Adam Hanuszkiewicz en el Teatro Nacional de Varsovia, en el montaje de *Platonov*, de Txékhov. La Televisión de Polonia ofreció programas suyos, *Amb vidres a la sang* y *Paisatge amb figures*, con los cantantes Lluís Llach, María del Mar Bonet y Rafael Subirachs. Como actor intervino en la película *Las rutas del Sur*, de Joseph Losey. Desde 1976 es fundador y director de la "Societat Cooperativa Teatre Lliure". En la actualidad es director del Centro Dramático Nacional.

Entre sus montajes como director del Teatre Lliure figuran: *Leonci i Lena*, de Büchner (1977); *La vida del rei Eduard II d'Anglaterra*, de Marlowe-Brecht (1978);

*Amb vidres a la sang*, sobre poemas de Niquel Martí Pol (1978); *Les tres germanes*, de Txékhov (1979); *El balcò*, de Jean Genet (1980), y *As you like it*, de Shakespeare, entre otros. También con el Lliure, en colaboración con el Centre Dramàtic de la Generalitat, dirigió *Primera historia d'Esther*, de Salvador Esprú (1982).

Montó con la compañía de Nuria Espert, también de Esprú, *Una altra Fedra, si us plau* (1978), y *Medea*, de Eurípides-Séneca (1981). Con la compañía de Rosa María Sardá montó en 1982 *Duet for one*, de Tom Kempinsky, en el Teatro Poliorama de Barcelona. Dirigió la ópera *Falstaff*, de Verdi, en el Teatro de la Zarzuela (1983), un año después del estreno de *Sansón y Dalila*, de Saint-Saëns, en este mismo teatro.

En 1977 participó, representando a España, en el Congreso Internacional sobre Bertold Brecht que se celebró en Milán. Participa asimismo en el seminario que se celebra en 1979 bajo la dirección de Jerzy Grotowsky. "Stage" de dirección en el Piccolo Teatro di Milano y en la Scala di Milano bajo la dirección de Strehler.

En 1981 monta *La hija del aire*, de

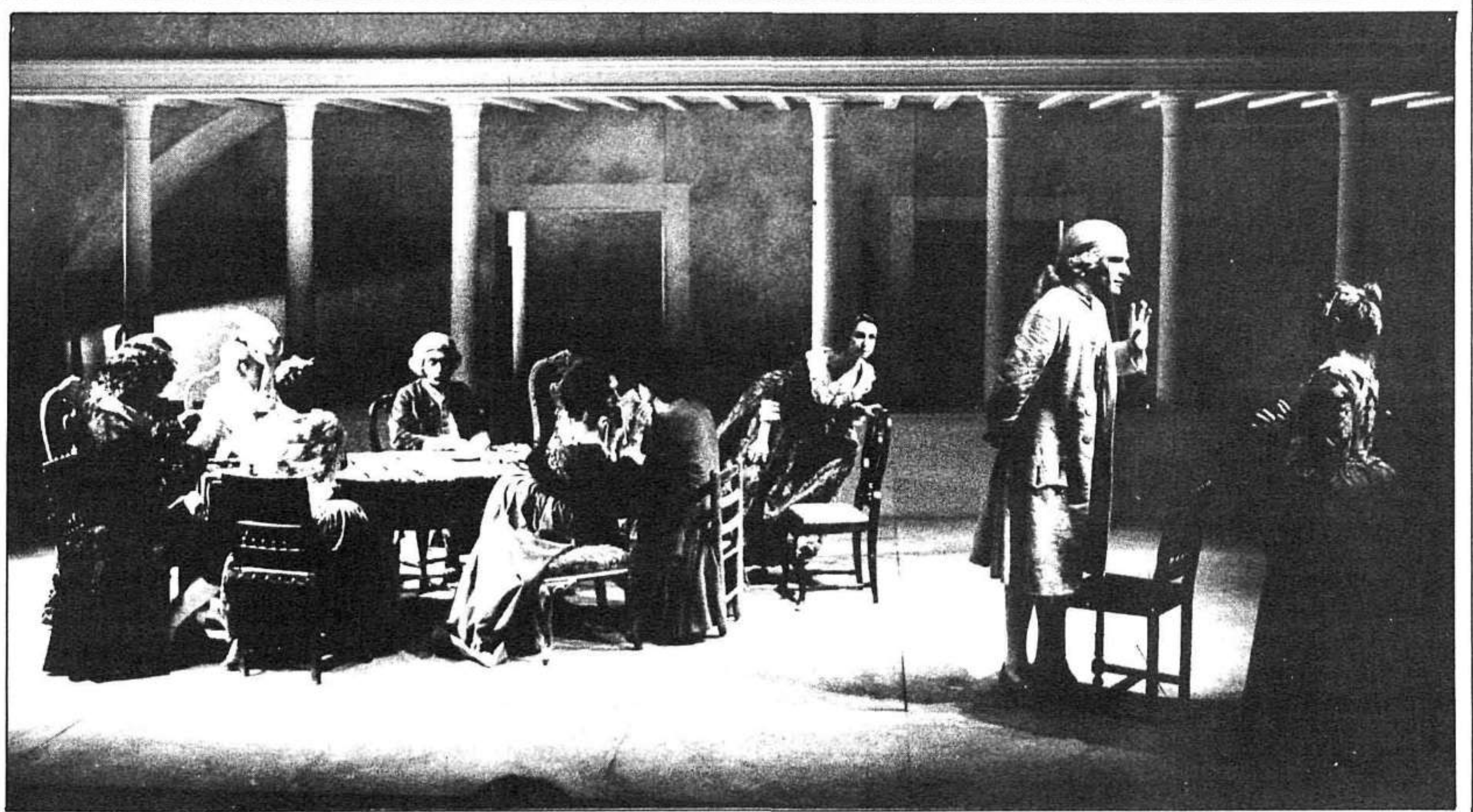
Calderón, en el CDN. Dos años más tarde se hace cargo del Centro Dramático Nacional. Monta *Pasión y muerte de Eduardo II*, de Marlowe-Brecht, y *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán. En 1985 aborda su tercera ópera, *Don Carlo*, de Verdi. Con el Lliure monta *Un dels últims vespres de carnaval*, de Goldoni. En París estrena *La vera storia*, una ópera contemporánea con música de Luciano Berio y libreto de Italo Calvino, estrenada en el Teatro Nacional de la Ópera. Ya en el 86 participa en el espectáculo *Cinco Lorcas, cinco*, con una escenificación de un texto del poeta y estrena en Milán *El público*, obra de Lorca actualmente en cartel en el María Guerrero. Para Pasqual, en su función como director del CDN, "por teatro público no debe de entenderse un lugar físico en concreto, ni siquiera un teatro nacional, sino el apoyo de las instituciones a las distintas alternativas teatrales que se producen en un país. Aplicar el término teatro nacional a un solo lugar resulta equívoco, pues teatro nacional debiera entenderse el de todo un país; necesitandó, como hecho cultural y como servicio público, el apoyo institucional".

En la parte superior, "Luces de bohemia"; bajo estas líneas, "El público" y "Un dels últims vespres de carnaval". (Fotos: Chicho y Ros Ribas).





69



# JOSÉ CARLOS PLAZA



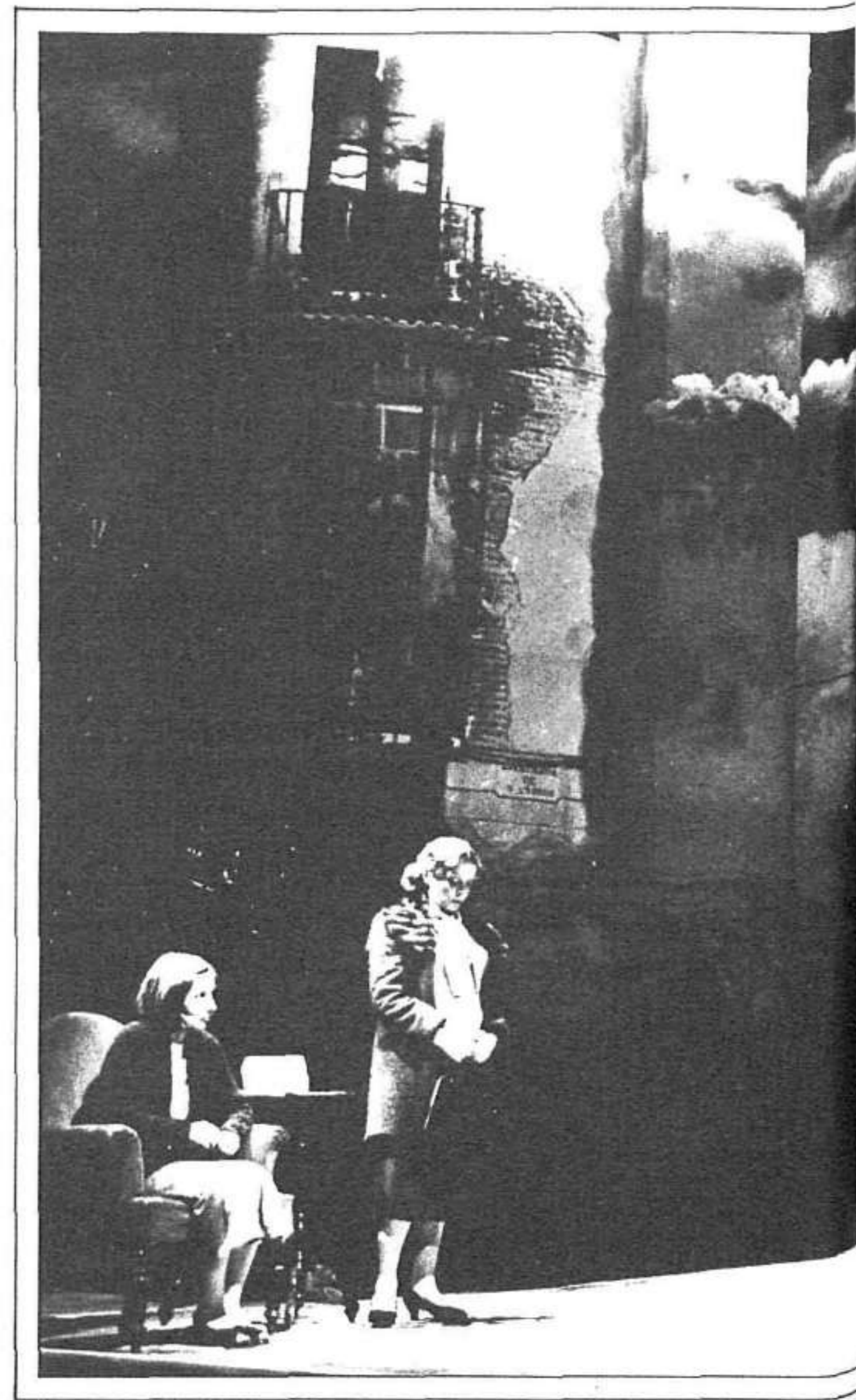
70

La carrera de José Carlos Plaza como actor y director está ligada en sus inicios a William Layton y Miguel Narros, cuando en los altos del Teatro Calderón se impartieron las primeras clases del TEM, en 1961. Con el TEM, el TEI y el TEC (Teatro Estable Castellano), José Carlos Plaza participó como actor y director. Del Laboratorio William Layton, dirigido por Plaza, han salido Ana Belén, Enriqueta Carballeira, Paca Ojea, Victoria Vera, Asumpta Serna, Juan Margallo y José Pedro Carrión. Allí se gestaron grupos como Tábano, Támara y Teatro de la Danza.

En el campo de la dirección, José Carlos Plaza se estrenó en tiempos del TEM con *Proceso a la sombra de un burro*, de Frederic Durrenmat, espectáculo que supuso un éxito y decantó definitivamente a Plaza hacia las tareas de director. Otros montajes de esa época son *Electra*, de Sófocles, *Terror y miseria del Tercer Reich* y la larga lista de espectáculos que se ofrecían en el Pequeño Teatro de Magallanes. Un montaje especialmente recordable es el estreno en España, con

el TEC, de *Así que pasen cinco años*, un drama que ampliaba y enriquecía la imagen vigente de García Lorca. Después, José Carlos Plaza monta *Don Carlos*, de Schiller, una de sus primeras frustraciones como director. Ese fracaso no se alivió con el estreno de *La dama boba* ni con *El cero transparente*, de Alfonso Vallejo, espectáculo tratado con dureza por la crítica. Ni siquiera el montaje de *La señora Tártara*, de Nieva, mejoró las cosas.

Esa mala racha se enmienda con *Las bicicletas son para el verano*, *Aquí no paga nadie* y *El correo de Hessen*. Con la primera obra obtiene Plaza el Premio Nacional de Teatro de 1983: "No deja de hacerte reflexionar, manifestaba entonces el director, el hecho de que te empiecen a llover los premios precisamente cuando te pones a trabajar por tu cuenta, después de haber dedicado toda tu vida a defender el trabajo como fenómeno colectivo". Parte del dinero conseguido, un millón de pesetas, lo dedicará Plaza a pagar algunas deudas contraídas por el TEC en los últimos años.

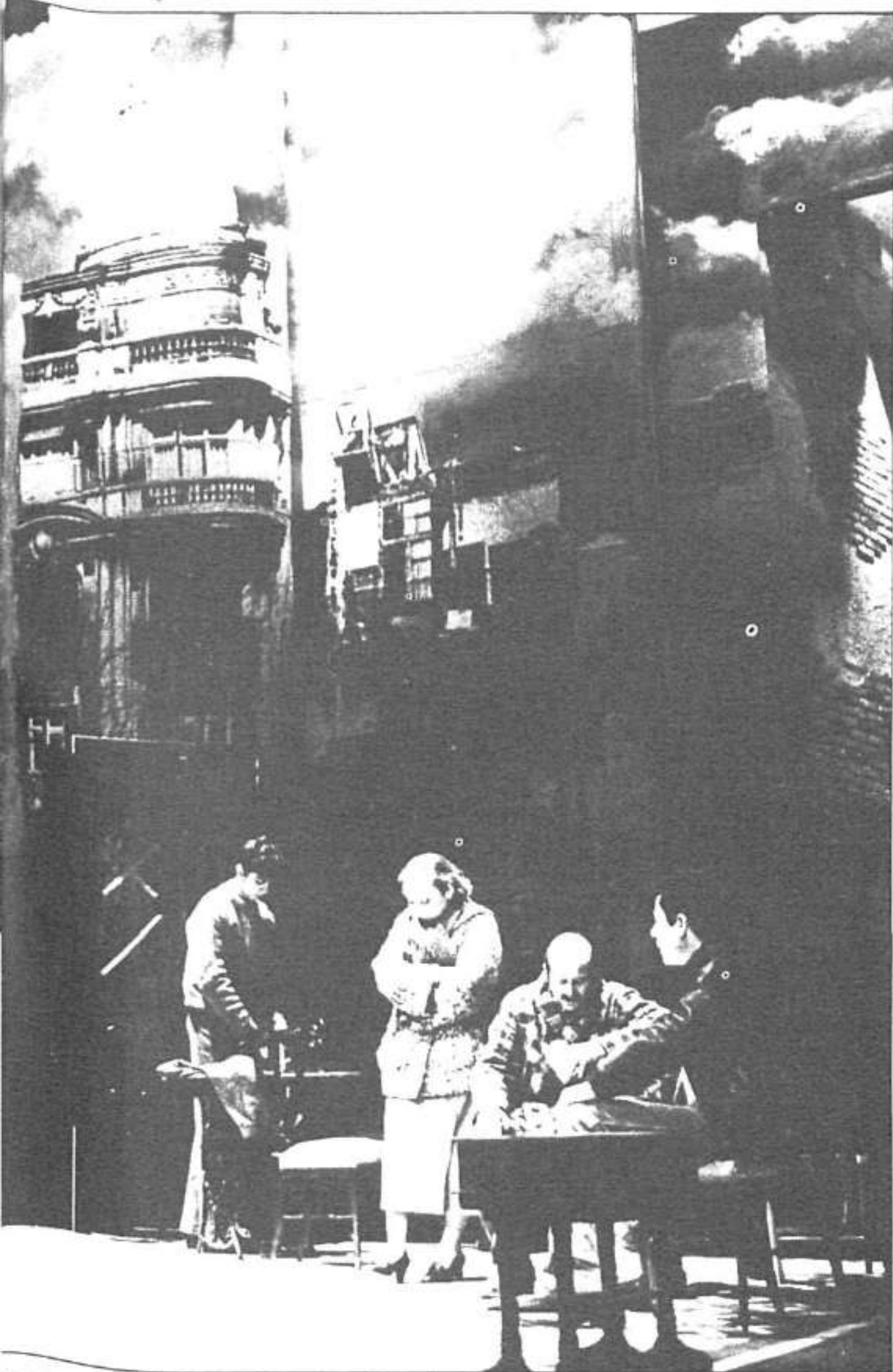


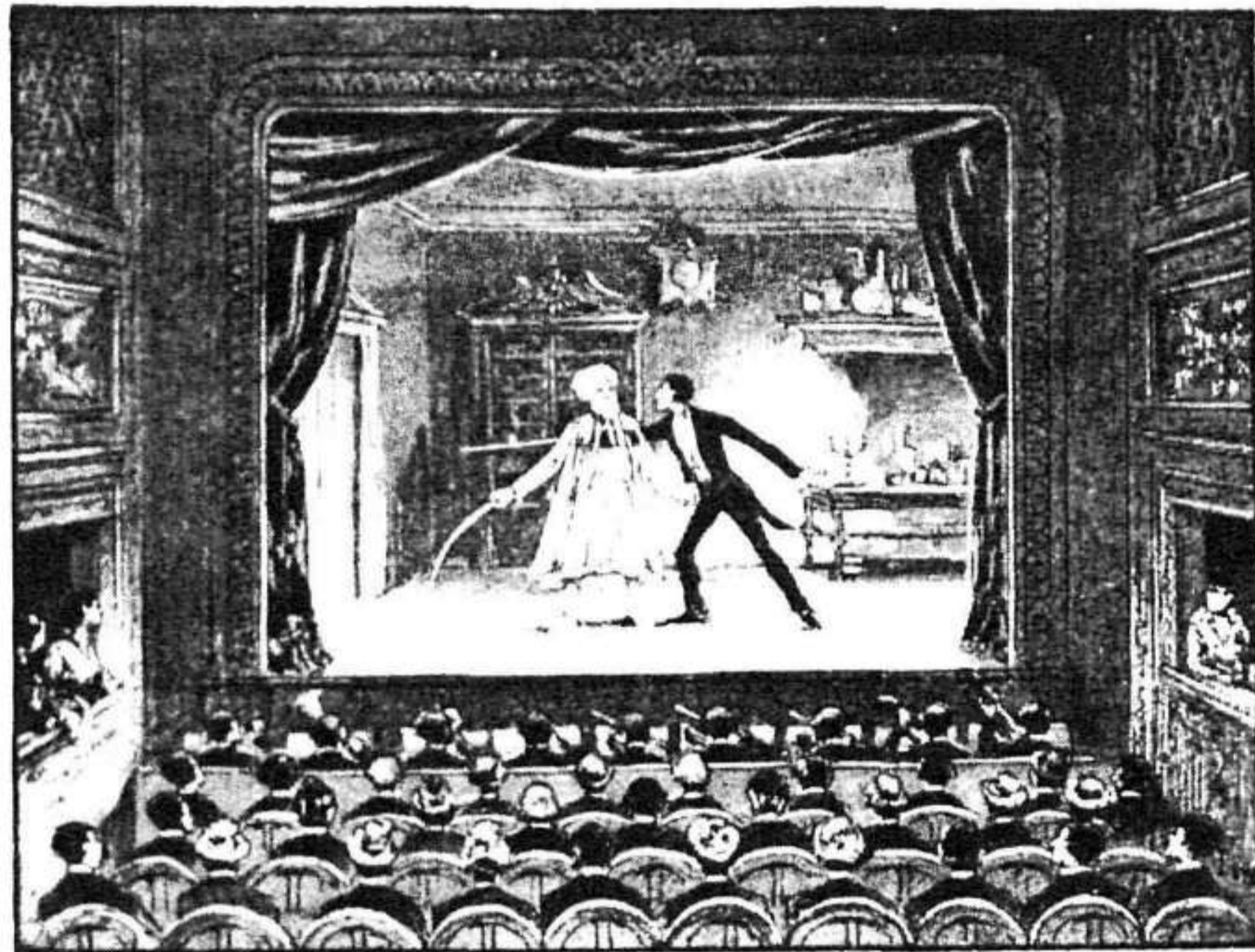
Sobre estas líneas, "Las bicicletas son para el verano" y "Una jornada particular"; debajo, "La casa de Bernarda Alba". (Fotos: Chicho, Bielva, Miguel Zavala y Fernando Suárez).

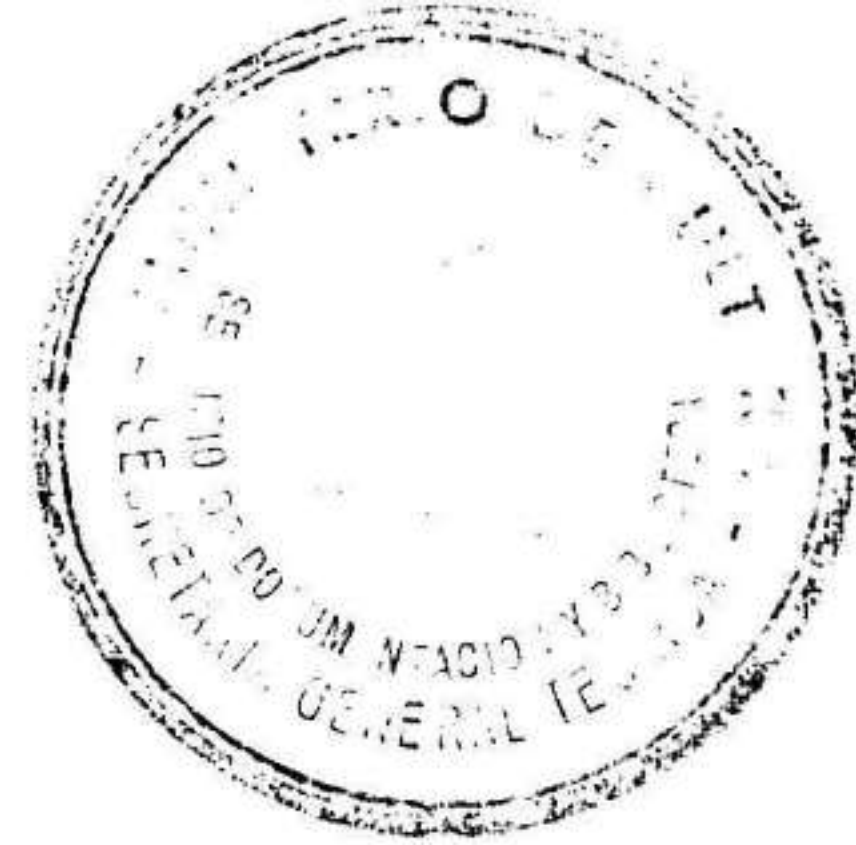
Y al Premio Nacional le sigue el Mayte del 86 por *La casa de Bernarda Alba*: "El cuidado del detalle, la búsqueda en torno al tema dramático de lo que es cotidianidad, vida, con su trabajo, sus oscuras intuiciones, marca su versión lorquiana, libre de otros aburridos y presuntuosos intentos desmitificadores", dijo la crítica.

Los últimos montajes de Plaza han sido *Jornada particular*, estrenada en el Centro Cultural de la Villa con Esperanza Roy y Fernando Delgado, y una nueva versión de la ópera *Orfeo y Euridice*, estrenada en mayo en Tenerife. Otros montajes en los últimos años: *El teatro en el exilio*, *Eloisa está debajo de un almendro*, de Jardiel Poncela, y *Orquideas y panteiras*, de Alfonso Vallejo. Estuvo recientemente al frente del espectáculo que el grupo vasco Orain hizo de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán.









**Contestado su poder o encumbrados en su gloria los directores de escena se han convertido en la clave del teatro de este siglo. Este cuaderno trata de seguir la génesis de su meteórico trayecto.**

**Cinco directores de escena discuten en nuestra mesa redonda la situación de la puesta en escena en España: son Adolfo Marsillach, Lluís Pasqual, Ángel Facio, José Carlos Plaza y José Luis Gómez.**



**MINISTERIO DE CULTURA**

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música