

LA PUESTA EN ESCENA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
Director y dramaturgo

RESUMEN:

Este ensayo subraya la relevancia del director y del actor en la configuración de la puesta en escena del siglo XX. Puesta en escena sobre la que se asienta la del siglo XXI. El testimonio de críticos, y, sobre todo, de directores avalan esta afirmación. El director es quien a lo largo de las sucesivas etapas del montaje escénico armoniza el conjunto de elementos que intervienen en la escena; y el actor es quien plasma el texto y la idea del director.

PALABRAS CLAVE:

Puesta en escena, director, actor, espacio escénico, movimiento escénico.

ABSTRACT:

This essay emphasizes the relevance of the director and the actor in the configuration of the staging in the 20th century. Staging on which the twenty-first century is based. The testimonies of critics, and, above all, of directors endorse this affirmation. The director is the one who throughout the successive stages of the stage montage harmonizes the set of elements that intervene in the scene; and the actor is the one who embodies the text and the idea of the director.

KEY WORDS:

Staging, director, actor, stage space, stage movement.

Para hablar de las poéticas de la escena de hoy, y de las puestas en escena del teatro contemporáneo, hemos de tener en cuenta en primer lugar que en la puesta en escena se da siempre una correlación entre los procesos poéticos (teoría) y el manejo de los materiales (práctica). Es decir, mientras que los profesores y ensayistas pueden definir y enmarcar las nuevas corrientes estéticas que condicionan el arte escénico en la actualidad (como el surrealismo, el conceptualismo, las performances, el minimalismo, el posmodernismo, etc.), la técnica teatral elaborada durante todo el siglo XX sigue siendo la base del trabajo real sobre el escenario de los creadores escénicos de hoy, por lo que, inevitablemente, hemos de situar en ese periodo los cimientos del teatro que se representa en los comienzos del siglo XXI. En otras palabras: en estética teatral la poética va por delante de la técnica.

En las líneas siguientes vamos a hablar de esas relaciones entre poética y manejo de los materiales (técnicas de uso común). Pongamos un ejemplo. Por mucho que le digamos a un actor que interprete su papel de forma posmoderna, o sabe manejar su

voz hasta tener la elocuencia suficiente para que sea comunicativa con el público, o sus intenciones teóricas no servirán para nada.

Demos un paso atrás y situemos esta reflexión en un plano más amplio. Partamos de una búsqueda de sentido de los términos «director escénico», que, como sabemos, es el responsable de la puesta en escena de una obra teatral: ¿De qué hablamos cuando decimos hoy en el campo teatral la palabra «director»?

En 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.

Así define Louis Jouvet, en el siglo pasado, al director de escena en su libro *La profesión del director*. Según el teórico y director francés, el director de teatro ha sido llamado: jardinero de los espíritus, doctor de los sentimientos, remendón de las situaciones, cocinero de los discursos, diplomático, nodriza, economista, director de orquesta, pintor y sastre, pero, sobre todo: *la persona que arregla en conjunto y en detalle todas las generalidades e individualidades de esa ceremonia compleja que será la actuación*. La definición puede seguir sirviéndonos perfectamente en la actualidad en este siglo XXI.

El estudioso Roland Barthes, en *Ensayos críticos*, nos dice:

¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos una cierta cantidad de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos. Recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes de la escenografía, del vestuario, de la iluminación, de los actores, sus gestos, sus palabras). Detrás está el director.

En general la mayoría de las definiciones de esta época nos señalan que un director de escena es el coordinador de esos signos, y el responsable de que todos esos mensajes tengan unidad. Dirigir una obra es, así, encontrar sentido y relación a los distintos elementos que participan en una puesta en escena, desde el texto (primero), a la iluminación (último). Dirigir es decidir. Y ser coherente, comunicar y estimular, sostener y ayudar a los actores encontrando su forma expresiva apropiada. Para ello, el director debe desarrollar un abanico de posibilidades técnicas para poder dirigir

a los actores y a los responsables de las demás áreas, introducirles en mundos sensoriales y emocionales relacionados con la obra que se trata de poner en escena, y potenciar y coordinar su imaginación.

Pero, además, el director ha de contar con una capacidad de observación, intuición, paciencia, tacto, entusiasmo y amor al teatro, sentido común y organización práctica del tiempo. Ha de tener, como es lógico, conocimiento de la historia del teatro, de géneros, estilos y técnicas expresivas, de autores y obras, y de otras materias como literatura, historia, pintura, música, filosofía, etc. Este bagaje le ayudará a comprender mejor el texto que tiene en sus manos, a conocer las fuentes en las que el autor ha bebido, sus influencias y sus aportaciones originales, y a relacionar todos esos materiales con un presente comunicativo con el público. Debe tener, pues, además de una formación técnica adecuada, cosas que decir y deseo de comunicarlas dentro de la evolución de los movimientos artísticos. Es decir, una poética personal que expresar por medio de su trabajo técnico.

La literatura dramática, desde sus orígenes hasta hoy, constituye una permanente indagación sobre el ser humano y la sociedad y mundo que habita, y ello ha de ser asumido y enriquecido por el director al dar vida a una obra sobre el escenario. Para ello contará con la combinación de los diferentes espacios y escenografías, trajes y objetos, ritmo y movimiento, el uso del color, el relieve de la luz, la riqueza y disposición de los actores en escena, la belleza de un movimiento y la fuerza dramática de una composición musical. Los maestros que han existido en la dirección escénica tienen mucho que enseñarnos del manejo de esos materiales, y debemos aprovechar su talento y su experiencia en estos campos. De muchas de sus aportaciones hablaré a continuación ya que el arte del presente es siempre una evolución, o ruptura, de formas y contenidos anteriores.

La dirección de escena en el siglo XX

Aunque desde los comienzos de la historia del teatro siempre ha existido la persona, o personas, que han sido responsables, más o menos visibles, de las representaciones teatrales (el sacerdote, el empresario, el poeta-autor, el primer actor...), la figura del director como creador autónomo, tal y como lo entendemos hoy, es una aportación relativamente moderna, que se ha dado dentro de la evolución del hecho teatral desde el «texto literario declamado» de otros tiempos (con más o menos riqueza), al «espectáculo teatral con una poética determinada de la que es responsable un director», como se entiende en la actualidad. Dentro de esta evolución, que se da básicamente durante todo el siglo XX, nace y se desarrolla el concepto moderno de director escénico.

En los comienzos de este siglo pasado, Paul Porel, en su ponencia para el *Congreso Internacional de Teatro* del año mil novecientos, define ya la función de la dirección teatral de la siguiente manera:

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 desconocidos 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.

Aunque algunas de las cosas aquí expuestas puedan parecernos hoy día elementales, a principios del XX la idea del director de escena quedó configurada en torno al planteamiento sobre su función que hicieron importantes figuras como Antoine (en 1887 funda el «Teatro Libre», y en su famosa conferencia de 1903 ya nos dice que la puesta en escena no es un mero cuadro para la acción, sino que determina su verdadero carácter y constituye su atmósfera), la compañía del duque de Meininger (a partir de 1874), Porel, Meyerhold, Stanislavski, Gordon Craig, Reinhardt, Vajtanjov, Piscator, Bertolt Brecht, etc. Hasta entonces había quedado muchas veces encargado de la coordinación de los ensayos el actor principal de la compañía. Esto constituía, en palabras del director André Antoine:

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 los priva de una de las facultades esenciales de un verdadero director: una visión de conjunto.

Esta concepción armonizadora de la puesta en escena va a originar la figura del director tal como la entendemos en la actualidad. Con relación a esta función totalizadora, nos dice Porel:

Dirigir es ver, a prudente distancia, la producción como un todo. Es tomar en cuenta los gustos y costumbres del público en las dimensiones adecuadas, 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. (...) Es escuchar consejos de grupos interesados, sopesarlos y decidir cuándo seguirlos o rechazarlos. Es finalmente,

con el corazón palpitante, abrir la mano, dar la señal: ¡y dejar que el trabajo aparezca ante una multitud de personas congregadas!

La función del director consiste, por tanto, en estar presente en todos los ámbitos de la creación escénica, y hacer una lectura personal y creativa –pero fiel–, del texto a representar. Dice Jacques Copeau:

Es muy fácil inventar mil cosas agradables o sensacionales a propósito de una obra maestra literaria o de su entorno. Lo difícil, aquello que constituye el sello del arte y prueba de talento, es inventar dentro, internamente; llenar de realidad, saturar de poesía todo lo que se hace o se dice en escena, sin mancillar nunca el significado, sin rebasar lo que llamo: la pura configuración de las obras maestras.

Nos señala Copeau en sus reflexiones que es importante buscar el camino por el que pasó el autor al escribir el texto, y que nuestra misión es descubrirlo y recorrerlo también. El valor de un texto dramático está relacionado con el llamamiento que nos hace el sentido de la fidelidad y la libertad que nos deja dentro de sus límites. Al trabajar dentro de estos límites encontraremos el secreto de la vida de una obra. Si nos salimos de esos límites ya no haremos esa obra, sino otra cosa.

En la relación al trabajo con los actores dos virtudes son necesarias, según Copeau, para que el director pueda llevar a cabo su función: la primera es la paciencia, la segunda es la discreción. Nunca, dice, debe ponerse en el lugar del actor. Basta con apelar, provocar en él determinados sentimientos, señalar acciones..., porque hay cosas que no se pueden expresar plenamente si no es a partir del temperamento y la personalidad del actor.

Copeau nos dice que el director, además, necesita tener dones como la inteligencia y la capacidad de atención, y unas cualidades morales determinadas, como la sencillez y la humildad, para poder llegar a conocer y dominar el sentido de la verdad escénica.

Otro de los directores que más han aportado en la modernización del teatro es Strehler, con su defensa de la necesidad de transmitir en la puesta en escena de un texto un universo imaginario a los espectadores, a base de imágenes, formas actualizadas y fragmentos de realidad. Siempre atento a un equilibrio entre la atención al texto, la libertad del espectáculo y la creatividad de los actores, ha definido al director de escena como a un artista paradójico, desasosegado y siempre desposeído por el abismo de su tarea. Nos dice Giorgio Strehler:

Ya no estamos (los directores) en el instante preciso en que el teatro se cumple (...). Nos está vedada la embriaguez de actuar y, por tanto, de realizar la única acción real para un hombre de teatro. Sí, el teatro nos es en parte ajeno, siempre, en el instante en que se hace (...). Y luego, cuando acaba, resulta para nosotros aún más serio de lo que siempre ha sido para cualquier hombre de teatro.

El primer paso que debe dar un director para realizar una puesta en escena, elegida la obra (y realizada la versión en su caso), es enfrentarse al texto que va a dirigir. El director de escena alemán Peter Stein dice lo siguiente acerca de la necesidad de releer constantemente durante el proceso de montaje el texto dramático, y cómo el director ha de enfrenarse a él:

Debemos releer constantemente los textos. Y, si tenemos suerte, en seguida advertimos que empezamos a comprender la obra de un modo más global, que entonces podemos penetrar en el corazón del texto con los actores, que podríamos experimentar juntos algo con lo que desde luego nunca habríamos soñado (...) Me opongo totalmente a esa forma de proceder que consiste en una suerte de legitimación para trapichear con el texto precipitadamente y de un modo estúpidamente descarado (...) Por el contrario, ¡es preciso seguir amando el sueño de comprender y representar el texto de la forma más amplia posible! Cegar de antemano posibles significados, tensiones o ambigüedades de un texto y liquidarlos en el teatro, eso es la abrumadora locura cotidiana (...) Si algunas limitaciones o decisiones se hacen necesarias, la lógica dramática fija su medida. (...) La abundancia de los significados encarnados depende asimismo, como es natural, del talento del actor (...) Y a pesar de todo, con las herramientas que disponemos en nuestras mentes y nuestros corazones, aún hay que buscar, más allá de la diversidad, la unidad oculta en todo texto artístico. Esa unidad es la premisa para jugar después con ella, para darle la vuelta a las cosas, para hacerlas volar en mil pedazos y capturarlas de nuevo...

Como vemos muchos grandes directores y estudiosos del teatro nos señalan constantemente que el director de escena es el responsable de dar unidad y sentido a los mensajes que se emiten desde escenario al representar una obra, pero amando y respetando siempre el texto originario de esa obra. No se trata de poner teorías en el programa de mano de la obra o decirlas en declaraciones de prensa, ni de tratar de explicar la obra a los espectadores, su mensaje o su poética, sino de «mostrar, escénicamente, lo que queremos comunicar a partir de esa obra». Pero, ¿con qué criterio seleccionamos esos signos y elegimos esos caminos para poder lograr ese difícil objetivo que es la comunicación real con el espectador? Esa es la principal pregunta

a la que se enfrenta el director para distinguir entre lo caprichoso y lo necesario, lo falso y lo verdadero, lo causal y lo casual, lo coherente y lo caótico.

La puesta en escena

Hemos visto diferentes opiniones de cómo el director tiene que partir de la idea central de la obra y la intención última del autor que le empujó a escribirla, así como algunas importantes reflexiones de cómo se realiza el trabajo de dirección. Veamos ahora más detalladamente los pasos fundamentales por los que ha de trascurrir un montaje escénico. La primera dificultad puede ocurrir porque, tras un estudio del texto, el director encuentre varias interpretaciones posibles. Por ejemplo, mi obra *Bajarse al moro* puede interpretarse como: un canto a la inocencia de los marginados y los perdedores, como la reflexión de que ni en la integración total ni en la marginación está la solución, que vivir fuera del sistema es un camino sin salida, el problemas de entrar en la madurez con los conflictos entre emociones y sentimientos, la diferencia que hay en la vida entre las palabras y las conductas reales... y seguramente muchas más. Marga Piñero, en su libro *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, dice lo siguiente acerca del tema fundamental de esta obra:

La división entre integrados –demócratas propietarios del bienestar– y no integrados –amplio grupo de marginados que se queda fuera de esta clase media estable y emergente– va a ser el tema que sustenta toda la estructura de *Bajarse al moro*.

La elección que haga el director será el motor de su propuesta escénica. Cada signo que enviemos al espectador (desde el tratamiento de los personajes a la banda sonora; desde los objetos que aparezcan a la utilización de la luz), han de ayudar a la consecución de ese propósito último que, técnicamente, recibe el nombre de «superobjetivo». *Se trata de reconocer dónde se encuentra lo esencial*, nos dice el director Max Reinhardt. Podemos montar bien las escenas, poner unas luces estupendas, y vestir a los actores con magníficos trajes, pero todo esto valdrá muy poco si no ayuda a comunicar la idea final que el director haya elegido, de entre las posibles que ofrezca ese texto dramático. Konstantin Stanislavski, en *Un actor se prepara*, nos dice:

En una obra, la corriente total de objetivos, todas las ideas imaginativas, convergerán para lograr el superobjetivo del argumento. La unión común debe ser tan fuerte, que hasta el pormenor más insignificante, si no está relacionado con el superobjetivo, se destacará como superfluo o equivocado.

Puede ocurrir que hagamos una elección equivocada, muy alejada de la intención del autor, o que no encontremos en principio el «sentido» último de la obra porque, a veces, no es fácil desvelar lo que un texto contiene. Durante el periodo de ensayos, trabajando con los actores, descubriremos nuevas claves que nos ayudarán a entender ese sentido. Suele ser frecuente que el espectador, al salir de un espectáculo se haga la pregunta: ¿y para qué se ha montado esta obra? Tratándose muchas veces de un buen texto, la falta de una lectura determinada por el director puede hacer naufragar la idea central que contenía. Una elección superficial, confusa o «en general», provocará un resultado esquemático y poco interesante.

Imaginemos que ya tenemos una idea clara de la obra a dirigir, y con esa idea elegimos al equipo artístico que va a trabajar con nosotros (iluminador, escenógrafo, diseñador de vestuario y sonido, y reparto de los actores en coordinación con el equipo de producción del espectáculo). Hacemos después planos de distribución de espacio, elegimos la música, anotamos el movimiento exacto de los actores, ponemos al lado de cada frase la intención que debe tener el actor al interpretarla, y nos presentamos al primer ensayo dispuestos a dar indicaciones concretas para que se haga «exactamente» lo que tenemos decidido. Veamos lo que nos dice al respecto el gran teórico y director de escena Peter Brook, en su libro *El espacio vacío*:

El director que llega al primer ensayo con su texto lleno de acotaciones sobre movimientos y otras cuestiones escénicas, es, desde el punto de vista teatral, hombre perdido.

Una afirmación un tanto exagerada la de Brook, pero que nos pone en guardia contra una excesiva rigidez del director con sus ideas previas sobre la dirección de la obra que, lógicamente, ha de tenerlas, pero que ha de cuestionar y modificar en el proceso de ensayos.

Es adecuado saber mucho de la obra y llegar con muchas ideas a los ensayos, pero hay que tener en cuenta que vamos a trabajar con seres humanos, no con autómatas, personas que van a aportar a los personajes un físico, un temperamento, su propia vida y su propia creatividad, y ello dentro de la complejidad y fantasía que requiere un trabajo artístico. Lo que los actores encuentren en su proceso orgánico y creador, ayudados por el estímulo del director, es a veces más válido que cualquier idea preconcebida que queramos imponer. Lo mismo ocurrirá con los demás elementos escénicos. Si, por ejemplo, llevamos una idea previa de la música que queramos usar, debemos estar abiertos a que la dinámica de los ensayos nos sugiera otras posibles ideas.

Un gran director, nos dice Jacques Copeau, no es el que hace valer una concepción que le es propia, ni el que despliega la seducción de su virtuosismo, sino el que saca lo mejor de los que le rodean:

Es como un director de orquesta que saca lo mejor de todos los que le rodean, que desciende al fondo de la música y sale de nuevo a la superficie con todos sus secretos. Es el que subordina todos los medios de su arte y todos los recursos de su oficio a la correcta expresión de los valores. El que nos hace comprender todo y no añade nada. El maestro cuya originalidad consiste en comulgar con el original.

En cuanto a los actores hay que contar con la dificultad de encontrar el reparto ideal, por muchos factores que, a veces, van más allá de una mera decisión artística: las equivocaciones en el reparto suelen ser habituales y no deben suponer una obsesión para el director ya que el teatro siempre es el arte de lo posible, aunque hay algunos aspectos que conviene tener en cuenta. La cuestión del «tipo» es una permanente discusión en el mundo del teatro que sigue en la actualidad. Por razones prácticas, en principio nos inclinamos a distribuir los papeles atendiendo (al menos en parte) al físico de nuestros actores, entendiendo esta palabra —«físico»— en un sentido amplio ya que un buen director busca más a un buen actor que un físico concreto. Por ejemplo, un actor con buena presencia será, en principio, más indicado para hacer el personaje de «Alberto», en mi obra *Bajarse al moro*, dado el contraste que debe tener con el otro personaje paralelo, «Jaimito»; una actriz joven y guapa va a estar mucho más cerca del personaje de «Soledad» que de «Flora» en la obra de Carlos Arniches *La señorita de Trevélez*; y han de ser jóvenes, y con encanto y vitalidad, los actores que encarnen *Romeo y Julieta*. Es decir, si hacemos un reparto de anti-tipos (salvo que tenga algún sentido irónico en una determinada puesta en escena) podemos tener problemas de credibilidad. Pero tampoco debemos dejarnos llevar por tópicos y estereotipos porque, a veces, el tipo está más dentro del actor que fuera. He visto actores que, en principio, no tenían las condiciones físicas adecuadas para el papel de Don Juan, pero que luego su fuerza, energía y calidad hacían olvidar a los pocos segundos esos acentos físicos (dentro de unos límites, naturalmente).

Hay mucho de intuición y de gustos personales del director en la confección de un reparto. Un timbre de voz, una forma de reír o determinados gestos de un actor, pueden resultarnos reveladores de una característica que creemos fundamental en un personaje. Y, como es lógico, el director trabajará mejor con actores que conoce y valora, o con los que tiene cierta afinidad formativa. Siempre es difícil, y a veces imposible, explicar a los actores las causas de las elecciones del director, porque nunca debe emplear términos como «mejor actor» o «peor actor», sino «el más ade-

cuado para el papel». Esta delicadeza será necesaria sobre todo para con los actores que han de interpretar papeles pequeños en una obra. *No hay papel pequeño, sino pequeño actor*, nos dice el profesor William Layton en su libro *¿Por qué? Trampolín del actor*.

El director explicará al resto del equipo su idea básica del texto, su «lectura» del mismo, y la puesta en escena que propone. Max Reinhardt dice lo siguiente acerca de la primera lectura del texto al comienzo de los ensayos:

Viene el ensayo de lectura. No se revela ningún detalle, sólo aquellos que ya se conocen con precisión. Pero se despiertan sus ganas. La cuestión cardinal: tienen que estar alegres, felices, seguros, tienen que creer en sí y en sus papeles. Algunos ríen, lloran fuera de sus papeles. Uno los espía, los pesca, los atrapa. Así tienen que gritar, callar o enfurecerse en esta escena y en aquélla, tal como lo han hecho, tal como se han quejado con su papel. Uno atrapa entonaciones, movimientos, espía.

Las lecturas en los primeros días de ensayo nos van a permitir escuchar el conjunto de voces: los contrastes, los ritmos, los timbres, los primeros enfrentamientos entre los personajes, buscar intenciones y subtextos, etc., y empezarán a aparecer algunos problemas que el director tendrá que resolver con determinados papeles. Es conveniente que los actores aprendan el texto lo más rápidamente posible (saberse bien su texto les dará confianza y hará avanzar los ensayos positivamente), y han de hacerlo de forma neutra y sin entonaciones, para no anticipar de forma falsa el proceso creativo dando resultados tópicos a base de tonos elementales.

Algunos directores prefieren aclarar lo más posible los conflictos y las intenciones del texto antes de subir al escenario; otros hacen esta parte más corta porque opinan que en el escenario se aclararán mejor las situaciones. En cualquier caso algunas sesiones de mesa son imprescindibles en el proceso de ensayos como primer enfrentamiento con los materiales dramáticos.

El director aprovecha esta primera etapa para que los actores vayan haciendo suyas las palabras del texto, el sentido de las frases, y entendiendo el desarrollo dramático de su personaje. Cada dato nuevo que descubramos (una relación entre personajes, un estado de ánimo, un conflicto, etc.) permitirá que los actores vayan llenando de contenido sus papeles, y los conviertan, finalmente, en seres vivos y orgánicos.

En la siguiente etapa nos centraremos ya en las escenas, o bloques, por separado. En este momento a los actores les empezará a pesar la responsabilidad de tener que dar resultados, estarán tensos y se juzgarán. El director nunca debe pedir esos resultados directamente, ya que entonces el actor fingirá clichés o estereotipos. Se trata

de ir probando, buscando interpretar «causas», hasta encontrar la forma más cercana para que el actor encuentre de forma «orgánica» y «personal» lo que está buscando.

El análisis de cada escena comienza con la descripción detallada de lo que ocurre en ella. Planteémoslo desde el argumento y hagamos que los actores nos cuenten lo que pasa. Ellos mismos descubrirán el conflicto. En *Bajarse al moro*, por ejemplo, algunas buenas preguntas para enfrentarnos a la primera escena serían:

¿Chusa y Jaimito se llevan normalmente bien?, ¿lo comparten todo?, ¿Chusa está contenta por lo que ha hecho o se siente culpable?, ¿quién lleva la voz cantante en esa casa?, ¿Elena está tranquila o asustada?, ¿quién tiene razón?, ¿qué desean los personajes...? Las preguntas, y los «¿por qué?» serán armas muy importantes en las relaciones actor-director. De esta forma, conseguiremos, además, que los actores se impliquen en la escena, que tengan un punto de vista sobre los personajes y suficientes motivos para poder defenderlos sobre el escenario. Leamos la primera parte de esta escena: Jaimito echa en cara a Chusa que le haya dejado sin llave y sin dinero. Ampliemos datos, que los actores tomen notas: ¿qué ha supuesto para Jaimito no poder moverse de casa?; a Chusa le parece muy normal presentar a Jaimito diciendo que tiene un ojo de cristal, pero, ¿a Jaimito le hace gracia que, delante de una chica guapa, Chusa descubra ese defecto físico...? Una vez llegado a este punto, empezamos a introducir a los actores en situaciones imaginarias con la utilización del «sí mágico» que les permite ponerse, imaginariamente, en el lugar del personaje: «¿Y si a mí me pasara esto...?» Los actores comenzarán a avanzar en la lectura: conviene aprobar cada uno de sus pequeños resultados y valorar sus hallazgos, para mejorar su inseguridad.

Si encontramos un monólogo hemos de tener en cuenta que un conflicto es la tensión entre dos fuerzas, entre dos posturas opuestas o deseos diferentes. En las escenas de dos personajes es donde más claro aparece, aunque existe en todas las escenas. Ahora bien, ¿dónde está el conflicto en un monólogo? Siempre, hasta en el monólogo más descriptivo, hay un «motor» (tensión generada del enfrentamiento entre dos fuerzas que chocan) que dota a las palabras pronunciadas de una finalidad significativa. En los grandes monólogos de la historia del teatro este conflicto aparece con nitidez: conflicto con uno mismo («ser o no ser...»); contra el cielo y contra Dios («¡ay, mísero de mí!»), etc. En el texto que venimos estudiando como ejemplo: *Bajarse al moro*, Jaimito tiene un monólogo hacia el final de la obra, planteado como un diálogo sin respuesta (quiere que el hamster le diga cómo soportar la angustia del amor perdido, y el animal, evidentemente, no contesta).

En el teatro retórico y declamado de otros tiempos, o en el mal teatro (a veces también en el teatro de aficionados o hecho por niños), se utilizan «tonos». Los tonos son formas convencionales de decir las frases que generan un resultado artificioso

y no creíble. En el teatro actual los actores trabajan con «intenciones». El profesor William Layton las define así:

Llamamos intención a la fuerza que conduce una frase. Su «para qué». ¿Qué quiero despertar en la otra persona con mi frase? ¿Qué quiero conseguir con ella? ¿Qué quiero comunicar? ¿Qué quiero esconder? Etc. Una mínima frase puede tener mil maneras distintas y válidas de decirse. Elegir el cómo decir una frase es el resultado de un largo proceso y depende al cien por cien de qué dices, por qué lo dices, a quién se lo dices, dónde lo dices...

Es importante no confundir esos falsos tonos teatrales (forma falsa y estereotipada de decir una frase), con el «tono» en cuanto al volumen de voz. Los actores en escena tienen que tener un tono alto para ser oídos, pero no falsos toniquetes al decir las frases.

No hay recetas exactas para montar una obra, pero sí orientaciones generales sobre este proceso y cómo lo han realizado los grandes directores. Como en todo, la práctica (el oficio) ayuda mucho a resolver los principales problemas técnicos. El director con experiencia conoce los planos de un escenario, la forma de trabajar con los actores, cómo controlar la angustia que genera la creación, cómo dar relieve a un personaje, la evolución de los días de ensayo y cuándo se ha de cerrar cada etapa, así como el iluminador sabe qué efecto va a producir un foco o un efecto de luz.

Veamos un boceto esquemático de las etapas que se considera necesario cubrir durante el montaje de un texto dramático:

A) El director decidirá con el escenógrafo el ámbito escénico apropiado. Hay que elegir entre las diferentes vías que existen para comunicar los espacios que sugiere el autor: más naturalista, simbolista, realista, dentro de una tradición determinada, grafismos o materiales modernos, etc. Hasta que el director, en su diálogo creativo con el escenógrafo, no «vea», de alguna forma, el «lugar en donde» transcurrirá la acción, no podrá preparar su montaje. Y no estamos hablando solo del espacio real concreto, sino del espacio poético donde se traducirá en imágenes la obra. Como la escenografía tardará en construirse, esta etapa ha de ser cronológicamente la primera a realizar, para que los elementos escénicos sean incorporados a los ensayos lo antes posible.

Es importante que el actor ensaye en la escenografía terminada lo antes posible ya que le costará un tiempo adaptarse a la misma. Los actores viven con desarraigo e incomodidad, normalmente, el momento en que la escenografía invade el espacio escénico que, hasta ese momento, había sido por entero de su propiedad. Preguntan las razones de los diferentes elementos, que ellos viven a veces como obstáculos (so-

bre todos si no los usan ellos sino otros actores del reparto). Prueban puertas o partes móviles con desconfianza, y ven que existen dificultades a la organización del espacio creada por su imaginación, dentro y fuera de escena, dados los elementos de sujeción, etc. Como les sucede con el vestuario, tienen que mantener un pequeño reto con las nuevas incorporaciones, un enfrentamiento que, a los pocos días, suele acabar con una reconciliación afectiva. Pero es inevitable que sus primeros ensayos con la nueva ocupante de la escena (esa «cosa nueva y rara», a sus ojos) serán técnicos, fuera de situación, y cortando a veces para dar ideas y notas sobre «las dificultades» nuevas que ahora tienen y que le impiden «estar cómodo». El director debe vivir ese conflicto y tensión (como tantos otros de los días de ensayo) con paciencia. Tal vez el paso del tiempo no arregle demasiadas cosas en la vida, pero sí permite ajustes y amores inesperados en el teatro. Es sorprendente ver como días después «esa» invasora escenografía se convierte en la principal aliada y colaboradora del actor.

B) A partir de que los actores empiezan a moverse y a crear sus papeles sobre el escenario, el director buscará lo externo, es decir, las tipologías, signos, comportamientos, las relaciones entre los personajes, movimientos escénicos, etc. Cada personaje ha de tener una forma peculiar y única de manifestarse que lo separe del resto. El director irá viendo la evolución de los personajes en el tiempo de la trama, y cómo se desarrolla ésta en función de los demás personajes.

Es importante cuidar la cuestión del ritmo. En principio los actores necesitan mucho tiempo para todo, y hacen pausas constantes antes de responder, pensando las frases e intenciones, etc., (pausas internas en sus parlamentos y antes de contestar a otros personajes). Después es preciso precipitar esas contestaciones y eliminar todas las pausas que no estén justificadas (son mejores las pausas internas, dentro del propio parlamento, que entre frase y frase de actor, que retardan el ritmo). Los actores se resistirán (es más difícil conducir un coche a 150 km/hora que a 40), y suele ser otra línea de tensión con el director, que pide ritmo y urgencia. Tampoco hay que «tirar» el texto por correr. Finalmente el montaje encontrará su ritmo, su tempo propio, en el que los actores responderán, normalmente, «pisando el pie» de la frase del personaje anterior, y todo fluirá con la fuerza, y continuidad, del torrente de un caudaloso río que camina con fuerza y decisión hacia el mar.

Otra cuestión a tener en consideración en esta etapa es la del «foco» en cada momento del espectáculo. En el cine se centra la atención del espectador por medio de primeros planos. En teatro hay que concentrar la atención en el personaje que lleva el «foco» escénico en cada momento, si no la acción se dispersa y se pierde. Esa concentración en un punto, en un actor, en un plano de la escena, se consigue concentrado la atención en ese lugar o persona de los demás personajes que están en

escena. Es decir, el público mirara a donde miren los personajes. Si en un escenario hay cinco actores y cuatro miran a uno, a ese personaje irán las miradas del público. Los malos actores, o los aficionados con poco nivel, tienen la mirada dispersa en escena y dificultan esa concentración. Los buenos actores no solo saben hablar, sino «escuchar y mirar atentamente», concentrados en el personaje que habla y tiene «el foco».

C) A continuación es necesario incorporar la música y el sonido, el vestuario y la iluminación que la obra precise. Hay que buscar un equilibrio entre la iluminación aparentemente naturalista que cada momento de la obra requiere, y la luminosidad y vitalidad que la obra de teatro en cuestión necesite para dar su dimensión poética. Hay que organizar de forma expresiva, clara y significativa los diferentes materiales dentro del montaje, y dar sentido de «necesidad escénica» a los diferentes elementos, integrado todo en una única unidad. Llegado a este punto es preciso eliminar los materiales sobrantes e innecesarios que se hayan unido en el proceso de ensayos y que sea posible y aconsejable suprimir. Para conseguir esta unidad, y una puesta en escena apropiada, hay que eliminar lo vacío, lo repetido, lo insignificante y lo innecesario, tal y como se hace en el proceso de montaje de una película, que se elimina una parte sustancial de lo rodado.

D) En los últimos días antes del estreno hay que recordar que la meta final de una puesta en escena es una creación artística en un clima comunicativo y de diversión, ya que la obra, por encima de cualquier otra consideración, trata de ser una fiesta lúdica para los sentidos, tanto para los que la realizan como para los que la contemplan. Todos los que intervengan en el proceso han de divertirse (y no vivirlo como un martirio o un sufrimiento), y ese disfrute de un acto artístico ha de pasar al espectador, para que participe así del regocijo que esconde la obra de teatro (al margen de su género y estilo).

Cuando el director tiene el montaje terminado, los actores están seguros en sus papeles, los elementos escenográficos incorporados e integrados por los actores y funcionan sin problemas, y hay un «molde» cerrado de cada uno de los minutos del desarrollo temporal de la obra, hemos llegado a los ensayos generales. El trabajo ya está hecho y debe ser asumido y defendido por todo el equipo. Sería un grave error tratar de corregir en los últimos días el planteamiento de la representación o alguna parte: los actores y técnicos no tendrían tiempo de asimilar cambios tan bruscos. En los últimos días no se debe cambiar nada (aunque apetezca cambiarlo todo), ya que es sumamente importante la seguridad ante el estreno. Cuando está todo terminado

hay que iluminar el espectáculo, tarea en la que se emplea entre uno y cinco días, pues es un proceso complejo, lento y meticuloso. Es importante señalar a los directores sin experiencia, o jóvenes que comiencen en este trabajo, que llegar con tiempo suficiente a esta etapa final del montaje es imprescindible para un resultado artístico positivo y para no llegar atenazados por la angustia. Cuando la escenografía o el vestuario llegan el día anterior del estreno, o se preparan las luces en el último momento con los actores nerviosos o angustiados por la falta de tiempo, o se hacen cambios de última hora fruto de los nervios, domina la sensación de esperar a la suerte del milagro de «luego todo sale», que, además de ser falso, va en contra de la dignidad, rigor y seriedad que el arte teatral necesita.

Evolución de la Poética Dramática en el siglo XXI

El director de escena, en cuanto creador, está inmerso siempre en los problemas estéticos de su tiempo, lo quiera o no. No es igual montar una obra en la época romántica, realista, de dominio del teatro militante de ideas políticas, o en época de efervescencia de las vanguardias. El teatro que se ve en escena muestra siempre un equilibrio-ruptura entre la herencia del pasado y las formas de la modernidad, como sucede en todas las artes. Ese transcurso se da siempre en el teatro con dificultad, ya que los nuevos avances formales expresivos suelen romper elementos básicos que sustentan la comunicación con el espectador (que vienen siempre del pasado), sobre todo en su significación.

Cuando nos referimos a expresión y significación como componentes esenciales del teatro, estamos hablando de contenidos, pero también, inevitablemente de «forma», ya que la historia del teatro está ligada, desde sus orígenes, a una elaboración formal. El actor, siguiendo la estela del brujo, del hechicero, del sacerdote o celebrante de ritos religiosos o míticos, se disfraza, se caracteriza de alguna manera para «ser otro al tener otra forma» y representar cosas diferente a él: una fuerza de la naturaleza, un componente humano o divino del misterio, un tipo, un signo, un personaje... Esos aditamentos, y el espacio específico y ritual o representativo que ocupa, y las músicas o ruidos que le acompañan, no son un adorno, un capricho, ni algo superficial y decorativo, sino que determina y configura el ámbito y sentido del hecho teatral.

El teatro es lugar de magia y transformación, de ceremonia y comunicación por medio de signos de uno u otro tipo. El espacio escénico creará el ámbito, el lugar fuera del espacio cotidiano que significa otro tipo de realidad (artística), que separa a los espectadores de los celebrantes, y ello se realiza en un tiempo histórico determinado, dentro de la evolución de la historia del arte.

Algunos de los creadores teatrales trabajan en unas líneas más naturalistas y figurativas, cercanas (aparentemente) a la vida real, o al teatro que ha llegado hasta nosotros por la tradición. Otros, más cerca de la abstracción o el simbolismo, recrean espacios o los sugieren, e intentan ser creadores dentro de elementos comunicativos y expresivos actuales, y buscan trasladar al espectador una determinada estética de ruptura con el pasado a partir de su montaje.

De los teatros griegos o romanos a los modernos espacios con escenario móvil y regulados por ordenador, de los telones pintados y figurativos del teatro a la italiana a los vacíos y neutros lugares abiertos para la acción dramática regulados por la luz, del teatro naturalista a los performances, el director ha de armonizar al grupo de creadores que coordina para que utilicen todos sus recursos técnicos y plásticos (espacio, luz, color, ritmo, sonido, música, imágenes plásticas, elementos escénicos...), en función de la idea central de la obra, el fin del espectáculo y la línea poética comunicativa en que se va a insertar. Y recordando siempre que todo ello ha de ser en conjunción con la parte más importante de una puesta en escena de teatro: los actores.

Un conjunto de decisiones marcará, pues, nuestro trabajo real al realizar una puesta en escena, al margen de nuestras buenas intenciones (que, lógicamente tienen siempre todos los directores). Mi experiencia en el campo de la dirección me ha enseñado que si no partimos, por ejemplo, de un espacio escénico adecuado al montaje que deseamos hacer, todos nuestros esfuerzos posteriores serán inútiles. Lo mismo puede suceder si hacemos una elección poco afortunada de los actores, la música y el espacio sonoro o la iluminación. Y si intentamos hacer algo sin la preparación y el rigor que el trabajo artístico requiere, o si pretendemos llegar estéticamente a un puerto imposible para las condiciones de nuestro barco.

Bibliografía citada

Alonso de Santos, José Luis, *Orientaciones para el montaje de la colección «Arriba el telón»*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

_____, *Manual de Teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia, 2007.

_____, *Bajarse al moro*. Madrid, Ed. Cátedra, 1998.

Porel, Paul (Paul Désiré Parfouru), «Causerie sur la mise en scène» (Extracto). En *La Revue de Paris*, Vol. X, 1903. (En español en *Cuadernos El Público* nº 23. CDT. Madrid, 1987.) 1987.

Appia, Adolphe, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid, Ed. ADE, 2000.

Arniches, Carlos, *La señorita de Trevélez*, Madrid, Ed. Cátedra, 1995.

Barthes, Roland, *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1997.

- Brook, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona, Ed. Península, 1973.
- Canfield, Curtis, *El arte de la dirección escénica*, Madrid, Ed. ADE, 1991.
- Copeau, Jacques, *Hay que rehacerlo todo*, Madrid, Ed. ADE, 2002.
- Jouvet, Louis, «Le travail du metteur en scène», *Revista Theatre Arts Monthly*, Vol. XXI, 1937.
- Layton, William, *¿Por qué? Trampolín del actor*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1989.
- Piñero, Marga, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2005.
- Sánchez, José Antonio, *La escena moderna*, Madrid, Ed. Akal, 1999.
- Stanislavski, Constantin, *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Ed. Quetzal, 1981.
- _____, *La formación del actor*, Buenos Aires, Ed. Quetzal, 1986.
- Stein, Peter, «Le Théâtre est une institution pleine de mystères», entrevista realizada por Peter Von Becker en *Alternatives teatrales*, nº45, Junio de 1994. (Extracto, Revista ADE nº100), 1994.
- Strehler, Giorgio, «Separata 90: Strehler», Revista *Primer Acto* 234, Madrid, Mayo-Junio, 1990.