

**INDAGACIONES SOBRE LA PUESTA EN ESCENA ACTUAL
(REFLEXIONES A PARTIR DE *LOS ÁSPIDES DE CLEOPATRA*
DE ROJAS ZORRILLA)**

GUILLERMO HERAS
Director y dramaturgo

RESUMEN:

El ensayo consiste en la reflexión sobre la puesta en escena actual a partir del trabajo con los textos clásicos, en particular con el texto *Los áspides de Cleopatra*, de Rojas Zorrilla. El director de teatro advierte que las prácticas «postdramáticas» pueden caer en actitudes excluyentes frente al teatro llamado tradicional. Y propone que «los adjetivos no sepulden el sentido de la práctica teatral», y lleva la atención al «relato escénico» que tiene lugar en la representación de unos actores ante un público. La labor en las versiones con los textos clásicos es una excelente ocasión para ponderar este reto, al encarar una obra clásica y convertirlo en «materia viva». Y esto es lo que hizo con el de Rojas Zorrilla.

PALABRAS CLAVE:

Teatro, Versión, Clásico, Postdramaticidad, Relato escénico.

ABSTRACT:

The essay consists of a reflection on the current staging based on the work with classical texts, in particular with the text *Los áspides de Cleopatra*, by Rojas Zorrilla. The drama director warns that «post-dramatic» practices may fall into exclusionary attitudes towards the so-called traditional drama. And he proposes that «adjectives should not bury the sense of theatrical practice», and it brings attention to the «scenic story» that takes place in the representation of some actors before an audience. The work in the versions with the classic texts is an excellent opportunity to ponder this challenge, when facing a classic work and turning it into «living matter». And this is what he did with Rojas Zorrilla's work.

KEY WORDS:

Drama, Version, Classical, Postdramaticity, Scenic story.

Realizo estas reflexiones escénicas a raíz de haber trabajado durante bastante tiempo en la versión y puesta en escena de *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla. Uno de esos múltiples textos del enorme caudal de nuestro Siglo de Oro que no son representados habitualmente. Muchos quedan reducidos a estudios de especialistas y parte de ellos son considerados como raros o poco propicios para ser representados. A mi modo de ver nada más lejos de la realidad. Con este hermoso,

desenfrenado y absolutamente personal texto dramático, construido, sin duda, por un poeta y no por un historiador, al que lo que más le interesaba era emocionar al público, antes que darle una lección sobre lo real.

Quizás pueda suceder a la hora de analizarlo en el siglo XXI que se incurra en la tentación de no juzgarlo en el momento en que fue escrito y reflexionar también sobre lo que plantea, por ejemplo, Marcos Rodríguez en su artículo en la Revista Ñ (Argentina. Editorial Clarín, 2013) y que lleva por título *Demasiado tarde para lágrimas*, donde reflexiona sobre el género melodrama en el cine y nos recuerda: «Hoy el melodrama está demodé porque en una sociedad ya definitivamente hedonista el dolor y la reflexión sobre el dolor no tienen lugar». Y aunque el texto de Rojas Zorrilla pueda estar considerado como una tragedia, creo que en términos contemporáneos podríamos situarlo mejor como «un melodrama con tintes trágicos». Y por esos territorios intenté plantear parte de la puesta en escena para el proyecto concreto de coproducción entre la Compañía Nacional de Teatro Clásico de España y el Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires.

Esos territorios de interrogaciones que llevan consigo los montajes escénicos de los clásicos del pasado nos sitúan, sin duda, en los límites de la verosimilitud, de los posibles realismos escénicos y la fantasía del relato artístico. Temas apasionantes desde el punto de vista teórico, pero que luego resultan extremadamente complejos para llevarlos a la práctica.

Como acabo de decir, y me interesa destacar, este proyecto se inscribió en una interesante propuesta planteada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y, acogida con entusiasmo por la dirección del Complejo Teatral de Buenos Aires, se llamó Laboratorio de Teatro Clásico del Siglo de Oro en América. Su objetivo era buscar puntos de equilibrio entre dar a conocer los clásicos del Siglo de Oro, desarrollando un trabajo pedagógico con jóvenes actores iberoamericanos, pero que confluyera en una propuesta de espectáculo que indagara en la contemporaneidad de ese repertorio clásico, y lograr una comunicación receptiva con un espectador actual.

El proceso de selección de los integrantes del grupo que desarrolló la puesta del texto de Rojas Zorrilla fue largo y complejo, resultando de una preselección por currículo, un laboratorio intensivo de una semana en la que treinta actores y actrices argentinas siguieron las pautas lanzadas por Gabriel Garbisu, Carlos Casella y yo mismo, ayudados por Gustavo Schraeir, Lorenzo Juster y Norma Angelleri, a partir del propio texto de Rojas, para seleccionar a aquellos que podrían enfrentarse a la propuesta con mejor preparación vocal, física y de construcción del personaje. Resultó muy duro realizar la selección para formar parte del excelente elenco que dio vida a esta historia ficcional del autor español, que busca en los amores de Marco Antonio y Cleopatra un espacio poético que vaya más allá de la época precisa en que

se desarrolla la acción y, por supuesto, en los años que fue escrita. La propuesta escénica final fue mostrada después de dos meses de intensos ensayos. Se estrenó primero en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín y luego viajó a Madrid, en enero de 2014, para ser contemplada en el Teatro Pavón, en ese momento sede de la CNTC.

Con estas representaciones se produjeron dos miradas diferentes, por un lado las de los espectadores argentinos, que a lo largo de los años no han dejado de asistir a representaciones de los grandes clásicos del Siglo de Oro, a través de directores de gran prestigio, tanto nacionales como internacionales; y, por otro, a la de unos ciudadanos que en España llevan asistiendo a lo que podríamos denominar «la normalización de nuestros clásicos» desde que en los años 80 el Estado creara esta compañía siguiendo los ejemplos de Francia o Inglaterra. Ese cruce de miradas, esa confrontación de sensibilidades puede que fuera uno de los bagajes más importantes para que esta experiencia no fuera flor de un día, sino que, ojalá, transite productivamente en el futuro por todas las sendas latinoamericanas.

Entrando en el terreno específico de la poética de dirección en la que llevo mucho tiempo trabajando pienso que el llevar más de cuarenta años en esta profesión me ha hecho asistir a múltiples modas, movimientos, manifiestos y tendencias que, muchas veces, tienen más que ver con las necesidades del mercado de la cultura, que con las auténticas aspiraciones de las necesidades que, creadores y espectadores, muestran con respecto a la realización y recepción de una propuesta escénica.

No niego que, por ejemplo, sean necesarios unos determinados lenguajes para festivales o temporadas internacionales, donde aparezca como signo dominante lo visual, la acción física, lo performático o la construcción de un texto literario en su mínima expresión. Pruebas hay de magníficos espectáculos en esta línea, por lo que cuando el rigor y la investigación laten en estas propuestas llegan a ser auténticamente apasionantes.

Actualmente triunfan en muchas de esas convocatorias de festivales internacionales lo que el código del profesor alemán Lehmann se llama «postdramaticidad». Escrituras escénicas desde el propio escenario, narratúrgias, desaparición de la convención del personaje tradicional, el actor puede ser la misma persona de la que habla su discurso, relación directa con los espectadores hasta desaparecer cualquier mínimo concepto de «cuarta pared» y, en suma, difuminación de las fronteras de lo comunicado en la relación con la forma en que se comunica. Para algunos una variación o forma de nuevo teatro documental, que si exploramos en la Historia del siglo XX ya plantearon los teatros/ periódico de la Unión Soviética del comienzo de la revolución, los «living newspaper» de USA, impulsados por Joseph Losey o las propuestas de Augusto Boal desde los años setenta del siglo XX.

Desde luego que la profundidad y complejidad del libro de Lehmann da para mucho más y, en general, me parece un material de teoría teatral fundamental para entender el teatro desde comienzos del siglo XX. Pero de ahí a convertir su filosofía y su posible práctica en algo excluyente me parece que existe todo un abismo. No he creído nunca en las ortodoxias, en los mandarinatos, en las teorías excluyentes en ARTE, ya que es un territorio tan libre y tan abierto que aplicarle modelos excluyentes me parece algo tan desagradable como ser xenófobo.

No voy a ponerme a debatir algo que para mí es obvio, siempre que nos planteemos la comunicación entre una escena, del tipo que sea, y un receptor/ciudadano específico existe un grado de ceremonia que debe tenerse en cuenta. Por ello en esos, y en otros casos en los que puede que no haya unos profesionales de la escena actuando en el sentido tradicional, entiendo que siempre existe «representación», aunque asumiendo que haya muchas y diferentes estrategias para encarar su práctica.

Por supuesto que también entiendo que desde el punto de vista de la mercadotecnia siempre es necesario inventar fórmulas que conlleven la idea de «Nuevo», «Trasgresor», «Diferente», «Vanguardista», «Original», «Utópico» o cualquier otro apelativo que se quiera poner a esa experiencia. Pero estoy convencido de que un verdadero artista no necesita adjetivar su proyecto, pues si este tiene sentido, rigor y compromiso se sostiene sin esas necesidades de llamar la atención publicitaria. Casi es una paradoja que no entendamos que hoy, la propia práctica de las artes escénicas es, en sí misma, trasgresora ya que atenta contra muchas de las leyes internas de la producción neocapitalista dominante. Es muchas veces más un artesanado o una manufactura que una opción de la tan cacareada industria cultural.

Pero volvamos al eje de lo ficcional. Insisto que me fascina una parte importante de experiencias performáticas o postdramáticas de grupos y artistas actuales de todo el mundo, pero eso me lleva, más que nunca, a proponer que no dejemos de lado la posibilidad de encontrar caminos para transitar nuevas realidades en la ficción escénica. Es muy curioso cómo gentes que admiran los cómics o los relatos cinematográficos de pura ficción, aventuras, superhéroes, sagas y neociencias, se espantan cuando en teatro asisten al desarrollo de un relato que podría tener mucho que ver con la necesidad artística de pensar que tras un buen texto teatral hay también una buena narración ficcional... y ahí pienso en autores como Shakespeare y Calderón, en Tony Kushner y Juan Mayorga, en Paco Nieva o Pasolini... y esto no es una boutade, sino una manera de no encasillar el relato escénico en aparentes disputas solo formales. Tanto es así que no dudo en que muchos de los espectáculos de Rimini Protokol, Lola Arias o Línea de Sombra y Lagartijas al Sol, son auténticamente resultado de otra estrategia ficcional diferente a un cierto teatro dominante. Pensemos, por ejemplo, en la excelente propuesta estrenada recientemente de los autores Nao

Albert y Marcel Borrás, titulada, *Mammon*, que abre muchas posibilidades de ficcionalidad desde lo posible vivido directamente por sus autores.

Por ello, todas estas experiencias son tan válidas y apasionantes como las de aquellos que siguen queriendo cazar sus fantasmas en la soledad de un gabinete y luchando con su propio aislamiento de la práctica de la escena. Se puede seguir siendo autor de teatro y no por ello cometer ninguna apostasía, o si no tendremos que admitir que a una Iglesia (la del Sagrado Texto) la sustituye otra Iglesia (la del Bendito Trasgresor).

Desde luego que en algún momento habrá que hablar también de la recepción. O si se quiere de los receptores. ¿Tenemos en cuenta o no a los ciudadanos que pueden y quieren acudir a las representaciones escénicas?

El tema del espectador de hoy es de una extrema complejidad, pues más allá de cuestiones puramente sociológicas o económicas (ciudadano o consumidor), están otros elementos que dudo mucho se valoren o se tengan en cuenta a la hora de analizar o reflexionar sobre el receptor. Cuestiones como el placer de contemplar un espectáculo, su formación para decodificar los diferentes elementos que confluyen en una puesta en escena, la diferencia entre crítica y opinión, los condicionantes externos desde la publicidad o información previa o la confirmación y aval de un espectáculo a partir de la simple empatía que, a veces parece cercana a un simple fanático de fútbol que nunca es capaz de ver las posibles virtudes de otro equipo y, así en la práctica escénica rechaza cualquier lenguaje que no tenga ya codificado de antemano. De ahí la creación de barreras en la recepción pues se asiste más a corroborar una ceremonia predeterminada que una experiencia de descubrimiento.

¿Por qué no puede haber búsqueda en montajes que pasan por ser tradicionales o no conformados por las corrientes más de moda o actuales? ¿Por qué no se puede investigar desde la idea de crear espectáculos que puedan ser «entendidos» por amplias capas de espectadores? ¿Por qué esa manía de la catalogación constante de corrientes estéticas, no en función de su rigor, sino meramente de su actualidad? Por otra parte y en numerosas ocasiones no son los hacedores de la práctica escénica los que etiquetan sus estrategias de creación, si no que provienen de voces del campo teórico o universitario, cuestión que me parece magnífica, pero que puede no penetrar en toda su profundidad en la complejidad creadora del proceso artístico. No se trata de superficialidad o falta de análisis, sino de comprender que, a veces, práctica teórica y acción creativa no concuerdan plenamente.

El territorio, pues, de la ficción escénica es en la actualidad una tela de araña o un laberinto que poco tiene que ver con los modelos que a lo largo de muchos siglos intentó la Academia codificar férreamente como teatro. Serían tantos los ejemplos de nueva ficcionalidad que se han ido produciendo en los últimos tiempos que, a

veces, es difícil discernir las fronteras entre la moda, lo nuevo, lo viejo, lo actual o, simplemente, la reelaboración de la tradición en contaminación con experiencias de la producción de sentido que contiene toda creación del momento.

Lo importante, en suma, es que los adjetivos no sepulten el sentido de una auténtica práctica teatral. Específicamente, cuando se trabaja en un texto clásico, no cabe la menor duda que hay que tomar muchas opciones a la hora de convertirlo en materia escénica para espectadores de hoy. Pero quizás uno importante es no cometer el error de confundir actualidad con contemporaneidad.

Todas las palabras del texto, bello y enloquecido, son las que escribió en su momento Rojas Zorrilla. Un texto que, seguramente por diferentes razones, no se representa según las crónicas desde 1798 en que lo hizo por la Compañía de Luis Ramos. Nuestro trabajo en la versión literaria fue la de limpiar reiteraciones y acomodar a la acción algunos pasajes del texto. Añadí, además, un prólogo antes de la propia representación en el que he intentado recuperar algunas palabras de Plutarco y un soneto de Lope, junto a un trabajo grupal de todo el elenco. Esto fue para hacer más palpable la idea de que éramos lúcidos al saber que vamos «a contar un cuento». Que la fuerza de la ceremonia teatral recaerá fundamentalmente en el trabajo de los actores, en sus acciones para dar credibilidad a cualquier metáfora escénica. Y, por supuesto, que la historia de los mitos antiguos aunque, a veces, parecen meras referencias desfasadas, si se profundiza en su sentido puede que nos llevemos gratas sorpresas. Yo soy de esa opinión. En el palpito y la pasión de muchos de estos textos deberíamos encontrar parte de los valores del humanismo y la civilidad que la tecnocratización de nuestra vida cotidiana nos hace perder. Uno de ellos es el amor. Y en el caso de la historia de Marco Antonio y Cleopatra la historia de un «amour fou» en toda regla con el pensamiento de Bretón. Esa fue una de las ideas motores de esa puesta en escena. Aquí y ahora, plantear ficciones desde el escenario me parece también un modo de plantar resistencia a tanta ideología dominante como se nos quiere imponer desde muchos y diferenciados frentes.

Y paso a continuación a realizar ya unas reflexiones más concretas a la hora de abordar lo que fue este montaje, u otros en los que me he tenido que enfrentar a la textualidad de los clásicos y, por supuesto a este montaje de la obra de Rojas Zorrilla.

En general, y como ya he teorizado en otros artículos, desde mi punto de vista un director de teatro actual tiene tres maneras básicas de concebir la puesta en escena de un clásico.

- A) Desde una actitud académica
- B) Desde una actitud alternativa
- C) Desde una actitud alterativa

Resumiendo un tanto estas líneas de trabajo para este artículo, sintetizaría diciendo que la primera, la académica, estaría basada en criterios propios de lo que se llamó en el siglo XX periodo de la modernidad. En esta puesta el director concibe el espectáculo del texto clásico lo más aproximadamente posible a un lenguaje tradicional en todos los elementos que confluyen en el espectáculo: dramaturgia, escenografía, vestuario, música, etc. Desde luego, como no concibo que se pueda hacer una puesta arqueológica, es decir tal y como se hacía en los Corrales de Comedia o en el Globo, me parece que estas puestas no entrarían en un debate de fidelidad o infidelidad al clásico, sino que serían una opción muy libre de tomar por parte del responsable del montaje.

En la actitud alternativa el director empieza a operar como un co-creador y el texto de origen del clásico se conjuga con elementos de lenguajes más contemporáneos. En esta línea alternativa creo, sin embargo, que se respeta mucho el texto, aunque se haga una dramaturgia para acercar la metáfora a la actualidad, pero son más bien los elementos que ya antes reseñé los que pueden apartarse de la tradición trasladándose la época, por ejemplo, donde el autor situó la obra.

En la opción alterativa y, como su nombre indica, se transgreden por parte del director todos los lenguajes que emplea en su puesta, desde la dramaturgia que puede dar origen a un nuevo texto que suele pertenecer más al director, hasta todos los elementos que desarrolla en su puesta. Este trabajo ocupa un amplio lugar en la teatralidad mundial desde los años 70 del siglo pasado.

Entre estas tres maneras de entender la dirección de un texto clásico siempre he optado, desde finales de los años 70 que monté con el grupo Tábano *Un tal Macbeth* y luego he seguido desarrollando con textos de Lope o Calderón, por seguir la corriente «alternativa». Lo mismo hice con el texto de Rojas Zorrilla. Creo que una propuesta equilibrada entre el respeto al texto que se monta y los elementos lingüísticos transversales que se pueden utilizar en la actualidad es un modo de demostrar que el teatro es un arte intemporal y que continuamente está en evolución. Pensemos en alguno de los grandes genios de la dirección del siglo pasado y comienzos de este tales como Meyerhold, Brecht, Brook, Stein, Sthreler, Vitez, Chereau, Ostermeier o Mnouskine, cuando se enfrentan a los grandes textos clásicos no renuncian a poner su sello sobre la puesta en escena que presentan. Cierto que ya existen opciones más radicales, desde Mesguich o Carmelo Bene hasta Heiner Müller, Lawers, Castellucci, Castorf o Nekrosius.

Precisamente lo que eso demuestra que la ficcionalidad que proponían los clásicos en su momento, evidentemente muy condicionados por cuestiones ideológicas y estéticas de la época, necesita hoy de una metaforización acorde con el progreso de la Humanidad.

No creo en el concepto, a veces utilizado, de traición al clásico. Lo que puede haber es un acercamiento más o menos interesante y no dudo de que, a veces, se han cometido atropellos insensatos sobre los textos de los clásicos.

Mi esfuerzo con todo el importante equipo que tuve para encarar *Los áspides de Cleopatra* pasó siempre por el respeto a los versos de Rojas Zorrilla, de ahí el exhaustivo trabajo técnico que desarrolló a lo largo de la puesta un especialista como Gabriel Garbisu. A partir de ahí transmitir la idea básica de mi metáfora a los actores para que la proyectaran con su voz, pero también con su cuerpo: la historia de un «amour fou», en el sentido bretoniano, entre dos personajes que han trascendido la Historia como seres míticos. Seguro que Rojas tenía una lectura de la Historia limitada, sobre todo porque en esos tiempos el personaje de Cleopatra estaba bastante denostado y maltratado y, sobre todo, contaminada por la visión de los romanos. Era la versión de los vencedores romanos y la de un machismo obvio que la convertían en una especie de harpía. Pero los estudios posteriores han sacado a la luz el perfil de una mujer culta, de una belleza no convencional y, sobre todo que amaba a su pueblo y por ello se convirtió en una extraordinaria política. Sus choques con Julio César y Marco Antonio se entenderían hoy como estrategias en las que el amor –de todo tipo– se mezclaba con geoacciones de supervivencia ante el Imperio.

En esa dialéctica entre el pasado y la actualidad utilicé medios tecnológicos, una pantalla grande y varias adosadas a una tarima en la que se proyectaban desde películas del famoso género «péplum» hasta imágenes más actuales. Sin embargo el espacio era muy despojado y enmarcado apenas por unas palmeras y un suelo pintado que recordaba a la arena del desierto. Esta mezcla de iconos actuales con otros del pasado eran esenciales para tratar de proyectar la idea de que, en realidad, estábamos contando una ficción basada en la teatralidad de un texto de otro tiempo, pero que en sus conflictos humanos, políticos y sociales podría estar muy próximo a temas que hoy preocupan a gran parte del mundo.

Después de tantos años de profesión soy muy consciente de la responsabilidad que tiene la práctica de la dirección de escena. Para algunos una labor secundaria que por tanto es prescindible (pensemos en ciertos escritos y críticas de personajes muy ilustres de la escena española del pasado siglo), mientras que para otros se ha producido una especie de sacralización que siempre me pareció excesiva. Somos una parte más, aunque importante, del mecanismo teatral para que funcione un espectáculo, pero la mayoría no queremos ser ni genios, ni capataces.

Es muy difícil el oficio de director. Tenemos por delante la tarea de, a partir de un texto del tipo que sea, saber sintetizar y coordinar toda una serie de lenguajes que proceden de diferentes territorios de la creación, desde el trabajo con el cuerpo y la voz de los intérpretes hasta la conjunción coherente de elementos espaciales,

plásticos y auditivos. Pero no olvidemos que en un teatro que aspire a ser algo más que un producto de mercado, también tenemos una responsabilidad social para hacer entender que la cultura es un bien público. Aunque a veces a los directores también nos toca ser psicoanalistas, productores o distribuidores de nuestras propuestas. Por todo ello encarar un texto clásico para convertirlo en materia viva sobre un escenario suele convertirse en una aventura personal con múltiples aristas.

La experiencia hispano-argentina que gracias a la CNTC de España y el Teatro General San Martín de Buenos Aires me permitió gozar de la sabiduría de todo el equipo formado, pero a la vez poder seguir indagando en algunas constantes de mi pensamiento sobre el trabajo del director de escena de cara al futuro. Estos senderos de búsqueda pasarían por:

A) Resituar el valor del texto teatral (sea del tipo que sea, desde la construcción tradicional, a la deconstruida o postdramática) para lograr una perfecta dialéctica entre texto y representación. Para mí siempre tengo en mente que estoy trabajando con un material que, al final, debe tener una comunicación específica con ese otro que es el espectador (o más bien los espectadores, ya que no hay posibilidad de englobar en un todo el concepto de recepción).

B) Incidir en la búsqueda y sinergias entre la palabra emitida por los actores y las imágenes que ellas pueden producir. Este trabajo, siempre presente en el teatro, puede enriquecerse en la actualidad con lo que podíamos denominar «miradas transversales», es decir la contaminación con otros lenguajes artísticos.

C) La utilización de un modo más maduro, imaginativo y eficaz del uso de las nuevas tecnologías, no ya solo como soporte técnico, sino en algunos casos como metaforización escénica de su práctica en otros soportes audiovisuales.

D) La indagación del concepto de dramaturgia más allá de la idea de «versión» o «adaptación» de textos. En ese sentido debemos reconocer que, por ejemplo, Alemania nos lleva una gran ventaja en ese territorio.

E) Insistir en la compleja interdisciplinarietà del oficio del director escénico. Su trabajo se ha expandido hacia la confluencia con el conocimiento de todo lo que pueda investigar, también, la Ciencia, las Artes y las Humanidades de nuestro tiempo.

F) La búsqueda en nuevos sistemas de comunicación en torno a los espacios escénicos. No sólo en el ámbito de las escenografías sino también en el propio edificio y sus múltiples posibilidades de ubicación en la relación entre ejecutantes y espectadores.

G) El compromiso con el desarrollo del trabajo con los actores, bailarines o cantantes, no solo desde una perspectiva de evolución de sus técnicas, sino también de su conocimiento global de los sentidos del espectáculo que se produce y sus relaciones con el entorno donde va a ser mostrado.

H) La búsqueda de nuevos sistemas de producción en estos momentos que tan difícil es la sostenibilidad de proyectos que antepongan el sentido artístico al mercantil. Indagar en propuestas que agilicen la relación de lo público con lo privado o resituarse, justamente, que significa hoy el concepto de un TEATRO PÚBLICO.

Es evidente que no siempre los planteamientos teóricos consiguen resultados que, como director, te dejen absolutamente satisfecho, ya que los procesos de creación de un espectáculo son largos y complejos, además de estar sometidos a variables que por mucha planificación que se haga contemplan variables no imaginadas. La aventura artística siempre estará vinculada a azares y sorpresas que es la que la convierten en una experiencia apasionante.

No solo con *Los áspides de Cleopatra* sino desde hace mucho tiempo en todos mis montajes intento que el pensamiento de mi teoría esté muy presente en la práctica que aplico a través de todo el proceso de ensayos. Por ejemplo, mis actores no se cansarán de oírme frases como «El cuerpo habla», «Desarrolla tu proceso de construcción del personaje más allá de los tópicos», «Investiga en tu relación con el espacio escénico», «Busca la musicalidad de tu texto» o «Valora la metáfora de lo que quieres expresar a través de la relación con la dramaturgia propuesta». Así ocurrió durante los ensayos de Buenos Aires y considero que el equipo transitó perfectamente esas ilusiones previas que les planteaba.

Para terminar me gustaría reflexionar otro apartado, para mí fundamental de la construcción del espectáculo por parte de la dirección de escena en la actualidad para seguir reivindicando el teatro como una práctica artística contemporánea.

1) Descontaminarse de todos los clichés apegados a fórmulas y modas transitorias con sus correspondientes discursos estéticos recurrentes. Por ejemplo, la idea de transgresión, muchas veces más vinculado a los experimentos de las vanguardias históricas de comienzo del siglo XX, a las aportaciones de la postmodernidad de finales de ese mismo siglo o a demandas de los mercados (sobre todo de festivales) apegados al único concepto de «originalidad». Ante esa corriente me parece que todo artista debe apostar más por la sinceridad, el rigor y el compromiso con su propio lenguaje.

2) A partir de esa primera premisa desmontar los diferentes entramados de los «mercados globales dominantes», insisto, estén estos basados en la sacralización de los espectáculos convencionales o en los pretendidos proyectos revolucionarios. Mucha retórica, y poca investigación verdadera.

3) Demoler todo prejuicio formado sobre las infinitas posibilidades de una construcción, tanto dramática como de puesta en escena, y ser capaz de utilizar todos los recursos de las evoluciones artísticas y científicas aportadas desde otros ámbitos del pensamiento.

4) Reciclar y aprovechar todas las grandes innovaciones que se han producido en los últimos tiempos para distinguir lo que haya podido ser un simple brote creativo efímero de lo que puede constituir una base para la búsqueda, investigación y experimentación de nuevas estrategias en la construcción del espectáculo actual.

5) Indagar en términos, quizás muy amplios y aún un tanto difusos en el terreno escénico, como son los de las miradas transversales, interdisciplinarias e interculturales.

Para toda esta geografía de exploraciones e investigaciones tan diversas, creo que es lo mismo encarar un texto clásico como uno recién escrito u otro del gran repertorio del siglo XIX o XX. La actitud de búsqueda es indistinta del material de partida que se deba analizar, dramaturgizar y luego poner en escena.

Personalmente, tanto placer me produce adentrarme en el Egipto inventado por Rojas, como en las propuestas que he llevado a cabo de autores tan distintos y apasionantes como Pasolini, Koltés, Mayorga, Nieva, Kane, Berkoff, Belbel o Cor-mann. Al final, toda puesta en escena es el resultado de un pensamiento político, filosófico y artístico que debe confrontarse a la recepción de un público que siempre será contemporáneo.