

APUNTES EN TORNO
A LA DIRECCIÓN DE ESCENA
COMO INSTRUMENTO
DE ACTUALIZACIÓN

Por HERMANN BONNÍN LLINÁS

COMPROMISOS DE ACTUALIZACIÓN

La labor del director de escena puede ser tratada desde distintos ángulos. El que hoy me ocupa es el del inevitable compromiso del director escénico con la sociedad de su tiempo. Este compromiso es el que, por encima de todo, justifica su trabajo y eleva la actividad a una categoría de auténtica creación.

El montaje escénico de un clásico, por ejemplo, aun con independencia del texto y sentido de la obra — y precisamente para mejor valorar texto y sentido —, resultará totalmente distinto según el tiempo y lugar de su representación. No ya sólo por el compromiso histórico que lleva consigo «levantar» un espectáculo, sino también por las circunstancias de espacio y lugar que condicionarán su representación.

Estos condicionamientos y compromisos de todo orden que marcan unas determinadas maneras de «hacer» son un hecho del que, a veces hasta inconscientemente, no se sustrae ningún director de escena. Hace falta tan sólo que el grado de preparación profesional vaya paralelo a un determinado nivel de preocupación sociológica.

Y esta responsabilidad del hombre de teatro frente a la colectividad a la que pertenece se concreta en la mayor o menor actualización de su trabajo.

Aquí no voy a tratar de las más o menos honradas utilizaciones de un texto teatral como medio o arma de expresión estética o ideológica por parte del director de escena. Esto, por otra parte, precisaría de una atención y estudio que no cabe en estos apuntes. Señalaré tan sólo lo que entiendo por actualización respecto a la labor de un director de escena. Quiero apuntar, sin embargo, que son muchas las veces que confundimos algo tan esencialmente teatral como es la actualización, compromiso socio-histórico, condicionamiento, o llámese como se quiera, con esta utilización de un texto para determinados fines.

La actualización es algo que el teatro reclama a cada nueva representación por el mismo carácter efímero de su existencia. Por el solo hecho

de «poner en pie» un texto teatral resulta que ya estamos actualizando. Por el solo hecho de que el director de escena sea un hombre que viene señalado por unos condicionamientos históricos y geográficos ya imprime, aun sin proponérselo, unas características formales a su montaje escénico. Es, pues, a esto tan sólo a lo que creo debemos llamar actualización.

Todo espectáculo teatral existe solamente en la medida de tiempo determinada por su representación. Y ella viene condicionada, inevitablemente, por el lugar y público que la contempla. La comunidad de espectadores, renovada a cada representación, y el mismo espacio escénico en el que se mueve el espectáculo, imprimen una nueva y especial característica a cada una de las «puestas en escena» de un mismo texto teatral.

Un esquema de las etapas posteriores a la racionalización del arte en general nos llevaría sucesivamente al estudio de la historia del arte a través de la personalidad del creador, primero; de la obra, por sí misma, después, y, finalmente, a un estudio sociológico del arte mediante una subjetivación del contexto social al que pertenece la obra. El descubrimiento de la significación del cuerpo social nos lleva al planteamiento de una armonía entre las relaciones espectáculo teatral-público. Y esto lo concretiza el director de escena

al coexionar a un mismo ritmo el espectáculo y el lugar de su representación. Pues creo que la obra escénica sólo existe como arte teatral en cuanto se integra, como ya hemos dicho, en el espacio de tiempo que dura su representación.

La sociología del arte trata de las relaciones entre el productor y el usuario de la obra creada y nos conduce a destacar, en primerísimo plano, el círculo rotativo del arte como producto dirigido al consumidor, de quien, a la vez, recibirá el esquema de sus necesidades que habrán de condicionar la producción. Esto significa, pues, la visión del arte a través del contexto social que económica y técnicamente presiona y lo produce. Y no como causa única y exclusiva del creador.

EL TEATRO COMO PRODUCTO SOCIO-ECONÓMICO

Antes de entrar, pues, en un análisis particular de la función del director de escena dentro del orden general del espectáculo teatral, se hace inevitable plantearnos lo que el teatro representa en la sociedad actual y cuál es la función específica que cumple o debiera asumir. Creo que todo comentario o posible estudio en torno al director debe partir de unos supuestos que hay que considerar.

En primer lugar, cabe apuntar que me planteo lo que representa el teatro en la sociedad desde un punto de vista subjetivo, supuesto me encuentro condicionado por una sociedad concreta. Esto, claro está, me lleva a conclusiones inmediatas y particulares que me guardaré en generalizar. El teatro, en su existencia actual, representa, en líneas generales, una parte de la sociedad. Esto es, la que se llama público. O sea un número determinado y bastante reducido de espectadores que habitualmente asiste a las salas teatrales. Entonces, lógicamente, el teatro representa sus gustos y satisface sus demandas.

Y hay una razón bastante sencilla por la que en este círculo — público-espectáculo — no participa el pueblo. No le interesa lo que en él se le ha venido ofreciendo. Pero tampoco, por distintas razones, no ha podido organizar sus propios espectáculos en razón de sus necesidades intelectuales o recreativas. Y como sea que éstos le han sido impuestos y no respondían a su demanda, han dejado de interesarles. Y al dejar de interesarles, sus inquietudes responderán a través de otros conductos, las más veces, eso sí, desprovistos de esa vida comunitaria que caracteriza el teatro.

Por un lado hay, pues, una estructura socio-

económica que condiciona la existencia de este posible público consumidor. Pero como sea que todo orden económico de presión viene dado por una estructura sociológica, llegamos a la conclusión de que la situación actual del teatro responde a la de la sociedad en que se desarrolla.

LA INHIBICIÓN DEL DIRECTOR DE ESCENA

Una de las regiones más extensas en el campo del teatro estructurado sobre las demandas y exigencias de un público tradicional es la del artesanado u «oficio» teatral. Y un elemento importante de este «oficio» lo constituye, sin duda, el director de escena. Él pone a punto el espectáculo, según cánones preestablecidos por esa máquina de «hacer teatro» que, accionada por el empresario, responde satisfactoriamente a lo que su clientela habitual le exige. Y digo clientela habitual, porque este teatro se nutrirá constantemente del mismo público. Y éste rige los destinos de «su» arte y confía la administración al empresario que, al decir de Unamuno, representa uno de los males de la vida escénica. Este director de «oficio» difícilmente se plantea la auténtica significación del teatro y sus posibilidades. El planteársela supondría un desfase.

Y esto equivaldría a una crisis profesional. Este servilismo a un público tradicional puede llegar a producir al hombre de teatro una sensible impermeabilización o inhibición de cuantas realidades giran a su alrededor en torno al teatro como vehículo popular de comunicación.

TEATRO POPULAR

La función del teatro es la de responder a las exigencias de la colectividad de espectadores que lo promociona. Si ello es cierto, no lo es menos el que por una elemental igualdad de oportunidades cualquier colectividad puede y debe promocionar su teatro. Dentro de una sociedad conviven, claro está, colectividades diversas, cuyas necesidades son varias y hasta contradictorias a veces. Intentar que un teatro sea popular en la totalidad de su contenido es una utopía. Puede haber, eso sí, una gradación de valores en el espectáculo que lo haga acto para ser representado frente a varias y distintas comunidades de espectadores, pero éstas siempre responderán a él por motivos diversos. Entonces la solución ideal es que sean los municipios, corporaciones o asociaciones de espectadores quienes organicen su teatro según el criterio y necesidades de las

gentes que lo forman. Pero esto, claro está, lleva consigo una revalorización del popularismo.

LA DIRECCIÓN DE ESCENA COMO CENTRO DE INTERÉS

Leemos en el Diccionario que la Dirección escénica es el «conjunto de disposiciones que se toman para una representación teatral». La vaguedad de esta definición responde a unos modos y maneras de entender la dirección escénica como «conjunto de disposiciones» que habrán de hacer posible el que se ponga «en pie» una obra escrita para ser representada. Sin embargo, un nuevo concepto de la Dirección hace posible la racionalización de la independencia del espectáculo en relación a su forma literaria y la posibilidad de que el «hecho» escénico adquiera una vida específica con total independencia del texto.

La Dirección significa, pues, la conquista científica de esta independencia. «El teatro es algo colectivo, es donde el público interviene más y el poeta menos. En un tiempo el drama se hacía representándose, como todo lo verdaderamente vivo...» Este texto unamuniano justifica la existencia del director de escena-creador, en

quien habrá de converger el auténtico hombre de teatro. O sea, aquel que se sirve de los medios expresivos propios del teatro para comunicarse con los demás. De él, pues, nacerá el espectáculo teatral como fenómeno independiente de la literatura. Y será esta autonomía del espectáculo la que reclamará su presencia. El director de escena se encuentra comprometido con el cuadro sociológico al que pertenece. Y su evolución responde a la de su sociedad. Por ello el teatro no tendrá significado alguno en tanto no se posibilite su ejecución como espectáculo.

Veamos ahora algunas de las razones por las que la especialidad de dirección teatral, por encima de sus características técnicas, adquiere categoría de auténtica creación artística. Ésta responde a unos impulsos de libertad. O, si se quiere, la propia conciencia de libertad empuja hacia la creación. El adjetivo aplícase de modo figurativo a quien instituye, establece, compone o produce. A quien organiza la materia y le da nueva forma. La acción de crear siempre lo es de un modo relativo. Y esta relatividad viene subrayada, además, por las presiones de toda índole que la sociedad ejerce sobre el artista creador. La sociedad produce su arte. Aunque también podemos suponer que el hombre modela a la sociedad con su creación artística.

La obra del director de escena, como creación, será la síntesis de distintas artes, y su labor, el de seleccionar los elementos del espectáculo entre los que se encontrarán el actor en primerísimo lugar. La creación, en el teatro, se hallará sujeta, pues, a la evolución del arte en general. El teatro, por su calidad de síntesis o abstracción, responde, más que ninguna otra actividad creadora, a las necesidades o aspiraciones de su sociedad. Vive sólo con la presencia del receptor. Consume el mismo espacio de tiempo que el que lo contempla. Y sin él no tiene objeto alguno. Como arte de comunicación su existencia está condicionada por la del espectador. Por todo ello el director actualiza en el sentido de tiempo y espacio. Y al inscribir su creación en una contemporización, paralela a la existencia del público espectador, ha de converger en ella forzosamente el mismo condicionamiento socio-histórico que converge en quien contempla el espectáculo. Y es por ello que de un mismo texto de teatro va a resultar un espectáculo distinto, según el lugar o tiempo en que se represente. He ahí, también, por otra parte, la independencia del espectáculo respecto al texto. Éste sobrevive al tiempo, pero aquél se ve condicionado por él. Y he ahí la labor del director del espectáculo y lo que le convierte en creador.

En la relación que existe entre el autor del texto teatral y el creador del espectáculo hay, claro está, una gradación de valores que harían interminables estas notas.

TEATRO: POESÍA DEL ESPACIO

Llevado por el convencimiento de que el teatro precisa de una «poesía espacial», Artaud convierte al director de escena en eje y centro del espectáculo dramático. Sus elementos son la música, danza, artes plásticas, pantomima o gesto, parodia vocal e iluminación. El discurso, la dramatización en sentido literario, es elemento que hay que transformar a un lenguaje «espacial» propio del teatro. Entonces, la misión del director-creador-autor será la de trabajar con elementos «teatrales». El lenguaje discursivo no será utilizado, según Artaud, para comunicar ideas. Éstas, antes, habrán de sufrir una especie de transvehiculación. Entonces las palabras vendrán a ser tan sólo un elemento más a modo de «efecto» teatral.

LA DIRECCIÓN DE ESCENA COMO ARMA DE REBELIÓN

La dirección teatral puede pasar a constituirse, también, en arma de rebelión política, social o intelectual. El director de escena puede promover un teatro al servicio de determinada ideología. El dar a conocer las posibilidades de auténtica comunicación y liberación espiritual que lleva consigo el teatro y la revalorización del concepto de «lo social», puede ser otro de sus propósitos. Así como también la promoción de un teatro de experimentación surgido en un estado de crisis frente a viejas estructuras escénicas.

LA FORMA

La inevitable actualización del arte precisa encuadrarse en la actual concepción del espectáculo teatral. Brecht, en su *Pequeño organón*, teoriza acerca de la cualidad intrínseca de «diversión» que el teatro lleva consigo. El concepto de «divertimiento» presupone la existencia de una estética. El teatro, pues, sea cual fuere su objetivo, hoy se basa desde unos supuestos estéticos. Y hay que armonizar el funcionalismo del objeto con la estética del diseño. «Cuando se

dice que el teatro tiene su origen en el culto, lo único que se dice es que el teatro llegó a serlo mediante una selección: No tomó de los misterios su misión litúrgica, sino el placer que procuraba, pura y simplemente.»

El pensamiento filosófico aristotélico, de que todos los conocimientos provienen de los sentidos, nos lleva a considerar la catarsis o purificación por la tragedia como a un lavado espiritual realizado a través del teatro — ver y oír —, con lo que su realización supone de divertimento. Y una dedicación pedagógica que utiliza el teatro como elemento didáctico o vehículo de formación, debe plantearse previamente una formulación aristotélica de la que valerse en el acto teatral de comunicación. A través de la mostración en escena del «hecho» como «divertimento» — al modo brechtiano, por ejemplo —, el director de escena logrará un eficaz objetivo pedagógico. De ahí su preocupación de la «forma» del espectáculo.

MÁS RAZONES SOBRE LA ACTUALIZACIÓN

La libertad de objetivación que permite el convencionalismo del «hecho» escénico hará que sea contemplado como un espejo deformante

que nos devuelve la imagen, unas veces mejorada, envuelta en perfección, idealizada, armónica, ejemplarizante en suma, y, otras, con un realismo altamente expresionista. Quiero decir que el teatro puede darnos dos transrealidades: una idealizadora y otra desmitificadora.

Ahora bien, la posibilidad de actualización del teatro — único arte que por lo efímero de su expresión esto es posible — permite que una imagen idealizada sufra un proceso desmitificador. Ello ocurrirá cuando el contexto sociocultural en que está inscrito el director de escena, en perfecta colaboración con el receptor o público que ha de contemplarla, haya estructurado un nuevo concepto de la realidad.

MEDIOS Y ELEMENTOS DE CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO

El director de escena cuenta con unos medios y elementos de creación del espectáculo constituidos por esas fuentes de inspiración que son la obra literaria y la crónica o noticia, un espacio escénico y lugar de representación, unos medios expresivos como la luz, música, volúmenes, pintura, caracterización, etc., además de los elementos base, como el texto y el actor.

Un texto literario puede ser dramatizado aun cuando no tenga una construcción teatral, siempre que pueda contar en su puesta en escena con unos elementos expresivos esencialmente teatrales. La misma obra literaria concebida exclusivamente para el teatro, mientras no haya cumplido la función para la que ha sido creada, deberá ser tan sólo estudiada desde unos supuestos literarios, o precisará de un estudio cuya concepción crítica habrá de partir de la convención teatral. Esto es, de unas ciencias eminentemente teatrales. Ciencias que todo dramaturgo, o sea, todo hombre que escribe para el teatro, debería conocer y estudiar. Ciencias que tratarían de los elementos expresivos propios de este arte «espacial» artaudiano.

Supone un desatino el pretender clasificar como teatral o no teatral un género o texto literario sin la posibilidad de verlo convertido en espectáculo real, integrado en tiempo y espacio. Grandes errores han habido en esto. Valle Inclán es uno de ellos. Unamuno, posiblemente, otro.

Volviendo a la valoración de los medios y elementos teatrales de que dispone el director de escena para crear este arte «espacial» que nos define Artaud, el autor del texto u obra para ser representada, difícilmente se plantea la posible

utilización de otros recursos expresivos que no sean los propiamente discursivos.

DESMITIFICACIÓN DEL DISCURSO

Ionesco nos dice que «las palabras cargadas de significación caerán arrastradas por su propio peso, y al final, caerán siempre... en oídos sordos». Ionesco desmitifica el valor del concepto formal, del discurso, señala el vacío de la palabra en ella misma. Y Artaud nos dice que en el teatro es donde se acusa esta ineficacia del discurso, y así, tan sólo utiliza la palabra como «conjunto puramente irracional de sonidos, despojados de todo sentido».

Por otra parte, Unamuno, refiriéndose al popularismo de nuestro siglo de oro teatral, en su *Regeneración del teatro español*, nos dice que «el drama permanecía en manuscrito mucho más que hoy y muchísimo más sujeto a revisión y enmiendas, para las que daba sugerencias en cada representación nueva». Esto también nos confirma la inevitable actualización a que se ve sometido el espectáculo teatral, entendiéndolo como una subordinación al espacio, lugar y circunstancias de cada representación.

Leemos, también, en la *Agonía del cristia-*

nismo, de don Miguel, que «la letra, que es libro, mata, y el verbo, que es tradición oral, vivifica», y que «Cristo, el verbo, hablaba, pero no escribía».

VISUALIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO

El director de escena, por otra parte, levantará su espectáculo sobre unos supuestos visuales. El teatro viene sustentándose, inevitablemente, sobre el «ver», además del «oir». En la *Poética*, de Horacio, leemos que «Lo que entra por el oído impresiona el ánimo menos vivamente que lo que entra por los fieles ojos». Y esto nos lo dice el clásico, que es hombre de letras.

En el teatro de Valle Inclán, por ejemplo, hallamos esta preocupación visual, de honda raíz ibérica. Don Ramón alcanza una cierta armonía de lo que se nos antoja deforme, y nos introduce en el mundo escabroso de la España negra. Y es aquí donde surge el hecho de la indiscutible teatralidad de su obra. La misma naturaleza de su inspiración estética está inscrita en la expresividad plástica. Y este concepto de la España negra es inherente a una tradición pictórica.

La exaltación romántica — morbosa y pasional — de Goya produce los ritmos estéticos de lo

feo y horrible y, con implacable dureza, convierte su pintura negra y aguafuerte en uno de los documentos críticos de mayor envergadura. Solana, con su expresionismo sombrío, a veces, y colorista, otras, es un nuevo testimonio plástico de esta España de la que Valle trae su obra literario-plástica.

Preciso señalar, también, en el momento de analizar equivalencias plásticas a un teatro esencialmente visual, que encontramos en el mundo valleinclinés, por ejemplo, un muy mucho de las tradiciones flamencas de las que Ghelderode bebe y que en pintura se llaman Breughel, con sus muecas burdas y burlonas, y El Bosco, preñado de ocultas significaciones. El perfecto equilibrio entre literatura y espectáculo teatral que hallamos en don Ramón es el mismo que pulsamos en la obra de Ghelderode. Y por esa inevitable consonancia y participación de tradiciones en la obra del flamenco se encuentran también esos cortejos, procesiones, ferias, huelgas, carnavales y bailes de máscaras, de una inevitable ascendencia pictórica, que son las que hallamos en la obra de Valle. Y es que la grandeza crítica, literaria y teatral de nuestro país es de filiación pictórica. Y eso no lo ignora Ghelderode. Y lo siente profundamente Valle Inclán.

Es curioso observar cuánto hay en el Max

Estrella de *Luces de Bohemia*, de Valle Inclán, del irritado sarcasmo del viejo y acabado «fraile», de una de las pinturas «negras» de Goya. Y en la mueca terrible de su muerte vemos la rebelde ancianidad de aquel «Viejo comiendo sopas», y en aquellas escenas de taberna de la misma obra, iluminadas con luz de acetileno, vemos el expresionismo de «La lectura». Y en la composición pictórica de «Riña a garrotazos» encontramos no pocas similitudes con aquellas anárquicas luchas callejeras del esperpento de don Ramón.

La tradición pictórica de la literatura entronca, por otra parte, con esa necesidad que tenemos de un rápido despliegue de ininterrumpidas acciones en el menor espacio de tiempo posible.

«La cólera

de un español sentado no se temple,

si no le representan en dos horas

hasta el final Juicio, desde el Génesis.»

Lope fue quien estructuró el primer teatro auténticamente popular y español. Y quien, amparándose en las exigencias del vulgo, comprendió la impaciencia y avidez de las gentes de nuestro país.

Ricardo de Turia nos lo explicará diciendo :

«La cólera española está mejor con la pintura que con la historia; dígolo porque una tabla o lienzo de una vez ofrece cuanto tiene y la historia se entrega al entendimiento o memoria con más dificultad...»

Y cuando el mismo García Lorca escribe para el teatro fía mucho su verbo a la construcción — al montaje escénico — de una atmósfera poética que resulte eminentemente expresiva. Quiero decir que cuando acota, por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba*, que la habitación ha de ser blanquísima y los muros gruesos, y que las mujeres van de negro con pañuelos grandes, Lorca se sirve de una visualización expresiva eminentemente pictórica.

Quiero decir, pues, con todo ello que si bien la obra literaria, el texto, cumple en el teatro una función primordialísima, no se habrá de constituir como fin en sí misma, sino como aportación a la totalidad expresiva del espectáculo escénico.

DIRECTOR-AUTOR

La utilización de los medios y elementos de expresión propios del teatro permite al director de escena crear su propio espectáculo.

En nuestro país no tenemos una tradición

de auténtico teatro de «pista» o «kabaret», en el que una crónica o noticia se teatraliza con los recursos propios del género. Pero sí tenemos una larga tradición que va desde el paso ingenuo o malicioso del «bululú» a la intuitiva capacidad burlesca de nuestros actores de «pasarela» o «music-hall». Una noticia, un recorte de periódico, pues, puede también servir al director de escena, para «levantar» un esbozo teatral. Utilizará, entonces, la música, danza, parodia vocal, proyecciones, pantomima, etc.

ARQUITECTURA TEATRAL

Uno de los problemas con los que se ha de enfrentar, también, el director de escena, es el que gira en torno a la arquitectura teatral.

A cada época, a cada etapa de la historia social responde cierto tipo de lugar, definido por una organización del espacio destinado al «hacer» teatral. El director de todo espectáculo teatral no es solamente el responsable de la «puesta en escena», sino, también, de las posibles relaciones entre el espacio teatral y el lugar de representación. Teniendo muy en cuenta que es la representación del espectáculo la que debe dar carácter teatral al lugar destinado a la concurrencia de

espectadores. El lugar será considerado teatral mientras coexiste con él una relación público-espectáculo. Si en el siglo XIX, por ejemplo, hacíase una distinción entre el lugar de la sala y el lugar de la acción, hoy, influencias sociológicas, técnicas, económicas, etc., han modificado la concepción total del lugar teatral convirtiéndolo en un espacio que unifica arquitectónicamente la escena y el espectador, restableciendo así el convencionalismo del juego escénico. Un compromiso actualizador habrá, pues, de plantearse estas circunstancias de forma que condicionan el arte teatral. Esta concepción del espectáculo teatral actual no ha llegado, sin embargo, en nuestro país, a preocupar a quienes indirectamente promocionan la comunicación público-espectáculo. Así vemos cómo los pocos individuos «especializados» en la construcción de «locales» teatrales, siguen lamentablemente congelados en unos tradicionalismos formales que hacen de nuestros teatros unos lugares desfasados de las exigencias del espectáculo. Hay cierta despreocupación de nuestros arquitectos por los espacios o lugares de representación. El director, entonces, ha de adaptar su espectáculo salvando, en lo posible, la relación espectador-escena.

ELEMENTOS DE EXPRESIÓN

En cuanto el teatro se «encerró» hizo su aparición un nuevo medio de expresión. La luz artificial y sus técnicas de iluminación serían utilizadas como elemento expresivo. Pero ese proceso evolutivo de la iluminación coincide con un progresivo divorcio entre la escena y el espectador. La plenitud popular alcanzada por el teatro representado al aire libre, en plazas, patios y corrales, que hacía posible la convivencia, da paso a una progresiva distanciación física de la escena. Ésta se verá enjaulada en una especie de caja a través de la que va a ser posible, entonces, crear una atmósfera de ilusión óptica. Pero el actual concepto del espacio escénico, en el que se intenta integrar de nuevo el espectador, condiciona una nueva técnica y estética de iluminación. Así se hace inevitable la visualización del aparato proyector de luz, así como también de cuantos elementos útiles precisa el espectáculo. El «tinglado» escénico muestra, así, de nuevo, su antigua desnudez. La funcionalidad de la máquina escénica comporta el reconocimiento de la nobleza de su materia.

Los medios expresivos propios del espectáculo podemos dividirlos en sonoros y espaciales. Podemos utilizar a la vez dos o más elementos, siem-

pre que no pertenezcan a una misma selección. Quiero decir que un sonido, sea humano o no, puede acompañarse de una expresión espacial, como por ejemplo, la pantomima, danza, gesto o luz, pero es muy peligroso el subrayarlo o interferirlo con otro elemento sonoro. La calidad de pureza del medio expresivo utilizado, sujeto, claro está, a escala de valoración, debe ser siempre respetada.

Desde el teatro político de Piscator se ha venido utilizando, por motivos de clara filiación «épica» o de confrontación, la fórmula expresiva de las proyecciones cinematográficas en la escena. El director cuenta, pues, en la actualidad con otro elemento más que, con insospechadas posibilidades, le brinda la nueva técnica.

Ese retorno al convencionalismo propio de la escena lleva consigo un retorno al actor como centro del juego teatral. La supresión del marco de la escena nos devuelve el reconocimiento de las posibilidades expresivas del comediante.

El teatro hoy intenta conjugar de nuevo elementos musicales, folklóricos y mímicos con los esencialmente recitativos. Su descomposición trajo consigo una diferenciación de estilos teatrales. La mímica del actor se inscribe como un arte esencialmente espacial en el que convergen volúmenes y movimientos que deben ser devuel-

tos al espectáculo teatral como medios expresivos de primer orden.

Todos estos medios y elementos de expresión, desde los humanos a los técnicos, habrán de ser organizados por el Director de escena a fin de alcanzar la unidad expresiva propuesta. Antonetti, en sus notas sobre la etapa experimental de la puesta en escena, dice refiriéndose especialmente a los actores con los que habrá de trabajar el director: «A mi entender el grupo dramático es un “ser”, un “cuerpo”, y no una yuxtaposición de seres, de cuerpo más o menos opuestos unos a otros por su formación técnica, sus ideales y sus deseos divergentes...; el grupo es un “cuerpo”, cada uno de cuyos miembros, cada uno de cuyos órganos, en las mismas condiciones de trabajo, debe funcionar con la misma precisión».

El director de escena debe, pues, armonizar la «puesta en escena» atendiendo a la ordenación de los ritmos colectivos, de manera que el actor, al igual que ocurre en la danza, se encuentre sujeto, física y psíquicamente, a una unidad rítmica de la que le resulte difícil desprenderse.

El director de escena, pues, finalmente, sirviéndose de cuantos medios y elementos técnicos y humanos le ofrece el arte escénico, representa

el instrumentos del que se sirve el teatro para revelar sus posibilidades de actualización.

A MODO DE EPÍLOGO

Estos apuntes en torno a la dirección de escena podrían justificarse ante la perspectiva de que el Instituto del Teatro de Barcelona contará en breve con una nueva sección dedicada, única y exclusivamente, a la especialidad de la Dirección de escena y a la Investigación teatral. Ello representará el que por primera vez en España se puedan cursar oficialmente unos estudios superiores de carácter científico en torno a esta especialidad. La profesionalización de esta labor permitirá en nuestro país promocionar directores de escena e investigadores.

Somos conscientes de la tremenda fuerza del teatro. Arte que, en su forma, sigue, después de dos mil quinientos años de existencia, llevando consigo unos modos y maneras de comunicación que resultan esencial e inevitablemente actualizadores, pues, asumen, ante todo, las responsabilidades de lo inmediato. De lo que nace, se produce y muere con nosotros. De lo que ocupa realmente un espacio y un tiempo de nuestra existencia. Por ello merece nuestra atención.