

## O DIRECTOR DE ESCENA

O director de escena é a persoa encargada de montar unha peza e darlle unha existencia concreta sobre o escenario. A expresión “posta en escena” ten dous sentidos distintos: a) conxunto de medios de expresión escénica (interpretación de actores, traxes, decorado, música, iluminación, mobiliario) e b) a función que consiste na elaboración e arranxo espacial e temporal destes medios de expresión, á vista da interpretación dunha obra ou dun tema. Polo tanto, o director de escena debe ser, asemade, un artesán e un organizador. É un creador que inventa unha estética persoal e propón unha práctica orixinal.

A expresión “posta en escena” comeza a utilizarse na súa acepción actual a partir de 1820. No teatro grego asume esta función o *didaskalos*, que compón a música e é o coreógrafo e director dos coros. No teatro latino, o xefe da compañía acumula as funcións de director, actor principal e xefe de produción. Antes da aparición da figura do director de escena, a preparación dun espectáculo era responsabilidade dun artesán que manda en todos os aspectos concretos. Na época clásica francesa esa tarefa ten que ver a miúdo co propio autor: “Supoñede que o actor non ten a suficiente intelixencia para dispor ao dereito a escena no Poema Tráxico (...), o seu autor debe amosarlle o artificio, os deseños e a conduta”, escribe La Mesnardière. Chapuzeau, na mesma liña, afirma que “o autor asiste ordinariamente aos ensaios e reprende o cómico se cae nalgún erro”. No século XVIII, Sèbastien Mercier apunta a urxencia dun “poder intermedio que, sen os intereses do poeta nin os do actor, saiba dicirle a un ‘cegoute o amor propio’ e ao outro “velaquí tes o que si é digno de ser representado perante o público”. Durante moito tempo o coordinador esperado confúndese cun rexedor, pois non fai ningunha achega persoal ás obras, ningunha pescuda estilística. Xa no século XIX, Pixérécourt demostra a necesidade dun responsábel único: “Unha peza de teatro non pode estar ben pensada, ben feita, ben dialogada, ben ensaiada, ben interpretada máis que baixo os auspicios e os coidados dun só home que ten o mesmo gusto, o mesmo xuízo, o mesmo espírito, o mesmo corazón e a mesma opinión”. Antes de que o drama brille, o director de escena xa viu a peza na cámara escura do seu cerebro. Deste xeito a posta en escena é unha interpretación persoal suxerida pola obra dramática e que coordina todos os elementos dun espectáculo, a miúdo a partir dunha estética particular.

O nacemento efectivo do director de escena como produtor autónomo do espectáculo está asociado á creación en 1887 do Théâtre-Libre, de André Antoine. Antoine está considerado o primeiro director de escena. É unha “revolución copernicana” dentro do teatro. Fai que a escena substitúa o texto escrito, é o medio que determina o movemento dos personaxes e non o movemento dos personaxes o que determina o medio. Antoine establece os fundamentos da posta en escena moderna. Afirma a primacía da imaxe escénica sobre o texto. O traballo do director de escena consiste, de aquí en diante, en crear un universo no que a obra presentada se inscribe naturalmente tirando del a súa significación. A posta en escena non só proporciona un ámbito xusto para a acción; tamén determina o carácter verdadeiro e constitúe a atmosfera. Debe abranxer o todo de tal forma que, formando un conxunto coherente e persoal, o espectáculo imprima á obra a significación que quixo darlle.

O director de escena faise necesario porque os medios escénicos de expresión se desenvolveron considerabelmente. O material escénico cada vez é máis complexo: guindastres, armazóns, transparecias... As modificacións da iluminación escénica foron, abofé, un factor determinante. Nos primeiros tempos, cara 1822, a iluminación de gas substitúe os vellos quinqués. Desde 1880, a lámpada inventada por Edison, permite modular o espazo a vontade, amosar o actor ás claras ou illalo, modificar unha atmosfera. Todo isto exige que a sala permaneza na penumbra, polo que se distinguen dous mundos distintos: o escenario e a sala.

Tamén influíron outros factores na aparición do director de escena. A produción dramática diversifícase e o repertorio enriquecese con achegas procedentes do estranxeiro. O drama romántico inspírase nesta dramaturxia novamente descuberta e reclama unha mestura de xéneros que rompe coas convencións clásicas. Perante a dificultade de interpretar personaxes moi particularizados o saber-facer xa non abonda, polo que unha dirección de actores comeza a se impor. Alén disto, o

director de escena asume a función de mediador entre os cómicos e os autores. Tamén a aparición do director de escena sería o resultado da modificación cuantitativa e cualitativa do público do teatro. A revolución industrial virou a paisaxe cultural. A multiplicación de salas e a abundancia de compañías son signos de que o público era máis numeroso. Nos tempos clásicos o público tiña unha percepción común e inmediata dos códigos teatrais. Desde a revolución, pola contra, os espectadores de diversas orixes sociais mestúrase nun mesmo lugar. Este público, complexo e dispar, non comparte unha mesma concepción da sociedade e da representación dela que pode dar o teatro. Neste contexto, o director de escena debe elaborar un universo que é autosuficiente, sen referencias a tradición ou códigos que o espectador xa non coñece.

Durante todo o século XIX atopámonos coa oposición entre os partidarios do texto e os defensores da interpretación. Un afirman que a especificidade do teatro está na representación, mentres que os outros recoñéceno como xénero literario, polo que a expresión escénica ficaría nun segundo plano. É moi interesante observar que no momento en que aparece a figura do director de escena é cando o texto se converte en elemento fundamental. Esta coincidencia expresa a rivalidade de poder que marca a arte escénica. A relación texto-espectáculo pasa a ser conflitiva e pídeselle ao axente do director de escena que reitere o xuramento de fidelidade ao texto (as “intencións” do autor) e que o texto siga sendo o soporte da representación. Así, Charles Dullin di que o director de escena é “o asistente do poeta e non o seu igual”. Esta xerarquización de valores implica que o director de escena se poña ao servizo do texto. Jean Vilar chega a afirmar que “todo o que está *creado* fóra das indicacións é “posta en escena” e por iso debe ser desprezado. E rexeitado”. Pola contra, Louis Jouvert recoñece que “toda peza de teatro é inesgotábel” e afirma que a enteira liberdade do director de escena é rexeitar todas as “verdades” que tenden a petrificar o texto nunha va ortodoxia. Mesmo afirmándose ao servizo do texto, o director de escena non se pode reducir a ser un simple valedor. Como di Patrice Pavis (profesor francés emérito da Universidade de París) debe “extraer e espremer, como se extrae o zume (escénico) da cenoura (textual). Durante moito tempo o director de escena foi un artesán encargado de encher os buracos do texto. Toda posta en escena ten por función explicitar e actualizar as potencialidades da obra. Isto supón unha dialéctica entre a submisión ao texto e a liberdade creadora.

O teatro está en relación permanente coa sociedade á que se dirixe. Para que o propósito dunha peza teña que ver connosco, bébese adaptar á nosa propia sensibilidade. A lectura dun texto dramático xamais é neutra e non sabería aterse a un sentido universal e definitivo. Pola contra exige unha permanente posta en perspectiva que remite ao problemas amosados pola escritura do autor como á distancia existente entre as circunstancias en que o texto naceu e o espazo no que é *posto en escena*. En palabras de Alain Françon: “Pór en escena é crear sentido. É desencriptar o texto a partir dun só sentido e seguir a súa lóxica até as súas máis mínimas partes (...) Isto quere dicir que se desexa determinar un sentido que sería xusto mentres que os outros sería falsos, asumir a responsabilidade do sentido, aceptar dicir a súa verdade. Afondar nunha soa verdade até as últimas consecuencias”.

Desde 1905, Gordon Craig soña un teatro que resultaría da actividade creativa dun artista único, capaz de organizar todos os materiais do espectáculo. En 1935, Antonin Artaud soña cun teatro sen texto que sumiría o espectador no corazón dun ritual intenso e máxico: “Hai que considerar a posta en escena, non coma o reflexo dun texto escrito, senón coma a proxección ardente de todo aquilo que pode ser extraído de consecuencias obxectivas dun aceno, dunha palabra, dun son, dunha música e das combinacións entre elas”. Segundo algúns teóricos do teatro, algúns directores de escena como Robert Wilson ou Tadeusz Kantor compórtanse coma demiúrgos, afíemanse coma os creadores exclusivos dos espectáculos que inventan. Os dous traballan sobre a imaxe escénica, á que retiran todo realismo orientándose á ilusión. A duración e o espazo son utilizados cunha mestura de técnica sofisticada e de depuración radical, construindo un universo onírico, quer harmonioso, quer discordante. Para o conseguir non recorren ao texto, a palabra convértese en imaxe en si mesma. N’ *A enfermidade da morte*, Wilson considera inútil articular a máis mínima relación entre o texto de

Marguerite Duras e as imaxes fascinantes que organiza. Para estes poetas da escena, a posta en escena xa non se aferra a un elemento textual, senón que se transforma en pura creación teatral.

A preparación dun espectáculo descomponse en varios momentos. Que quixo dicir o autor? Hai que desmontar o mecanismo coma un reloxeiro, peza a peza, e cunha lupa para examinar cada unha. Este traballo é o que condiciona todos os demais. É o director de escena o que vai elixir os actores segundo o seu físico, os seus medios, a súa forma de falar; el vai impor o dispositivo escénico, suxerirá a atmosfera, a iluminación. Este primeiro traballo vai levar á idea xeral que queremos transmitir e, só a partir deste momento, podemos pór a traballar a nosa imaxinación.

Cando se prepara unha posta en escena debe haber algún encontro co autor se é contemporáneo, para evitar malentendidos. Se se trata dun texto clásico debemos facer unha lectura atenta e rigorosa. Hai que ter en conta que o contexto socio-histórico que viu xurdir unha obra non é alleo ao seu contido. Por outra banda, o director de escena pode necesitar un *dramaturgo* ou conselleiro literario que dea infromación sobre o contexto particular da obra, as significacións que puido buscar o autor. Por iso, o dramaturgo participa na interpretación do texto e contribúe a alimentar a súa reflexión crítica.

O director de escena reúne arredor de si un equipo artístico que dará unidade e finalidade ao espectáculo: elixe o escenógrafo e o creador das roupas, o iluminador, o músico ou creador da banda de son. Algúns directores de escena elixen o seu equipo en función da obra montada e outros traballan sempre cos mesmos colaboradores. A distribución constitúe a primeira tarefa, moitas veces determinada por cuestións económicas. O teatro privado recorre con frecuencia a estrelas como cabezas de cartel, o que encarece os custos. O divismo xa era denunciado en 1927 por Charles Dullin en *Ce sont les dieux qu'il nous faut*. Con frecuencia considerouse que a escolla de intérpretes estaba determinada polas indicacións escénicas. Os actores eran elixidos seguindo os tipos indicados nas obras, segundo o seu carácter, fisonomía e importancia. A escritura contemporánea ignora estas condicións formais. A cuestión do tipo xa non ten lugar e os directores de escena prefiren reunir os actores en función da súa lectura persoal da peza. Por exemplo, a rivalidade dos Capuletos e dos Montescos en *Romeo e Xulieta* pode referirse, segundo Hans Peter Cloos, aos antagonismos raciais actuais e o *Tartufo* pode inscribirse, segundo Ariane Mnouchkine, nun contexto de integrista contemporáneo. Alén disto, algúns directores de escena non dubidan en xogar ao "antitipo".

Pode ocorrer que o director de escena estea sometido a condicións institucionais, obrigado a traballar con actores que lle son impostos, aínda que xeralmente é el quen fai o reparto. Con respecto aos papeis importantes é raro elixir o actor a través dunha proba, reservada normalmente para os *figurantes* ou para substituír un actor. A algúns directores de escena, como Antoine Vitez ou Marcel Maréchal, gustan de ser actores nas súas propias creacións. Así vencéllase a antiga tradición do actor-director de escena.

Na primeira reunión dos actores co equipo artístico, o director de escena presenta a peza e, en xeral, realízase a súa lectura. Preséntase a primeira maqueta do decorado e os esbozos dos traxes. Finalmente faise o calendario dos ensaios. Fai se o que se denomina o *traballo de mesa*. Realízanse numerosas lecturas da peza e o director de escena pode exixir a maior neutralidade vocal posíbel, para evitar falsas interpretacións. O traballo teatral exige un diálogo permanente entre o director de escena, o equipo artístico e os actores.

No momento en que comeza o traballo, os elementos do decorado non sempre están realizados, e o dispositivo escénico límitase a indicacións no chan. É raro que todo o equipo artístico siga todos os ensaios. Os primeiros días, as quendas dos actores establécense segundo cortes no texto que non seguen necesariamente a orde da peza. Unha vez explorado a secuencia a secuencia o conxunto da peza, comeza a *montaxe*: encadéase o que até ese momento se traballou de forma discontinua e en desorde. A montaxe coincide coa colocación dos decorados e co emprego dos traxes. Logo vén a montaxe técnica, coa iluminación e os elementos sonoros. Durante estas sesións longas e esgotadoras os actores transitan o escenario sen actuar, mais a súa presenza é indispensable para

verificar os efectos. Algúns espectadores ás veces asisten ao espectáculo, o que permite probar a recepción do público. O percorrido remata no *ensaio xeral*: interprétase a peza nas condicións do espectáculo perante un público de convidaddos e amigos. Deste xeito próbase o espectáculo na realidade e calíbrase a súa recepción. Non é raro que despois dunhas cantas funcións se realice a gravación para constatar disfuncións ou saltos de ritmo. O teatro é unha arte viva na que nada está definitivamente rematado.

A comezos do século XX, Stanislavski tratou de teorizar aquilo que lle permite ao actor construír o seu personaxe. O seu sistema rexeita ser un método puramente mecánico. Oriéntese a liberar o actor das tensións contraditorias que o paralizan e axúdao a atopar a concentración indispensable. Deste xeito a construción do personaxe é o superobxectivo do actor, que vai exixir, asemade, lucidez e sinceridade. O director de escena estimula esa delicada dinámica entre técnica e interioridade en nunca perde de vista o lugar de cada papel na unidade do conxunto. Os directores de escena actuais distínguense pola liberdade da súa achega. Hai "tantos directores de escena coma verdades teatrais e coma escolas" (Dullin, 1948). A relación entre o director de escena e o actor é unha relación humana que tende ao paixonal; dirixir un actor consiste alternativamente en tranquilizalo e inquietalo. Calmalo é alimentar a súa imaxinación e darlle consignas concretas para que estea o máis cómodo e contento posíbel; inquietalo é obrigalo a renunciar a aquilo que sabe facer e impulsalo a asumir riscos, é abrir a cada momento un pouco máis o abano das súas posibilidades. A actriz Claudine Fiévet afirma que "respectar un actor é tamén violar a súa intimidade, a súa actividade interior, para axudalo a atopar". Isto só se pode facer desde unha relación de total confianza. A dirección de actores pídelle ao director de escena tacto, diplomacia e psicoloxía; tamén vixilancia e capacidade de voltar cuestionar as súas propias certezas. Non debe impor, senón suxerir.

Normalmente, unha persoa convértese en director de escena a partir dunha experiencia inicial como actor. En xeral son independentes cunha situación que a miúdo é precaria. Acostuman, nos seus primeiros proxectos, a perder moita enerxía na busca de coprodutores, que moitas veces son procesos esgotadores e infrutuosos. Con frecuencia teñen que crear unha compañía independente, co fin de solicitar *axudas ao proxecto* do Ministerio de Cultura. Despois de moito traballo e anos poden gañar unha reputación e algúns teñen a oportunidade de liderar unha institución (teatro nacional, CDN) o que lles dá os medios financeiros para producir as súas creacións, vantaxe relativizada polo feito de que estas pesadas estruturas exixen un compromiso extra-artístico. Nos anos 80 do pasado século houbo unha gran promoción de directores de escena en postos de responsabilidade. Hoxe o acceso á institución está atascado.