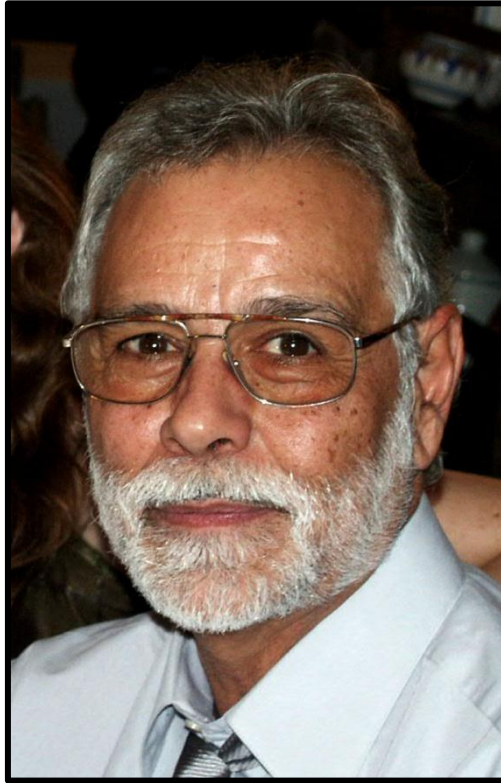


LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO



MANUEL CANSECO

«lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas, lo que reanima a las palabras inanimadas, lo que las transforma en la Palabra».

Jerzy Grotowsky

El texto dramático, el que vemos editado o en un libreto, es una obra de carácter literario, pero escrito con el fin primordial de ser representado en un escenario. La condición, pues, del texto dramático está marcada precisamente porque está destinado a su representación.

Esto confiere al género teatral unas características que lo diferencian del resto de géneros literarios, puesto que su traslado a la escena ha de incorporar elementos que están fuera del ámbito de lo literario y que pretenden recrear una determinada realidad, la de la representación.

Ya en el propio texto dramático vemos que, en muchas ocasiones, una parte de las palabras que lo conforman se destinan a la expresión oral (diálogo) mientras que otras (acotaciones) indican signos no verbales que revelan expresamente acciones, movimientos, gestos y situaciones. Independientemente de que en el propio diálogo también podemos encontrar, explícita o implícitamente, referencias continuas a la forma en que el autor desea o sugiere que se represente su obra.

Para un hombre de teatro, para un director de escena, no basta con leer un texto dramático, debe leerlo teatralmente, es decir, con la mente puesta en la representación.

Evidentemente, la obra dramática, el texto literario, puede ser leída a solas en cualquier lugar, pero lo que hoy día entendemos por teatro solamente se da cuando se reúnen, en un mismo espacio y tiempo, comunicador y receptor. Es decir, cuando la comunicación se efectúa a través de una representación con público.

El espectáculo teatral es, pues, una manifestación artística perfectamente diferenciada de la escritura del texto dramático. Este texto será una parte más de la representación (en muchos casos el punto de partida), bien esté escrito por un único autor o bien sea producto de improvisaciones colectivas, que van conformándolo al tiempo que se produce la puesta en escena. Siempre habrá un guion previo, un punto de partida.

Consideraremos, de este modo, que ese texto dramático es un texto de partida, un pre-texto en el que nos basamos para llegar al espectáculo, pero nunca un pretexto para algo que no tenga relación con la obra literaria, al menos a mi juicio.



Por tanto, el texto dramático puede considerarse una «partitura» dispuesta para su interpretación. Interpretación que tiene lugar a través de lo que podríamos suponer «otro texto», el guion elaborado y puesto en pie por el director de escena en colaboración con todos los componentes de una representación: actores, músicos, escenógrafos, figurinistas, iluminadores...

El mecanismo seguido por el director, y su equipo de creación, para llegar a la representación y, por consiguiente, el resultado final que interactuará con el espectador es lo que conocemos por «puesta en escena».

La puesta en escena

Intentar dar indicaciones de los pasos a seguir en una puesta en escena me parece no solo petulante por mi parte, sino también tarea ardua ya que a mí mismo me sucede que cada texto me pide enfocarla de forma distinta; basta hacer notar que no es lo mismo, pongo por caso, afrontar el reto de *La Numancia* de Cervantes o *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* de Jardiel Poncela. Por tanto, me basaré en mi experiencia personal y me referiré más particularmente a la puesta en escena de un texto clásico; de un clásico español del Siglo de Oro, por ejemplo, pues un clásico griego tienes otras características específicas que tal vez en otro momento sea interesante estudiar.

El primer paso, como marca el sentido común, es la lectura. El interés que esa lectura despierte en mí. Las sugerencias que su contenido sea capaz de transmitirme (aunque confieso que difícilmente en una primera lectura pueda apreciarse todo su contenido), pues suele sucedernos lo mismo que a los espectadores: que tardamos en hacernos con esa forma especial de lenguaje que es el verso, aun por mucha costumbre que tengamos.

Estudio del texto dramático

Una vez enfebrecido por el texto, ya sea por su mensaje o por la forma de su contenido procedo a su estudio en profundidad primero en cuanto a su conjunto y luego escena por escena.



Todo texto interesante contiene en su interior varios mensajes, varias posiciones ante el conflicto que narra, o ante la propia vida, que son interesantes. Una de estas posiciones será la que coincidirá más con mis propias convicciones o la que las circunstancias del momento me sugieran (entorno social, hechos acaecidos recientemente, lucha personal, etc.) y esa es la que pretenderé destacar con más fuerza dentro del conjunto de la obra y, en todo caso, sin violentar excesivamente el mensaje del autor. Lo contrario me llevaría a desechar ese texto y buscar otro que se ajustara a mis pretensiones. Ello me obliga, por otra parte, a que esa exaltación de determinada postura o mensaje no reste riqueza al texto elegido, es decir, que todo el montaje no se supedite a esa postura o escena determinada, lo que sería absolutamente contraproducente para un buen resultado final.

Centrado ya en el texto que nos servirá como punto de partida, cabe preguntarnos, tanto en cuanto a su contenido como a su forma: ¿Está suficientemente claro para el espectador de hoy?, ¿se debe clarificar su lenguaje?, ¿debe y puede modificarse su estructura?

Ello puede inducirnos a encontrar sinónimos o equivalencias de vocablos en desuso, o cuyo significado pueda haber cambiado con los años, pero también a la supresión o extracto de parlamentos innecesariamente extensos o su sustitución por nuevos versos o por signos gestuales, visuales o sonoros equivalentes.

Para ello investigo previamente cuantos estudios u opiniones relacionadas con esa obra haya podido encontrar, con el fin de conocer lo más a fondo posible lo que de ella ha calado en los estudiosos, pero sin dejarme arrastrar por sus opiniones. Es más, a veces poniéndolas en cuarentena.

Una vez perfilado ese pre-texto, a veces llevado a cabo en colaboración con un poeta o autor dramático (Juan Antonio Castro, Domingo Miras, Hermógenes Sainz, etc.) y otras veces trabajado personalmente, es el momento de reunirse con el equipo técnico y artístico para proponer y discutir sobre lo que llamo los signos estéticos de nuestra



propuesta. Decorado, vestuario, luces, espacio sonoro, utilería, estructuración del espacio de la representación, etc., son signos que van a conformar nuestra visión y van a hacer ostensible para el espectador el tipo de mensaje que queremos transmitirle, pues no olvidemos que la puesta en escena es siempre una lectura del texto de la obra en la que somos nosotros quienes damos una jerarquización determinada a sus conflictos, situaciones y personajes.

Sentadas estas primeras bases, y puesto que no trabajo con un grupo estable de actores, procedo a la elección del reparto, lo más afín posible a la idea con la que hemos planteado el montaje. Para ello me influye de manera determinante su sentido del ritmo, tanto interior como exterior, su presencia física o posibilidades de caracterización, su forma de hacer y de ensayar, su facilidad para aceptar la forma en que deseo que se trabaje el verso, etc. Y llega el momento cumbre de toda puesta en escena: los ensayos.

Como primera medida, mi gran preocupación (con objeto de poder olvidarla más tarde) es la forma: el ritmo. Ritmo que viene conformado por un lenguaje que no es el nuestro de hoy en día y que por lo tanto nos obliga a conocerlo bien, a desentrañarlo, a hacerlo nuestro, a «pensar» en ese nuevo idioma, de la misma manera que lo haríamos con un lenguaje extranjero, no propio. Para ello se suceden durante los primeros días los ensayos en lo que lo primordial es el verso, la estrofa, es decir, el ritmo; aunque, por supuesto, desgranando el concepto. La forma versal, con todos sus condicionantes, es ese lenguaje que hemos de hacer nuestro, personal, antes de cualquier otro trabajo. En absoluto se me ocurre trasladar a prosa el texto, prosificarlo, para mí eso es otra propuesta distinta, que se hace las más de las veces por ignorancia. Expresarse en forma versal, en contra de lo que muchos piensan, tiene unas reglas, unas reglas fonéticas, rítmicas, que van más allá de las sintácticas y que, desde luego, no tienen nada que ver con el rengloneo, que es otro de los peligros comunes. Estamos expresando conceptos, es verdad, pero de forma artística, poética, lo que en absoluto significa oscurecer su significado sino, simplemente, hacerlo de forma no



habitual. Lo importante es saber lo que se dice, conservar su sentido y convicción, pero de forma distinta a la habitual.

Las labores de mesa nos llevan, al tiempo, a conocer a los personajes, sus conflictos, sus características, los signos que debemos asignarles dentro de la propuesta que intentamos mostrar y a concretar el significado de cada una de las escenas con sus ritmos específicos para evitar caer en la monotonía.

Y a partir de ese momento viene el movimiento de los actores en el espacio escénico, su interrelación y, sobre todo, la interpretación, el cómo hacemos aflorar a través de ese lenguaje no corriente los sentimientos, las relaciones, los conflictos, de manera que lleguen a conmover al espectador, fin último de la puesta en escena.

Hay quien a estas alturas todavía sigue pensando que «el verso es un corsé» que ciñe la interpretación del actor, que le impide realizar plenamente a su personaje. Incluso en una ocasión leí la opinión de un ilustre filólogo que afirmaba que el verso ideal para interpretar era el alejandrino, tan común en los clásicos franceses. La experiencia me ha demostrado que un verso bien dicho facilita la interpretación, pues la variedad rítmica del verso español da forma a la expresión del personaje. Si nos fijamos, por ejemplo, en *El perro del hortelano* de Lope, veremos la gran diferencia que hay entre los sonetos y la versificación que hay en las conversaciones de Teodoro y la Condesa y la que se produce en los diálogos entre el gracioso Tristán y Teodoro, ello ya nos da idea de situaciones absolutamente distintas. Estrofas, tipos de verso y acentuación conforman el ritmo de las escenas.

Vista ya la ductilidad de los actores, su ajuste a los fines de la propuesta e incluso sus aportaciones a lo largo del periodo de ensayos, acabamos de conformar con el resto del equipo la estética total del espectáculo, lo que nos puede hacer adecuar algunas de las propuestas iniciales, por ejemplo un diseño de vestuario no adecuado para la movilidad o presencia del personaje-actor.



De plantear los diferentes elementos que intervienen en la puesta en escena de una u otra manera va a depender la forma en que nos comunicamos con el espectador. La elección del estilo que imprimamos a la interpretación (farsa, comedia, tragedia, tragicomedia) ha de complementarse con la elección llevada a cabo para el espacio escénico, las luces, la música, el vestuario, la utilería, el movimiento y situación de los actores en el espacio, el ritmo de la puesta en escena, etc.

Todo ello son elecciones que se hacen casi intuitivamente pero no sin premeditación. Incluso la situación de unos actores respecto a los otros dentro de la acción de una escena influye, pues ello da una cierta preeminencia de unos personajes sobre los otros y nos ayuda a potenciar la idea o la posición ideológica que queremos resaltar.

Así, la puesta en escena es un sistema de comunicación a través del cual inducimos al espectador (o al menos lo intentamos), a contemplar los hechos que narramos desde nuestra perspectiva. En realidad, aunque no hubiésemos tocado ni una sola coma del texto original o dramático, al espectador ya le estamos dando una versión del original, pues las diferentes elecciones que podemos hacer de cada uno de los elementos que configuran la representación ya nos daría infinitas versiones de ese pre-texto.

Es por todo ello que cada puesta en escena tiene una identidad distinta a otra. El espectador recibe, al tiempo que el texto, unas imágenes: está envuelto en una atmósfera creada por ese conjunto de signos que le damos, y esa será su percepción de la obra; ese será el recuerdo que acudirá a su mente tras el enunciado del título.

Lo que hacemos con la puesta en escena es crear «otro texto», un texto que llamaremos espectacular o teatral, pues es el que alberga la teatralidad que el equipo creador ha sido capaz de darle al texto original.

También me atrevo a asegurar que otro de los elementos que condiciona la puesta en escena es el marco en el que se va a representar, no es lo mismo un espectáculo creado para el exterior, en un recinto histórico, que el que se plantea para una sala pequeña y con el público situado de



forma circular. Dos recuerdos vienen a mi memoria en cuanto a lo anterior: Con mi compañía estrené en el Teatro Romano de Mérida la versión que de *La Paz*, de Aristófanes, le encargamos a Francisco Nieva. Al poco tiempo, y ante el éxito obtenido, hubimos de representarla en el Teatro Nacional María Guerrero. Lo más complicado de este segundo montaje, de esta segunda puesta en escena del mismo texto dramático, fue conseguir olvidar la primera y crear nuevos signos que sirvieran de manera eficaz a un público distinto no tanto por su composición como por su situación respecto a la escena, el continente que nos albergaba, su número y la distancia. Respecto al otro montaje al que me refería, *El Ciclo Tebano* (un espectáculo compuesto por cuatro textos teatrales que nos cuentan la vida y vicisitudes de Edipo y sus hijos) nació de forma específica para un acondicionamiento especial que se hizo del Teatro Galileo de Madrid. La adaptación de la puesta en escena a dicho espacio fue tal que desistimos de moverlo fuera de la sala y efectuar la gira planteada.

La misma consideración debería hacer respecto al receptor, al destinatario último, al público. Es importante tener en cuenta a qué público va dirigido el montaje, qué interés puede tener para él lo que queremos transmitir, su situación respecto a la escena, su cercanía, las dificultades que pueda tener para su percepción.

El texto dramático es una creación fija, estable. La representación, en cambio, es un hecho puntual que se realiza ante un público y en un tiempo y espacio determinados, y al finalizar desaparece. Ni siquiera una grabación de la función en un soporte audiovisual refleja exactamente lo que sucedió, es más, yo diría que cuanto más acentuada es la teatralidad de una puesta en escena peor queda reflejada en este tipo de soporte. Su única vida consiste en la del momento en que se efectuó y el que queda en recuerdo del espectador.

Tan efímera es una puesta en escena que incluso puede ir variando conforme pasa el tiempo y tienen lugar las representaciones sucesivas.



María Casares llegaba al extremo de decir que un texto debería ser representado una sola vez.

En resumen, poner en escena es algo más que la simple interpretación de unos actores de un texto dramático, es una comunicación con el espectador a través de unos signos o códigos específicos en la que partimos de un texto base o un pre-texto teatral.

Ello me lleva a una última reflexión: el teatro es un arte, la representación teatral es un fenómeno artístico que tiene su propia realidad, una realidad que no tiene que ver con lo que comúnmente entendemos como real, un arte que maneja el tiempo y el espacio a su antojo y en la que la naturalidad excesiva no tiene cabida. Es también una técnica y como tal tiene sus reglas, su identidad, un recurso de signos en completa evolución

Esta evolución ha permitido su existencia a lo largo de los siglos frente a la aparición de otras artes audiovisuales y nos asegura, sin ninguna duda, su pervivencia.

