



Boceto escenográfico para "Julio César", de Shakespeare por George II von Meiningen. (1869).

La puesta en escena contemporánea (I)

por Bernard Dort

En torno a isabelinos e iluministas

hablar de puesta en escena, con la acepción que damos hoy en día a este término. Anteriormente, poner en escena significaba sólo adaptar un texto literario con el objeto de representarlo teatralmente: la puesta en escena de una novela, por ejemplo, era la adaptación para la escena de esa novela. Por otra parte, la expresión no se impuso inmediatamente en su sentido moderno: en 1860, Jules Janin aún deploraba que constituyese un «barbarismo», pero reconocía que no se podía evitar utilizarla. Es la década del 80 la que

ve el nacimiento y la rápida consagración del director como verdadero dueño del escenario. De esta manera, Antoine aparece en Francia como el primer director moderno, con su Teatro Libre, fundado en 1887. Pero el fenómeno no se limita a París, es europeo. Ya antes de Antoine, la compañía de los Meiningen había dado el ejemplo de un teatro de director y no solamente de comediantes o de autor, y es inspirándose en los Meiningen (que también influyeron a Antoine) que Stanislavsky se afirmará como lo que él mismo llama un «director-tirano».

Es cierto que antes del advenimiento del director, el espectáculo no es un puro producto del azar. Está regido por un cier-

Toda reflexión sobre el teatro contemporáneo nos lleva inevitablemente al acontecimiento que fundó literalmente este teatro: la diferenciación de la puesta en escena en tanto que técnica, en tanto que arte autónomo, y la aparición del director como único realizador del espectáculo. Por lo tanto conviene interrogarse sobre este acontecimiento, sobre la brusca mutación que se produjo entonces en la actividad teatral y en la que introdujo una especie de nueva dimensión: la de un arte escénico diferente del arte dramático, aunque permanezca estrechamente ligado a él.

Es hacia 1820 cuando se comienza a

to orden. En numerosos casos, este orden pre-existe a la representación teatral, o al texto mismo. La forma está dada desde antes, en forma absoluta. Cada representación no es más que una manifestación, una encarnación, lo más perfecta posible, de esta forma que en sí misma es todo el sentido del espectáculo. Lo mismo sucede con todo el teatro ritual, como todavía se encuentra en África o en Asia.

El teatro occidental rompió desde hace mucho tiempo con esta ritualización, y con la primacía de una puesta en escena

reotipado, y no de la significación escénica del texto. El hombre de teatro que dirige la representación (a veces el autor, o el director de la compañía, o el escenógrafo) actúa como un maestro de ceremonias. «Ordena» el espectáculo o la fiesta según modelos más o menos consagrados, más o menos variables.

En la Inglaterra isabelina, por ejemplo, el «maestro de ceremonias» que es «agregado a la persona del soberano y (...) par de los dignatarios pertenecientes a la imperial corona de Inglaterra» prepa-

pal o el director de la compañía introducen variantes. Rectifican, adaptan. Los ejemplos abundan. Recordemos solamente a Racine haciendo ensayar la *Champmeslé* y a Molière tal como se dirige él mismo en el *Impromptu de Versailles* — este Molière del que se decía en el siglo XVII: sabe «ajustar tan bien sus piezas al alcance de sus actores que parecen haber nacido para todos los personajes que representan»—. *Ajustar*, la palabra es significativa. Es lo que todavía hará Voltaire ayudado por Lekain y Mlle. Clairon: ajustará la forma clásica a las exigencias del Siglo de las Luces.

Sin embargo, desde esta época, algunos teóricos van más lejos, y reclaman nada menos que el advenimiento del director moderno. En 1640, Jules de la Mesnardière pide «descubrir al Poeta el Arte de poner en escena de una manera soportable, si no puedo hacerlo en forma completa» y recuerda que «esta ocupación tenía antiguamente, en la República (griega) un magistrado particular que se llama conductor del coro. Comisario de las Delicias, cuyo cargo implicaba, no sólo la Estructura y el Arreglo del Teatro, sino también la comprensión de la Obra Dramática y esa preocupación más importante de hacer representar a los Actores, y de impedir que las Entradas demasiado rápidas o demasiado lentas no cortasen los relatos o no hiciesen languidecer la Escena»². Un siglo más tarde, Sébastien Mercier estima necesario «la intervención de un poder intermedio, que no teniendo los intereses del poeta ni los del comediante, sepa decir al primero: el amor propio lo ha cegado, y al otro: esto es digno de ser representado frente al público»³. Y tal vez, en la *Paradoja sobre el comediante*, de Diderot, haya de ver no sólo un ensayo de psicología del comediante, sino el planteamiento de una reforma radical del teatro que supone la intervención de un verdadero director.

De hecho, sólo en el siglo XIX se produjo lo que hemos llamado el acontecimiento de la puesta en escena (puesto que no se puede hablar de creación *ex nihilo*), es decir, el pasaje de la «dirección» a la puesta en escena, si se les da a estas palabras el sentido que les atribuye Marie-Antoinette Allévy, que ve en una «la interpretación personal sugerida por la obra dramática y que coordina todos los elementos de un espectáculo, con frecuencia según una estética particular», mientras que la otra es aún solamente «el simple ordenamiento objetivo (...) de la animación teatral y de los accesorios»⁴.

Evidentemente esta evolución se realizó de manera casi insensible. Su principal



"L'Assomoir", de E. Zola. París, Teatro de la Porte Saint-Martin. (1900).

sin director. Sin embargo, es habitual, cuando se habla del teatro de los siglos pasados, referirse a la puesta en escena: Mme. S. W. Holsboer pudo titular su tesis: *Historia de la puesta en escena en el teatro francés de 1600 a 1657*, y Gustavo Cohen publicar el *Libro de conducta del director y la Cuenta de gastos para el Misterio de la Pasión representada en Mons en 1501*, que constituye una verdadera «puesta en escena escrita» de este espectáculo. Pero no hay que engañarse: se trata aquí del orden del espectáculo concebido como un marco inmutable y este-

ra las fiestas: de esta manera, tiene por función entre otras «convocar las compañías de actores (...) y los autores y agregados» y «obligar a las dichas compañías a representar frente a él las comedias, interludios y otros espectáculos que constituyen su repertorio; finalmente elegir y corregir las piezas a voluntad»¹.

Más adelante, se asiste a una personalización y a una diferenciación crecientes del trabajo teatral. En el orden preestablecido del espectáculo clásico, con su lugar (el palacio) y su duración fijados de una vez para siempre, el autor, el actor princi-

móvil fue la preocupación por la verdad histórica, que ya había aparecido en el siglo XVIII. De esta manera, los hombres de teatro del siglo XIX en principio lo único que hicieron fue prologar, desarrollar hasta sus últimas consecuencias la reforma introducida por Voltaire (se conoce la anécdota de Voltaire prohibiendo a Mlle. Clairon llevar vestidos con miriñaque para interpretar su *Huérfano de la China*). A través de la búsqueda del color local, del gusto por lo pintoresco, que llegaba hasta la extravagancia (es la época en que en la Opera se multiplicaban las atracciones tales como la erupción del Vesubio, etc.), también a través de preocupaciones de verdad arqueológica y las exigencias de burgueses advenedizos felices de encontrar sobre la escena el lujo engañoso que ya comenzaban a gozar de sus vidas... la noción de un marco particular, propio a cada obra lleva a la del marco *ad libitum* clásico. Pronto ya no se tratará de marco o de decorado, sino de medio: un medio escénico en el que se enraiza la obra escrita y del que extrae todas o parte de sus significaciones.

Paralelamente a esta evolución, la función del director se separa progresivamente de las otras funciones de la actividad teatral. De pronto es el escenógrafo el que se convierte en dueño del espectáculo. A este respecto recordemos al más grande de los escenógrafos románticos, el pintor Ciceri, que no se contentaba con pintar o hacer pintar las inmensas telas que le pedía la Opera o la Comedia Francesa, sino que hasta llegaba a encargar a tal autor dramático una pieza que le permitiese luego realizar el decorado con el que soñaba o tal atracción de gran espectáculo. De pronto es el director de teatro (por ejemplo, Lanoue en el Circo Olímpico, o Harel en la Porte Saint-Martin, luego más tarde Montigny en el Gimnasio) quien impone un estilo que se especializa en tal o cual tipo de piezas o de espectáculos y de los que coordina todos los elementos. De pronto es el mismo autor el que se preocupa directamente de la representación de su obra, dispuesto a transformarse, si es necesario, en escenógrafo, e incluso en director, como Alexandre Dumas.

Escenarios y burguesía

Pero es sólo con Antoine —por lo menos en Francia— que el director se diferencia claramente de los otros participantes del espectáculo, y los convierte en sus subordinados. Entonces la puesta en escena se separa de la tiranía del escenó-

grafo —que había sido la regla durante toda la primera mitad del siglo XIX— como de la servidumbre a la que la confinaban los autores. El trabajo de director ya no es de ajuste, de embellecimiento o de decoración. Supera el establecimiento de un marco o la ilustración de un texto. Se convierte en el elemento fundamental de la representación teatral: la mediación necesaria entre un texto y un espectáculo. En otra época, esta mediación de alguna manera estaba puesta entre paréntesis, ignorada si no suprimida: o el espectáculo está allí sólo por el texto, o el texto está allí sólo por el espectáculo, uno se disuelve en el otro, y recíprocamente. Ahora, texto y espectáculo se condicionan mutuamente, se expresan uno al otro. Antoine lo señalaba en su célebre conferencia de 1903 sobre la puesta en escena: «La puesta en escena no brinda solamente un cuadro justo a la acción; determina su verdadero carácter y constituye su atmósfera».

La brusca mutación de la que hablé al comienzo se basa en este fragmento de la frase: «determina su verdadero carácter». No hubo sólo creación de una nueva actividad técnica, la de director, por diferenciación de las funciones anteriores (escenógrafo, director, actor principal...); hubo también una toma de conciencia de la significación estética de esta nueva actividad. Pasaje de la cantidad a la calidad. Un salto dialéctico.

Queda por saber, si no por qué, por lo menos cómo y en qué condiciones se produjo esta mutación en ese momento (aparentemente, podría haberse producido en el siglo XVIII). La explicación propuesta generalmente es de orden tecnológico. La complejidad creciente de los medios de expresión escénica es la que habría provocado la especialización del director, y por lo mismo habría dado a éste una verdadera primacía sobre todos los otros elementos del espectáculo. Jacques Copeau y André Barsacq expresaron con frecuencia este punto de vista.

Es un hecho que la primera mitad del siglo XIX estuvo marcada por un cambio en la concepción de la escenografía del teatro y por la utilización de técnicas cada vez más variadas. Se pasó así de una escenografía compuesta por una tela de fondo, hojas laterales destinadas a permitir las entradas y las salidas, y bandas de aire para el cielo, dispuestas simétricamente según el eje de la perspectiva, a una escenografía de plantados libres (los «portantes») y por lo tanto susceptible de combinaciones mucho más variadas. Se impuso el uso de transparentes y de puentes volantes. Se podía representar en varios planos, no sólo en profundidad

sino en altura, y multiplicar los efectos de perspectiva. Sin embargo, para nosotros, la riqueza y abundancia de las técnicas cuentan menos que este hecho esencial: el espacio escénico no es imputable ni uniforme, cambia con cada espectáculo. Toda representación teatral plantea el problema de su espacio escénico: es necesario construir e imaginar uno nuevo y singular para cada oportunidad.

También se produjeron modificaciones importantes en la iluminación de los teatros. En 1821, en la nueva Opera de la rue Le Peletier, el gas de alumbrado reemplazaba a los antiguos quinqués, y a partir de 1880, la lámpara incandescente Edison (descubierta en 1879) será empleada en la mayoría de los teatros. Charles Nutter comprobaba en esta época: «La luz eléctrica se presta a los efectos más diversos. No sólo produce una iluminación que ningún otro foco luminoso podría igualar en intensidad, sino que viene en ayuda del escenógrafo para la imitación de los fenómenos naturales o la realización de efectos mágicos»⁵.

De esta manera, el argumento que invoca la complejidad creciente de los medios técnicos para explicar el advenimiento de la puesta en escena es de doble filo. Porque esta incuestionable complejidad a veces tiende a una simplificación del trabajo escénico. Uno puede incluso preguntarse si, teniendo en cuenta precisamente los medios técnicos utilizados en las respectivas épocas, no era más fácil realizar un gran espectáculo en el siglo XIX que una ópera-ballet en el siglo XVII. De hecho, lo que provocaron estos nuevos medios —o lo que permitieron llevar a cabo— es la transformación del espacio escénico, su modificación constante, variando este espacio según cada obra montada. Por esto es más un efecto que una causa: el polimorfo del espacio escénico moderno adquirirá todo su sentido sólo por la intermediación del director.

NOTAS

¹ Cfr. sobre este problema la importante obra de André Veinstien: *La puesta en escena teatral y su condición estética*, en la «Bibliothèque d'esthétique», Flammarion, París, 1955, especialmente las páginas 165-166.

² Cfr. André Veinstein, obra cit., p. 172.

³ Cfr. André Veinstein, obra cit., p. 180.

⁴ Marie-Antoinette Allévy (llamada Akakia Viala): *La puesta en escena en Francia en la primera mitad del siglo XIX*, Librería E. Droz, París, 1938.

⁵ Esta cita está extraída del estudio de Denis Bablet: *La luz en el teatro*, en «Théâtre Populaire», n° 28, 2° trimestre 1960.