



Escenografía de Edward William Godwin para "Elena de Troya", de J. Todhunter. Londres. Hengler's Circus. (1886).



"Las Tres Hermanas", de A. Chèjov. Escenografía de Víctor A. Simov. Dirección: K. Stanislawski. Moscú. Teatro de Arte. (1901).

La puesta en escena contemporánea (y II)

Por Bernard Dort

Repertorio, actores y público

Debemos evocar otros fenómenos fundamentales de la evolución del teatro en el siglo XIX. Entre otros, señalemos la variedad y amplitud crecientes del repertorio. Los teatros no sólo montan piezas contemporáneas y piezas clásicas (antes, éstas eran representadas como obras de época), sino que apelan cada vez más a las piezas extranjeras, que dan en un texto cada vez más cercano al original. Se pasó así del Shakespeare adaptado, afrancesado por Ducis, al de Alfred de Vigny (*Othello*). Desde ese momento se plantean problemas de interpretación: ya no era cuestión de representar un héroe shakesperiano (aun cuando estuviese «arromantizado»), como un personaje de Voltaire, y se impone entonces la preocupación por la verdad histórica de la que ya hemos hablado. Notemos además la influencia que tuvieron las representaciones de los conjuntos shakesperianos ingleses en París: especialmente la que se instaló en el Odeón o en los Italiens desde se-

tiembre de 1827 hasta julio de 1828, y que incluía entre sus comediantes a Edmund Kean. Y señalemos que será necesario sin embargo esperar a Antoine y su *Rey Lear* (en el Teatro Antoine, en 1904) para ver en la escena ya no una adaptación sino una versión fiel e integral de una obra de Shakespeare.¹

Al ser más numerosas, las piezas interpretadas también son más variadas. La ruptura definitiva con la regla de las tres unidades y con el marco clásico de la escena data de comienzos de siglo. Cada vez más los autores sitúan sus obras en medios claramente particularizados, y siempre diferentes. Los mismos papeles escapan a las categorías de los empleos. Como dice Becq de Fouquières en el *Arte de la puesta en escena*,² una obra sobre la que volveré: «Los papeles aumentan en cantidad a medida que se diferencian unos de otros». Y prosigue: «Esta heterogeneidad del arte tiene como consecuencia una diferenciación cada vez más grande entre las imágenes iniciales de los personajes del teatro moderno; por lo tan-

to, un actor se hace cada vez menos apto para cumplir con éxito un gran número de papeles: su imagen se asocia con grupos de papeles cada vez más restringidos. De esto resultaría la necesidad de ampliar indefinidamente el número de actores que componen una compañía de teatro. Esta necesidad tiene como consecuencia inmediata: primero, la desaparición de las compañías de provincia; segundo, la fusión en una sola de todas las compañías existentes en París (Becq de Fouquières precisa: pasando los actores de un teatro a otro sin quedar fijos definitivamente); tercero, la explotación de los teatros de provincia por las compañías de París.»³

Esto, que no está mal encarado, pone también el acento sobre otro fenómeno importante de la vida teatral parisina del siglo XIX: la modificación de su infraestructura. En efecto, con el Segundo Imperio se asiste a la desaparición de las salas populares especializadas en tal o cual género de grandes espectáculos —como la Porte Saint-Martin o la Gaité, en la que había reinado Pixérecourt (al final de su



"La Gaviota", de A. Chèjov. Escenografía de Víctor A. Simov. Dirección: K. Stanislavski. Moscú. Teatro de Arte. (1888).



"La fuerza de las tinieblas", de L. Tolstoi. Escenografía de Víctor A. Simov. Dirección: K. Stanislavski. Moscú. Teatro de Arte. (1902).

vida, éste habla de alrededor de 30.000 representaciones de sus obras). Una parte del «Boulevard du Crime» es demolida durante los grandes trabajos del barón Haussmann...

Todas estas confirmaciones: modificación del espacio escénico, amplitud y variedad creciente del repertorio, desaparición progresiva de las compañías y de las salas especializadas... son convergentes, pero sin embargo no dan cuenta plenamente del advenimiento del director. Lo que sucede es que les falta un denominador común. Creo que lo que nos lo proporcionará es el análisis del público de teatro, o en forma más amplia, de la estructura de la consumición teatral en esta época. Por lo tanto, la hipótesis que propongo aquí es la siguiente: buscar en el advenimiento de la puesta en escena no sólo explicaciones de orden tecnológico sino directamente un fundamento sociológico. Ver en este acontecimiento no tanto el resultado de una diferenciación progresiva de las tareas técnicas (que es una consecuencia más que una causa) como una modificación a la vez cuantitativa y cualitativa del público de teatro: modificación de su número y de su composición, modificación de su actitud frente al teatro.

No hay duda de que en el transcurso del siglo XIX el público de los teatros aumentó de manera considerable. Todavía no se dispone de estadísticas precisas a este respecto. Tal vez sea posible establecerlas.⁴ Pero la tendencia general es incuestionable. Becq de Fouquières se hizo eco de ello (sin duda un eco creciente) cuando en 1884 señalaba: «La Revolución rompió las barreras que separaban unas clases de otras. Francia es hoy en día una democracia. Los más humildes

quieren gozar de los mismos placeres que los más afortunados; de esta manera, desde el fin del siglo último, se puede decir que el público que sigue las representaciones dramáticas casi se ha centuplicado. No sólo es necesaria una mayor cantidad de teatros para satisfacer todos sus gustos, sino que una pieza que antaño se hubiera dejado de dar en la vigésimo quinta a la quincuagésima representación, llega fácilmente a las cien, y aun a las doscientas, y a menudo, luego de este número de representaciones, agotó sólo momentáneamente su éxito»⁵. Sin duda, no hay que tomar a Becq de Fouquières al pie de la letra, y su visión de un público «centuplicado» es excesiva. De todos modos traduce una realidad, y más aún la impresión general, capital en lo que nos concierne, de una multiplicación del público de los teatros.

Esta multiplicación está acompañada de una modificación del público. Este no sólo se acrecentó en proporciones que habría que determinar, sino que se hizo más heterogéneo. Durante la primera mitad del siglo, se impuso una diferenciación: los espectadores de calidad continuaban yendo a los teatros oficiales, mientras que el público popular se vuelca a los teatros especializados (en particular los del Boulevard du Crime). También se puede admitir, muy sumariamente, que bajo el Segundo Imperio los teatros estuvieron frecuentados, en su mayoría, por burgueses. Pero en ese entonces ya se produce una mezcla del público. Como lo señalaba Francisque Sarcey: «Es bajo el Imperio que París dejó de ser una pequeña ciudad para convertirse en un gran caravanserrallo; la demolición de la vieja ciudad llevó bien lejos a una población de pequeñoburgueses amantes del teatro;

los ferrocarriles finalmente terminados volcaron sobre el asfalto de los bulevares a multitudes internacionales ávidas de espectáculos; el bienestar general, en aumento cada día, permitió a una multitud cada vez más numerosa pagarse este placer antaño reservado a los burgueses establecidos»⁶. Allí reside sin duda el hecho capital: desde la segunda mitad del siglo XIX ya no hay en los teatros un público homogéneo y claramente diferenciado según el género de los espectáculos que se le ofrecen. Desde entonces no existe ningún acuerdo fundamental previo sobre el estilo y el sentido de estos espectáculos entre el público y los hombres de teatro. El equilibrio entre la sala y la escena, entre las exigencias de la sala y el orden del escenario ya no se plantea como postulado. Hay que recrearlo cada vez. Se modificó la estructura misma de la demanda del público. Se produjo un cambio de actitud frente al teatro.

El libro de Becq de Fouquières, *El arte de la puesta en escena - Ensayo de estética teatral*, da cuenta muy bien de este cambio, tanto más cuanto que su autor lamenta este estado de hecho, pero se encuentra obligado, con una incuestionable honestidad y a veces con mucha penetración, a comprobarlo. De este modo, señala en un estilo que le pertenece sólo a él: «Las multitudes que ascienden de las tinieblas a la luz, y que desde los bajos fondos de la humanidad se elevan a todos los goces de una vida social superior (...) se interesan no sólo por el desarrollo poético y moral de los personajes sino por el acto que llevan a cabo; no en la verdad general que representan, sino en los rasgos particulares bajo los que se manifiesta la verdad y en el hecho que la produce (...). En una palabra, están emocionados

por la acción trágica e impresionados por ella, como lo estarían por un drama de un juzgado (...). Este nuevo público, virgen de emociones estéticas, al que se dirigen hoy los poetas dramáticos, no está formado para juzgar una pasión o un carácter en sí, independientemente de lo circunstancial de los hechos, pero relaciona esta pasión y este carácter con su experiencia personal y actual, y para apreciar lo que una tiene de horrible y la otra de ridículo, no tiene otra escala que la realidad. (...) Por lo tanto, el público actual se interesa menos en el hombre en general que en los hombres en particular, y ya no concibe a éstos aislados de todas las condiciones de clima, raza, de temperamento y de medio social, como no los concibe separados de las influencias exteriores, de las circunstancias, de los hechos».⁷ Aquí, Becq de Fouquières, que es un adversario del naturalismo, retoma el mismo vocabulario de Zola, hablando «del hombre eterno» de los clásicos y oponiéndole el «hombre psicológico» de los naturalistas. Pero va aún más lejos, y deduce de ello que el espectáculo debe ser, teniendo en cuenta las exigencias de este público que se interesa menos en lo general que en lo particular, la expresión de una realidad independiente, circunstancial. De esta manera se ve llevado a poner el acento sobre el papel de la puesta en escena: «La puesta en escena debe corresponder exactamente al medio social, es decir, debe convenir al estado social de los personajes puestos en escena, y adaptarse a sus costumbres y a sus usos. Sin embargo, y este es el punto interesante, la puesta en escena conquistó un papel cada vez más preponderante en una época relativamente reciente. Antes, se podían haber concebido únicamente tres escenografías, dicho de otra manera, tres medios, un medio gran señor, un medio burgués y un medio popular. Y este último lo cuento teóricamente, porque de hecho no existía y del que la escenografía correspondiente habría sido de una perfecta inutilidad. En realidad lo que tenía lugar era el medio campesino o pastoral (...). Hoy día, a pesar de todo lo que puede subsistir de nuestra antigua división social, no estamos repartidos según las reglas rígidas de una jerarquía inmutable. Los rangos se confunden. En general son el talento y el dinero, mucho más que el nacimiento, los que aseguran una posición social. A esto se debe que en el teatro la antigua unidad escenográfica ya no correspondería en nada con nuestras ideas actuales. Mientras que antaño no había más que un pequeño número de divisiones generales, hoy en día hay una infinidad y asimilamos a nuestras

funciones, a nuestros gustos, a nuestras costumbres, todo lo que nos rodea y participa de nuestra existencia. En una palabra (...) nuestra personalidad moral se refleja alrededor de nosotros hasta sobre los objetos más ínfimos. De allí, el papel de la puesta en escena en las piezas modernas, o por lo menos en aquellas que tratan de traducir en el teatro la sociedad francesa actual, y la necesidad de que todos los elementos concuerden con la personalidad de los personajes representados. Es por lo tanto por una consecuencia lógica que el escenógrafo y el director se convirtieron en tapiceros y de alguna manera en decoradores, y que debieron dar al material figurativo esta fisonomía personal que es la característica de la puesta en escena moderna. (...) A esto se debe que la evolución de la puesta en escena no sea el resultado de un empecinamiento, sino por el contrario, de una transformación insensible de la estética dramática y de la sociedad moderna. De esta manera la puesta en escena adquirió una plasticidad que no había tenido antes».⁸

Escenario y platea

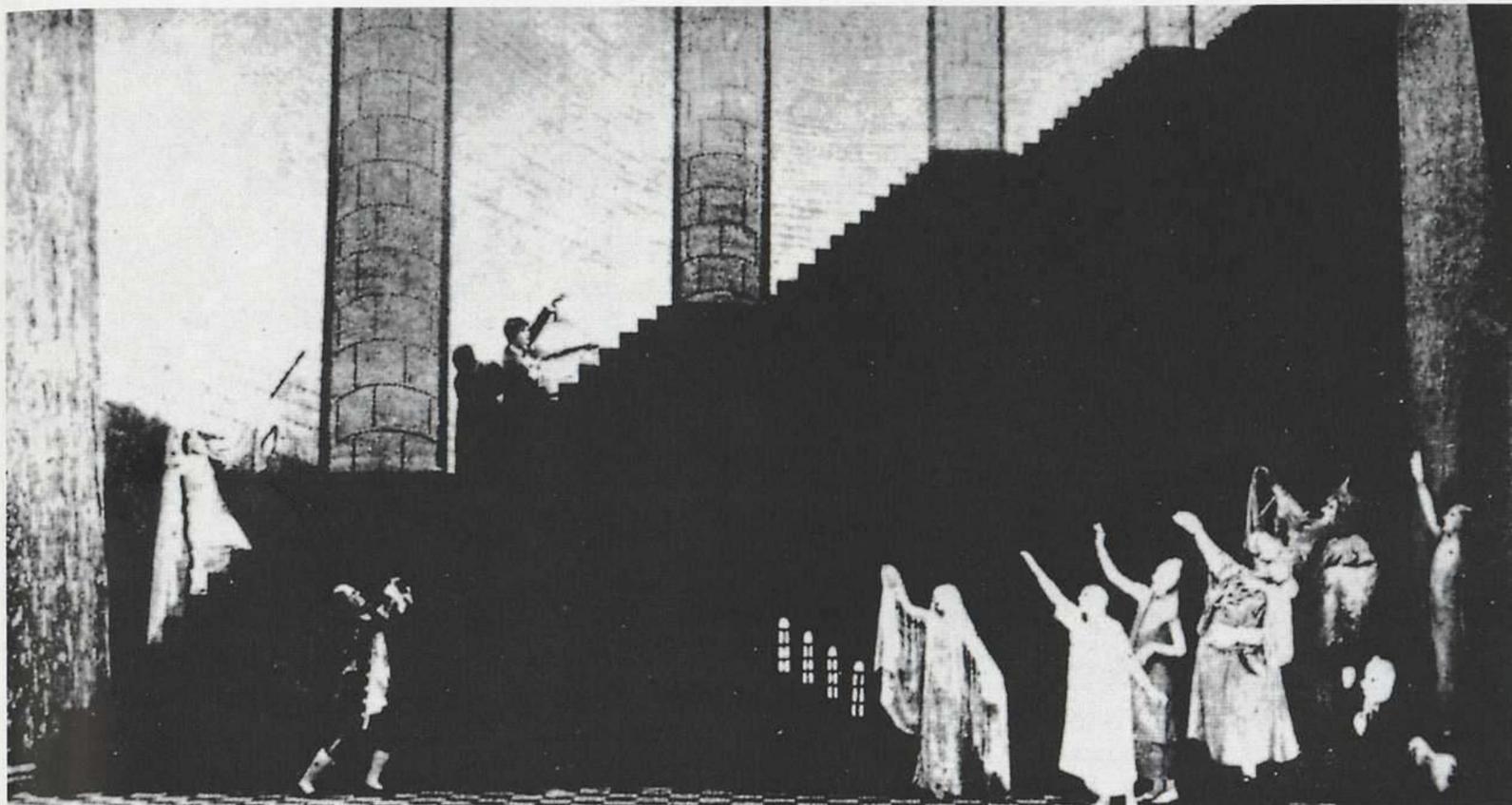
De hecho, lo que se transformó es toda la relación de la escena con la sala. Antes, a una sala socialmente homogénea, correspondía una escena relativamente uniforme (independientemente de ser adornada con variaciones puramente decorativas). Había homología entre una y otra. Como si fuese un espejo, la escena no hacía más que remitir a la sala su imagen. Becq de Fouquières lo dice expresamente a propósito del comediante clásico: «El arte del actor consiste precisamente en objetivar frente a los ojos del espectador la imagen o la idea que éste tiene en el espíritu. Y su representación será tanto más verdadera cuanto menos real sea, es decir, cuanto menos complicada esté con detalles particulares y especiales no observados por la mayoría de los espectadores. (...) El público relaciona la representación que se le ofrece con la idea que se hace del fenómeno y con la imagen que posee de sí mismo; y lo que aplaude, no es la reproducción de una realidad que no le fue dado observar directamente, sino el grado de semejanza de la imagen que se dibuja a sus ojos con la idea que se formó del hecho representado.»⁹ Ahora, esta relación de proyección está rota. Desde entonces, lo importante es constituir sobre la escena una realidad que existe en sí, sin que tenga necesidad de ser sustentada y completada por la mirada del espectador. Y la puesta en esce-

na, es precisamente este ensayo, retomado sin cesar, de establecer sobre la escena la obra dramática en todas las significaciones que puede tener a nuestros ojos —o más exactamente tal como aparece no a todo el público (ya vimos que éste se hizo heterogéneo) sino a aquel que es a la vez el espectador y el actor privilegiado del teatro: el director—.

Becq de Fouquières, parafraseando aún a su adversario, Zola, habla pertinentemente de «trasladar lo relativo al teatro, que hace la riqueza del arte moderno».¹⁰ El advenimiento de la puesta en escena concreta este fenómeno. La intervención del director se hizo necesaria porque, frente a un público cambiante y variado, la obra ya no tiene una significación eterna sino sólo un sentido relativo, referente al lugar y al momento. Anteriormente, un cierto orden regía los cambios de la sala y de la escena; ahora, este orden varía con cada espectáculo y corresponde al director establecer y determinar de qué manera será recibida y comprendida la obra por el público.

Tal vez sea esto lo que yo he llamado, de manera un poco ambiciosa, la «condición sociológica de la puesta en escena». Lo hemos visto: esta última no surgió sólo de la transformación y multiplicación de las técnicas escénicas, tampoco fue impuesta *ex nihilo* por un solo hombre (Antoine en Francia). Su advenimiento coincide con una profunda transformación en la demanda del público de teatro y con la introducción, en la representación teatral, de una nueva dimensión: la de lo relativo, que es de orden histórico. En el origen —por ejemplo con Antoine— se trataba sobre todo de precisar el medio y la época, de inscribir irrefutablemente la obra en su realidad histórica y social. Antoine decía: «La puesta en escena debería tener en el teatro el oficio que tienen las descripciones en las novelas». De esta manera, las puestas en escena naturalistas se contentan en apariencia con reconstruir alrededor de la pieza un entorno exacto de los personajes y de la acción. Pero ya hacen más que esto: entre la obra y el espectador, introducen la mediación de un espectáculo historizado. Con Antoine, durante su dirección del Odeón, no solamente ya no se representan los clásicos con vestimentas del siglo XIX (por otra parte ya se había dejado de hacerlo desde comienzos del siglo), sino que se busca interpretar algunos de ellos en la forma en que se lo había hecho, durante su creación, en el siglo XVII.

Se espera que el espectador goce menos de la semejanza de la obra con esta «imagen que posee en sí mismo de ella»



"El pájaro azul", de M. Maeterlinck. Escenografía de V. E. Egorov. Dirección: K. Stanislawski. Moscú. Teatro de Arte. (1908).

que de la distancia que lo separa de esta obra y de la singularidad de ella. Aquí, ya está completamente trazado el camino que conduce de Antoine a Brecht, es decir, de una representación teatral cerrada en la imitación escrupulosa, ilusionista, de una realidad fragmentaria y fija, a la evocación amplia y no ilusionista de la realidad en sus incesantes transformaciones.

Naturalismo, realismo: la historicidad

Se ve cómo desde sus mismos orígenes la puesta en escena moderna conserva su vocación historicista (a este respecto, podría ser interesante interrogarse sobre una cierta incompatibilidad entre la puesta en escena y la representación de una tragedia, al negar ésta la Historia, o ser de alguna manera superior a ella, como escribía Aristóteles, y reinscribiendo aquélla a la tragedia en una perspectiva histórica). Su advenimiento coincide en efecto con el momento en que la heterogeneidad del público rompe la concordancia fundamental entre la sala y la escena, esta especie de *consensus* mutuo gracias al cual uno se entiende a medias palabras, sin que estén precisadas las «circunstancias». La puesta en escena sustituye entonces a esta entente por mediación de un «maestro de la escena» que se limita primeramente a materializar esas circunstancias, y que por consiguiente, tomando el partido de la distancia entre la obra y el público, encontrará en el

teatro un medio de hacernos tomar conciencia de nuestra historicidad (Brecht). Pero a la inversa, este «maestro de la escena» podrá también tratar de llenar esta distancia y de restablecer la unidad entre la escena y la sala por una íntima comunión entre los espacios mismos del espectáculo. A la realidad de la puesta en escena, que es «trasladar lo relativo al teatro», opondrá la visión de una creación autónoma, cerrada en sí misma y absolutista. El director aspirará entonces a la evocación de un único creador teatral. Pretenderá ser el único «artista de teatro» —el artista de este teatro futuro que, según Craig, «compondrá sus obras con el movimiento, la escenografía, la voz». Y es significativo sin duda que Craig, soñando con el teatro como un lugar de comunión, haya montado pocas piezas, y se haya limitado a su propio teatro ideal, tal como lo expresó en sus textos y en sus proyectos.

Pero esto nos aleja de nuestro tema inicial y se adelantó sólo a título de hipótesis. Por el momento nos basta, luego de haber tratado de evocar las condiciones de su advenimiento, con esbozar qué es, desde hace cerca de un siglo, el *status* estético de la puesta en escena moderna. Consiste sin duda, como se dijo con frecuencia, en una perpetua tensión entre un texto y un espectáculo. Pero también es posible definirlo más profundamente como una lucha entre la vocación historicista de la puesta en escena y la tentación absolutista y subjetivista del director, por la doble búsqueda de un espectáculo

abierto fundado en la distancia y la comprensión del espectador y de un espectáculo cerrado que postula una comunión total entre la sala y la escena. Ahora bien, es esta contradicción fundamental que no se sabía resolver en absoluto ni en un sentido ni en otro, lo que hace de la puesta en escena un arte, más que un conjunto de técnicas escénicas. Ella es la que nos autoriza a estudiar el teatro contemporáneo no sólo desde el punto de vista de la dramaturgia o de la evolución de las técnicas, sino como arte de la representación teatral.

¹ Este problema está estudiado, entre otros, por Jean Jacquot, en su excelente y preciso: *Shakespeare en Francia, puestas en escenas de ayer y de hoy*, en la colección: «Théâtres, fêtes, spectacles», Le Temps, París, 1964, Cfr. especialmente pp. 41 y ss.

² L. Becq de Fouquières, *El arte de la puesta en escena - Ensayo de estética teatral*, G. Charpentier y Cía, París 1884.

³ Cfr. L. Becq de Fouquières, obra cit., pp. 207-208.

⁴ Desgraciadamente no he encontrado nada al respecto en una obra recientemente aparecida en Maurice Descottes: *El teatro y su público*, Presses Universitaires de France, París 1964.

⁵ Cfr. L. Becq de Fouquières, obra cit., pp. 27-28.

⁶ Citado por Maurice Descottes en la obra ya mencionada.

⁷ Cfr. L. Becq de Fouquières, obra cit., pp. 243-245.

⁸ Idem, pp. 78-83.

⁹ Idem, pp. 182-186.

¹⁰ Idem, p. 268.