

## DRAMATURGIAS EN EL INICIO DEL MILENIO

José Gabriel LÓPEZ ANTUÑANO  
Escuela de Arte Dramático de Valladolid

BIBLID [0213- 2370 (2002) 18-2; 239-255]

*El autor expone las aportaciones dramáticas de seis directores contemporáneos –Brook, Barba, Vassiliev, Mnouchkine, Wilson y Lepage–, variadas en su origen y métodos, pero unidas por el deseo de trascender la realidad, de ofrecer al espectador imágenes nuevas que le permitan adentrarse en el plano de las ideas. Estos directores de escena serán, a juicio del autor, los que ejercerán una marcada influencia en el inicio del siglo XXI.*

*The author presents the contributions of six contemporary directors –Brook, Barba, Vassiliev, Mnouchkine, Wilson and Lepage–, of varied origins and methods, but united by their desire to transcend reality, to offer the spectator new images which allow him to enter the realm of ideas. These stage directors will, in the author's opinion, be the ones who exert a marked influence at the beginning of the 21st century.*

¡QUÉ GUSTO DA ir al teatro ... y encontrarse con teatro, y no con otras cosas y experimentos del más variado pelaje! ¿Cuándo acabarán por enterarse los experimentadores de arte y ensayo de que la mejor experiencia –tal vez la única válida y verdadera– es ya la obra de teatro en sí? Y, si se me permite, otra pregunta más: ¿Quién experimentará a los experimentadores?

Son algunos de los interrogantes que cualquier espectador sereno y atento se plantea ante el retorno del Tenorio, un año más por estas fechas, a las tablas (...) de la mano maestra de Gustavo Pérez Puig, que, cuando se habla de teatro y se busca teatro, es toda una garantía de acierto. Ha llevado al escenario, una vez más, la inmortal obra de don José Zorrilla en texto revisado por Llovet, y lo primero que hay que decir es que es puro teatro. (...) Por eso la noche del estreno, los mutis más famosos de la obra fueron subrayados con aplausos, que al final de la obra se convirtieron en un auténtico clamor de bravos y prolongadas ovaciones (...)

Cuidadísimo la escenografía, el vestuario, la iluminación, la música... Verdaderamente espectaculares, justos y discretos, nada estridentes, los efectos especiales. (...) Y, por encima de todo y al servicio de ello, como debe ser, los versos inmortales de Zorrilla, y la maravilla del amor que triunfa y regenera al galán gallardo y calavera.

Acabo de leer el comentario al último estreno de *Don Juan Tenorio* en el teatro Español de Madrid. La reseña, fechada en diciembre de 2000, podría haberse escrito cien años antes, pues recoge una forma de hacer teatro decimonónica; una manera de entender la puesta en escena que, superada en Europa, mantiene uno de los más firmes bastiones en España. La reseña, de una parte, aboga por un concepto de teatro, donde prevalece la palabra, que en la puesta en escena –según el canon tradicional– se ilustra con la acción, contraviñendo la norma habitual del acto comunicativo, donde primero es la acción y luego la palabra. Bajo este prisma, otros elementos como la escenografía, la iluminación, la gestualidad, los movimientos de los actores, etcétera, se en-

tienden desligados del texto, cumpliendo tan sólo una función ornamental o, en el mejor de los casos, supeditados al texto literario. Este modo de entender la puesta en escena ignora que el teatro consiste en la emisión desde el escenario de un mensaje único que transmite una pluralidad de informaciones, ofrecidas al espectador a distinto ritmo y diferenciadas según su procedencia (escenografía, gestualidad, iluminación, etc.) donde la palabra es un elemento entre éstos, pero no el único (ver Barthes 42).

De otra parte, esta reseña crítica da la razón a Machado cuando escribía aquello de que el español "desprecia cuanto ignora", puesto que sucesivas aportaciones a lo largo del siglo XX han contribuido decisivamente a la evolución y engrandecimiento del teatro universal, aunque en España factores de diversa índole han impedido la entrada de estos aires regeneradores.

Estos tres obstáculos son: el problema del gusto, clasicista y de raigambre romántica; la impermeabilidad de nuestras fronteras, en buena parte del pasado siglo, por razones de índole política y cultural; y la exhibición en España, durante los últimos treinta años, de montajes realizados en aras de una modernidad mal comprendida, con voluntarismo y sin asimilación, donde se han copiado resultados, prescindiendo de los procesos.

Sin embargo, mientras en nuestro país nos aferrábamos a lo rancio, en las primeras décadas del siglo XX, Stanislavski, Meyerhold y Gordon Craig llevaban a cabo una revolución certera del arte teatral, rompiendo esa forma de entender el teatro como ilustración de la palabra, que en el siglo XIX estaba implantada en la escena europea. Stanislavski creó un sistema de interpretación donde la imaginación, la atención y la improvisación son los fundamentos para excitar la memoria emotiva del actor y construir el personaje por analogía, desde dentro, descartando la imitación externa. Gordon Craig se propuso integrar todos los elementos —objetos, luces, vestuario, etc.— en la puesta en escena. Meyerhold que entendía la puesta en escena como el arte de la composición, buscó el teatro de la convención consciente, es decir una propuesta escénicas cargadas de teatralidad.<sup>1</sup>

Con el correr del siglo XX, Brecht, creó otro sistema para los actores distinto al de Stanislavski, donde la interpretación se realiza no por analogía, sino por semejanza. Con la imitación de acciones y gestos propone una forma de hacer teatro que rompe el efecto ilusión y la identificación del espectador con lo que se representa en la escena. El concurso del desdoblamiento, el distanciamiento, el gestus social, etc, contribuyen a que el público pueda presenciar la historia contada sobre el escenario con distancia y conciencia crítica.

Al lado de estos dos grandes métodos interpretativos de Stanislavski y Brecht, surge en la mitad del siglo XX el trabajo de Grotowski en su laboratorio, que se apoya en el sistema de Stanislavski. Comparte el estudio drama-

túrgico y muchos de los procedimientos interpretativos, basados en el concepto de analogía, pero abre a través de las investigaciones del cuerpo las posibilidades expresivas de la voz y el organismo humano, y con ellas unas vías de desarrollo que serán fundamentales para la dramaturgia en el inicio del nuevo milenio. El trabajo de Grotowski sí llegó a España en los comienzos de los años setenta, pero se falsificaron tanto sus propuestas por superficialidad que la aportación del director polaco al teatro español quedó en nada.

En la fuente de las investigaciones de Grotowski sobre el cuerpo beben los grandes directores que, con su trabajo, realizan aportaciones decisivas a la escena del siglo XXI: Brook, Barba y Vassiliev. Estos tres por diferentes caminos, como tendremos ocasión de ver, darán un paso más en el trabajo de Grotowski, puesto que las posibilidades expresivas del cuerpo les conducirá a proponer una nueva concepción teatral: el hecho teatral concebido para crear una experiencia, para sugerir, sin representar o imitar. Por tanto ya no se trata de presentar un teatro que reproduzca la vida, construida por analogía (Stanislavski) o por semejanza (Brecht), sino de proponer un teatro que insinúe; dicho de otra manera, que no copie la realidad sino que proporcione al espectador la posibilidad de adentrarse en el mundo de las ideas. Esta manera de entender el teatro también está en la base de los trabajos de otros tres directores, de los que deseo hablar: Mnouchkine, Wilson y Lepage. La primera busca en las técnicas del teatro primitivo de extremo oriente nuevos códigos que le permitan renovar la escena, el segundo a la sombra de Craig propone propuestas de renovación por otros caminos; y el tercero, junto con Sellars innova con el aporte de las nuevas tecnologías.

Peter Brook (1925) es un director de escena que merece todo el reconocimiento y respeto por la coherencia de su trayectoria y la infatigable investigación sobre lenguajes teatrales, huyendo de toda instalación en unos códigos determinados o en un ejercicio autocomplaciente, al haber logrado la conquista de determinadas cimas de la creación teatral. En este sentido, por ejemplo, resulta elocuente la investigación que lleva a cabo en los últimos años para adentrarse en los mecanismos del cerebro y encontrar en éstos conflictos dramáticos. Acaso, antes de concretar las principales aportaciones de Peter Brook al teatro contemporáneo, al del siglo XXI, resulte interesante esbozar los cuatro periodos claramente diferenciados entre 1942 y 2001, en los que puede dividirse su trayectoria.

El primer período que comprende los años 1942-1962, se inicia en Stratford, donde permanece hasta que en 1947 es llamado a dirigir en el Covent Garden. En estos veinte años realiza ocho puestas en escena, mayoritariamente de Shakespeare, y dirige numerosas óperas. En este periodo se observa una refinada sensibilidad visual, una búsqueda de imágenes desnudas en sus tra-

bajos, el inicio de la investigación en el cuerpo del actor y la relación de éste con la escena abstracta. Por otra parte, el trabajo sobre Shakespeare le hace ver que existe un exceso de codificación en los montajes del dramaturgo inglés, donde se repiten sin análisis clichés interpretativos y escénicos, repetidos desde el siglo XVII.

La segunda etapa entre 1962 y 1970, en colaboración con el escenógrafo Marowitz, es un periodo de decidida investigación, en la que el conocimiento de los trabajos de Grotowski y Artaud tendrán una importancia relevante. De esta época, en la que acuña el concepto de "espacio vacío", son algunos de sus más célebres montajes como *Rey Lear*, *Sueño de una noche de verano*, *Marat-Sade*, o *US*. De Grotowski le interesa el concepto de improvisación, el entrenamiento vocal y corporal del actor, para que con las herramientas del organismo humano realicen una actuación llena de intensidad dramática (ver Brook 2000, 180). Asimismo, le importa la utilización del espacio, eliminando de la escena aquello que no resulte imprescindible y significativo. Con Artaud comparte análisis y conceptos, al tiempo que se encuentra alejado por el extremismo del francés en sus teorías teatrales. Coincide con la valoración de Artaud que juzga al teatro de su tiempo, pervertido por la acumulación de sucesivas capas culturales; también le interesa, aunque con aplicaciones más tamizadas, las propuestas de un teatro físico, no intelectual, que pueda testimoniar sobre la escena la ferocidad de la existencia; es decir, que le permitan volcar los instintos primitivos del hombre (ver Brook 2000, 179).

En la tercera etapa, comprendida entre los años 1970 y 1995, busca una forma de hacer teatro donde la representación realizada por un grupo de actores, sea recibida y compartida por los espectadores, sin la ayuda o el obstáculo de la lengua y de las diferentes herencias culturales que pudieran condicionar el hecho teatral en la emisión o la recepción. Para ello, funda, en 1970, el Centro Internacional de Investigación Teatral (CIRT), empieza a trabajar con actores procedentes de diversas razas y culturas, e investiga en las leyendas y ritos africanos y orientales. Tal vez, una de las consecuencias más importantes de esta búsqueda se concrete en la inversión las prioridades tradicionales en la comunicación teatral, fundamentadas en la palabra, elevando a un primer rango otros elementos, como el gesto, el tono, el sonido o la dinámica del movimiento. Con este cambio de valores, lo sensitivo prima sobre el significado intelectual, y el espectador puede sentir y adherirse emocional y sentimentalmente, con impresiones abstractas, aunque no las comprenda.

En los últimos años, Peter Brook se adentra en los mecanismos del cerebro y transforma en conflictos dramáticos el choque de las diferentes enfermedades de la mente con entornos socio culturales; busca la intensidad dramática en las visiones enfrentadas de la misma realidad que surgen del estudio de las

historias clínicas. Es un proceso interesante, arriesgado y complejo, en el que el sexto sentido teatral de Brook y su experiencia en el estudio del cuerpo le lleva a encontrar resortes teatrales en historias clínicas (Brook 2000, 278).

Resumir ahora, en unas líneas, las aportaciones de Peter Brook resulta complejo. Su concepción teatral parte de la ruptura con el teatro naturalista, con el concepto de ilusión, con el efecto de realidad y con el proceso de identificación del espectador con la escena; al mismo tiempo rechaza el teatro construido por la repetición de sucesivos códigos culturales, lo que denomina basura cultural. Por el contrario, para Brook el teatro es un acto creativo que no admite ilustraciones y que no debe imitar la vida, porque le corresponde crear una experiencia. Más en concreto, Brook expresa su noción acerca del teatro de la siguiente forma:

Una obra en escena es una serie de impresiones; pequeños estímulos, uno tras otro; fragmentos de informaciones, de sentimientos, de sensaciones, agrupados de manera secuencial para sacudir la percepción del espectador. Una obra es buena cuando tiene muchos de tales mensajes; por lo general, varios de diferente naturaleza al mismo tiempo, que a veces hasta se atropellan entre sí, se superponen, se amontonan los unos contra otros. Todo está exaltado, conmovido, perturbado: la imaginación, la inteligencia, los sentimientos, la memoria. (Brook 1987, 60)

Frente a este teatro, se opone el mal teatro, aquel en el que "las impresiones llegan cómodamente espaciadas, agrupadas en fila india, y en el espacio que dejan entre sí, el corazón se duerme mientras la mente divaga por los acontecimientos de la jornada, o imaginando el menú de la cena" (Brook 1987, 60).

El teatro de Brook, por tanto, busca emoción, comunicación directa entre la escena y la sala a través de la fuerza interpretativa del actor, que es la esencia del teatro. Para llevar a cabo este tipo de teatro, las propuestas de Brook se asientan sobre los siguientes fundamentos: en primer lugar, el trabajo del actor no debe ser imitativo, de modo que el espectador reconozca algo o a alguien; por el contrario, el actor debe crear sobre el escenario, debe producir sensaciones que se transfieran emocionalmente al espectador.<sup>2</sup> El segundo punto de apoyo de Brook se asienta en la fe casi mística en el significado metafísico del cuerpo del actor y la exploración de las capacidades expresivas de la naturaleza humana. En tercer lugar, el teatro debe realizarse sobre un espacio vacío donde cada representación se llena de una forma diferente, y donde todo se centra en la presencia física del actor. En un espacio que por su neutralidad permite al actor desplazarse libremente.

La cuarta idea básica procede de la importancia que concede al texto que, en un profundo, inteligente e intuitivo estudio dramático, escruta descubriendo mil sugerencias que se encuentran escondidas. Así halla conflictos soterrados entre diferentes temas y multiplica las disonancias, destruye las imágenes convencionales fijadas por la tradición, y rompe la linealidad y falta de

aristas que pudiera haber en un texto teatral. A consecuencia de este estudio dramaturgico, la escena se llena de vitalidad y movimiento —mejor ritmo interno—, de emoción e intensidad dramática. Por ejemplo, en el caso de los textos de Shakespeare son muy claras sus intenciones encaminadas a redescubrir la naturaleza primitiva del teatro isabelino hecho de violencia y de contrastes extremos. Asimismo saca a la luz la riqueza y fuerza pasional de los personajes.

En quinto lugar, cabe mencionar como su trabajo no descansa hasta que logra el anclaje del texto en el cuerpo del actor; es decir, busca esa organicidad que es el fundamento de la verdad teatral y de la energía. El actor para Brook es el único responsable, con su voz y su cuerpo, para conseguir la intensidad dramática. Pero además al actor le pide naturalidad y fuerza interpretativa para transmitir emoción, belleza y sentimientos, sin sobreactuaciones, ni apoyo en escenografías engañosas.

Por último, se advierte que el trabajo con el actor no le impide conceder importancia al diseño del espacio y de las luces, porque Brook demuestra poseer una sensibilidad extrema para crear imágenes impactantes y visuales. Estas imágenes emocionantes, sugerentes y bellas las propone sobre el espacio vacío, es decir con apoyo en el mínimo número de elementos escenográficos. Pero requiere que la escenografía sea significativa y relacionada con el actor: “la escenografía debe estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras ésta se desarrolla” (Brook 1969, 136).

El italiano Eugenio Barba (1936) se formó en el Teatro Laboratorio de Grotowski, donde fue ayudante de dirección desde 1959 a 1964, año de fundación del Odin Teatret en Oslo, trasladado después a una pequeña localidad danesa. El trabajo en estos casi 40 años ha discurrido por la línea antropológica abierta por Grotowski, que Barba ha completado con otras investigaciones, distanciándose en los contenidos, al decantarse por un teatro comprometido, de carácter beligerante en lo político. En esta dirección, Barba siempre ha pretendido “obligar al público a arrancarse su máscara social y enfrentarse a un mundo en que se han destruido viejos valores, sin ofrecer en su lugar soluciones metafísicas”.<sup>3</sup> En su último espectáculo presentado en España, *Mytos*, proponía una reflexión sobre la caída del muro en 1989, partiendo de una visión de la historia que “prefiere basura para levantar monumentos”.<sup>4</sup> En esta propuesta con nuevo tema reiteraba sus ideas claves: la hipocresía y la falta de rigor en la sociedad, que se alinea con lo políticamente correcto, con la corriente de opinión imperante y con las modas ideológicas, que ahora se concretan en enterrar el marxismo.

De modo habitual, recurre para sus propuestas escénicas a textos no dramáticos, de carácter mitológico, lírico, etc. El texto literario, escogido y fijado, es un material imprescindible pero mutable, y sirve de punto de partida

para las improvisaciones de los actores y la creación escénica. Por tanto, el director y los actores intervienen sobre el texto: lo leen, lo estudian, se dejan poseer por él en una primera fase, para a continuación transformarlo mediante las sugerencias u opciones que les ofrece, y las elecciones que practican. La deconstrucción del texto no es gratuita, sino que se realiza en busca de acciones físicas y verbales, que deben asociarse a los personajes. El texto resultante, desde un punto de vista canónico o aristotélico, resulta estático –sin progresión dramática–, y con una línea de acción aparentemente inconexa, respunteada a base de una sucesión discontinua y casi onírica de cuadros, que se construyen con intensidad y fuerza dramática en el aspecto interpretativo, y que se comprenden cuando el espectáculo se cierra.

Pero más interesante que el proceso de creación colectiva al que es sometido el texto, utilizándole como trampolín para el actor, como le gusta subrayar a Barba remedando a su maestro Grotowski, me parecen dos cuestiones: de una parte, las búsquedas antropológicas del Odin Teatret, a fin de encontrar nuevos resortes para la gestualidad y la voz en su dimensión expresiva; de otra, el trabajo apoyado en una acumulación de signos que llegan al espectador por vía sensorial, a través de estímulos como la belleza; o bien, intelectualmente, mediante las analogías que se establecen. Desarrollaré estas cuestiones enunciadas.

El actor debe considerarse un elegido, dispuesto a ofrecer al espectador el conocimiento que ha alcanzado de su cuerpo, así como las nuevas disposiciones interiores, consecuencia de una transformación de carácter espiritual. En este sentido, casi místico, el trabajo del actor en los ejercicios, en los ensayos, que llega hasta la extenuación, no debe entenderse como un medio para utilizar el cuerpo y el espíritu al objeto de levantar un espectáculo concreto, sino como una forma de conocimiento del propio actor; un sistema antropológico, que debe aprenderse y ejercitarse en relación con la actitud mental y vital.

Los actores en estos duros y místicos entrenamientos buscan alcanzar una capacidad expresiva a través de las palabras, siempre pronunciadas con fuerza, en busca de sonoridad o de tonalidades musicales. De este modo, la expresión oral que causa admiración al percibir las posibilidades desconocidas de la voz cuando ésta se trabaja, adquiere una resonancia específica y emocional, basada más en el tono o en la fonética de la palabra, que en la significación. Esta utilización de la palabra por sus cualidades fónicas permitirá la transferencia emocional entre el actor y la sala, al margen de la mayor o menor comprensión de la lengua, mientras se representa el espectáculo.

Pero además de la investigación sobre la cualidad sonora de la palabra, los intérpretes del Odin Teatret se apoyan en la expresión corporal, que se caracteriza por: la organicidad, la codificación de las improvisaciones y la refinada

técnica. De este modo, la organicidad, entendida como la energía precisa que el actor libera para ejecutar una acción, se aprecia en su concreción y en su significación, que es transferida al público y captada más por vía emocional que intelectual.

A su vez, los movimientos se aprecian codificados con exactitud milimétrica como resultado de un largo proceso de ensayos, donde los ejercicios se matizan en función del personaje y de la reacción orgánica del actor ante los estímulos. De todos los gestos acuñados, se escogen tan sólo unos cuantos, desechando, por tanto, muchas improvisaciones que no aportan nada al sentido de la puesta en escena.

Una vez que todos los actores han moldeado su personaje por la gestualidad, Barba construye el espectáculo ensamblando el trabajo de cada actor; en este momento del proceso, el actor pierde su autonomía y se subordina al sentido de la puesta en escena, si bien una vez que las piezas están organizadas, el trabajo del actor recobra su libertad. Durante esta parte de los ensayos, Barba elabora la dramaturgia de los espectáculos; antes existe un texto, una historia preestablecida, y el trabajo de los actores, pero queda la fase dedicada a levantar el espectáculo sobre el escenario, con el ritmo adecuado (Barba 87).

Por último, todos los intérpretes exhiben esa técnica consecuencia del *training*, agotador, diario, colectivo en un principio, adecuado al ritmo de cada actor después. En este proceso se prepara el cuerpo, pero por encima de todo se ayuda a los actores a adoptar una actitud mental y anímica, que les permite conocer y conocerse y, reconocer su cuerpo y expresarse a través del mismo.

La importancia del trabajo del actor y el hecho de que la representación descanse sobre la materialidad del gesto corporal, no quita que los espectáculos de Barba, pese a la sobriedad y el carácter recogido (no permite más de 100 espectadores), se cuajen con ricas sugerencias a través de imágenes, que se logran de modo diverso: unas veces será el diseño de luces que, además de su carácter significativo, focalizan la mirada del espectador; otras por la presencia de objetos o signos, que emanan belleza a la par que adquieren una significación. En el caso de *Mytos*, por ejemplo, era una infinidad de manos que se diseminaban por el lugar de la representación, que reiteran la tragedia del destino inexorable que cae sobre todos los mitos, al tiempo que recuerda como el paso del tiempo deja tras de sí cadáveres. O el laberinto que se dibuja sobre la gravilla del improvisado escenario, que se borra y se reconstruye en una metáfora de la vida.

Anatoli Vassiliev (1942) se formó en el sistema de Stanislavski que, en su opinión, es una metodología fundamental donde todo está pensado con exactitud, y que permite al actor poseer la técnica indispensable para la actuación. Sin embargo, Vassiliev cree que el método, que es una magnífica herramienta, debe evolucionar y no puede encorsetar la creación actoral. Consecuente con



esta forma de pensar, desde 1982 trabaja en su renovación, apoyado en el siguiente fundamento: "guardar sus principios generales y cambiar el resto" (Vassiliev 106).

Ahora bien, ¿hacia dónde quiere ir? ¿qué concepto tiene del teatro?: Vassiliev cree que el teatro debe representar ideas en su esencia, por tanto no debe imitar la vida; a Vassiliev no le interesa mostrar los conflictos de los personajes en unas circunstancias dadas, sino presentar las ideas que personifican esos personajes. Por ejemplo, en el caso de Salieri, en *Mozart y Salieri*, de Puchkin, no pretende representar los tormentos que rodean a Salieri antes de depositar el veneno en la copa de Mozart a consecuencia de la envidia, sino personificar este concepto a través de sus manifestaciones exteriores. Por un camino diferente al de Brook o Barba llega a un mismo objetivo: dejar de imitar la realidad sobre el escenario, para crear, basándose en textos codificados sobre los que aplica dos principios básicos de su teoría teatral: la estructura de juego y la acción en la palabra. La aplicación de este nuevo sistema requiere una relectura de la obra y una nueva propuesta interpretativa, para "separar el yo del actor del yo del personaje; es decir, para conseguir que ambos yo(s) tomen cierta distancia, de modo que el actor tenga una objetividad en relación a su tema, el tema de su papel" (Vassiliev 1999, 52).

El primer paso en la construcción teatral de Vassiliev consiste en seleccionar el texto, una tragedia o comedia, porque sólo estos dos géneros le permiten moverse en el terreno de lo conceptual, al estudiar el espíritu del hombre y proponerse en verso, que esencializa el discurso. Por el contrario, desecha el drama por el carácter narrativo y su desarrollo en el plano de los sentimientos y emociones. Una vez elegido el texto, Vassiliev realiza el análisis dramaturgico con un procedimiento bastante tradicional, próximo al utilizado por Stanislavski; después se apoyará en el método de las acciones físicas, según las orientaciones de Stanislavski y Michael Chejov. Pero es aquí donde empieza a distanciarse de los enunciados tradicionales, puesto que, para Vassiliev, el método de las acciones físicas es tan sólo un medio para obtener unos resultados y nunca un objetivo (López 2000, 250).

Una vez concluidos los trabajos de mesa, comienza la puesta en escena que se apoya en esos dos pilares enunciados: la estructura de juego y la acción en la palabra. Para elaborar la estructura de juego, Vassiliev necesita conocer el final de la obra escogida, para lograr que los personajes conozcan su futuro y, de este modo, no se sorprendan ante lo que les acontece, ni estén sometidos o impulsados por las circunstancias dadas. Plantear la construcción de la puesta en escena, una vez desvelado el final permite a los personajes examinar cuanto les ocurre, reparar en los porqués; es decir, se consigue que el personaje salga de su piel profesional (hablo de los personajes no de los actores).

Este modo de enfocar el trabajo permite que el actor sienta la vida de su personaje como un juego, que transite por el camino que recorre el personaje en el desarrollo de la acción, realizando un experimento con otros personajes o con alguna cosa. Es decir, teatralizando toda situación.

La estructura de juego permite al actor: representar ideas en vez de emociones, sentimientos, etc; pasar de lo concreto a lo abstracto; identificar tema y personaje, o mejor que el personaje personifique una idea. Según esta estructura, la línea de acción dramática se traza mediante la relación entre conceptos y no por la relación de los personajes con las circunstancias dadas. Al personificar la idea, por ejemplo la envidia en el caso de *Mozart y Salieri*, saltan a escena manifestaciones como la insatisfacción ante lo propio (Salieri no disfruta con su trabajo creativo pese al reconocimiento), no gozar con lo ajeno aunque se valore (Salieri destila malos humores mientras reconoce la genialidad de Mozart), o aborrecer a la persona envidiada hasta matarla. Con otras palabras, a Vassiliev no le interesa el cómo se llega a un final determinado con las tensiones sucesivas que se originan en o entre los personajes, lo que respondería al trayecto que recorre un personaje hasta que consigue su fin, sino el por qué, los motivos, las ideas que le han abocado hasta ese final (ver López 2000, 185).

Evidentemente esta estructura origina un cambio en la relación del público con los actores: en las propuestas de ilusión, actor y público permanecen ligados por emociones comunes; en las lúdicas —las de Vassiliev—, público y actor participan de un juego y un pensamiento común. Entonces el teatro tiende hacia un Misterio en el que el público es el testigo. Para interpretar según la estructura de juego, Vassiliev precisa una renovación que se fundamenta en el método de Stanislavski, que es “una magnífica herramienta”, al tiempo que exige a sus actores tres cualidades: “capacidad para improvisar, potencial energético y posibilidades intelectuales para comprender un mito, el tema de la tragedia” (Vassiliev 1999, 199). A esta última cualidad, la denomina religiosidad.

El otro pilar en el trabajo de Vassiliev es la acción en la palabra. Para hablar de esta segunda herramienta, interesa remontarse a la concepción que el director ruso tiene sobre el trabajo del actor; éste debe apoyarse sobre las acciones físicas, las psíquicas y las verbales, que el actor incorpora a un tiempo y de forma combinada, respectivamente en el espacio, la mente y la palabra. Aunque estas acciones deben funcionar al unísono y con la misma intensidad, la realidad es que una de ellas prevalece sobre las otras dos.

Si en el método de Stanislavski la vida activa del personaje se inicia en la psique, el método interpretativo de Vassiliev requiere que las acciones verbales tomen la delantera, porque la abstracción y el verso requieren un apoyo

fundamental en la palabra, aunque no el único. Pero esta exigencia no quiere decir que el actor declame o desligue la palabra de la acción. El actor realiza un ejercicio exquisito de organicidad, de distribución a través de todo su organismo de la energía necesaria para la ejecución de una acción con la palabra integrada. Vassiliev pide al actor que busque la capacidad expresiva del lenguaje como se la pedía Grotowski a sus actores santos.

Esta investigación sobre el texto le conduce al actor a buscar las palabras claves de cada parlamento y dotarlas de unas cualidades específicas, de modo que el discurso se construya en base a esa sucesión de palabras claves debidamente connotadas (ver López 2000, 259). Así, el espectador en la recepción capta unas palabras, aquellas a las que el actor concede una mayor carga tonal; a su vez, estas palabras se dicen con una cadencia determinada y dejan escuchar una melodía precisa. A este modo de decir, Vassiliev lo denomina el pilotaje de la palabra. A esta cualidad del discurso, se le agregan dos más: la entonación afirmativa y la fluidez en la dicción. La primera de estas características se refiere a la pulsión, a la energía de la voz del actor sobre determinadas palabras (ver López 2000, 260); el segundo elemento, la fluidez, es un proceso técnico bien asimilado por los actores: el esfuerzo se mantiene, la palabra fluye como en el canto, con una poderosa columna de aire modulada en las cuerdas vocales.

Los actores liberan energía por el escenario, tanto por la palabra como por las acciones físicas. La fuerza, la pulsión sobre las palabras claves, intensifica una interpretación que desvela un mundo de ideas, acompañada por una melodía perceptible, a través de un discurso que posee una emotiva cadencia musical. Sin embargo, este apoyo en la palabra no excluye el despliegue, abundante y enriquecedor, de las acciones físicas de los actores, puesto que la puesta en escena cuida la expresión corporal que acompaña al discurso de una gestualidad orgánica, realizada con precisión y detalle. De este modo, se evita que un teatro basado en la palabra y que busca la abstracción pueda resultar retórico, artificial, alejado de la necesaria comunicación entre escenario y sala. En esta línea, no está de más destacar la capacidad de los actores de Vassiliev para escuchar significando.

Asimismo, Vassiliev se apoya en la utilización de signos visuales o acústicos, en unos montajes sobrios, contruidos con escenografías sencillas y predominio del color blanco que se relaciona con el contenido espiritual de las obras escogidas: la tragedia se mueve en el nivel del espíritu y el color blanco significa claridad, transparencia, pureza.

Ariane Mnouchkine (1939) ha delineado una trayectoria precisa y coherente desde el inicio de su carrera, tanto por sus presupuestos estéticos, como por la función social y el compromiso de su teatro, que no debe concebirse só-

lo para entretener, sino también para sembrar inquietudes como respuesta a los problemas que aquejan a la sociedad occidental o a pueblos enteros. Esta característica ya se apreciaba en la trilogía compuesta por *1789* (1970), *1793* (1972) y *L'Âge d'or* (1975), que configura su primera etapa en los años setenta, vinculada a la creación colectiva y al intento de implicar al público en la representación. En la segunda etapa, la del ciclo de Shakespeare (*Ricardo III*, *Noche de Reyes* y *Enrique IV*), encuadrada entre 1981 y 1984 se desarrolla tras una relectura de Artaud y refuerza el compromiso sociopolítico (Feral 245).

De su dilatada trayectoria, me interesa detenerme en la tercera etapa, en la que se aproxima al teatro oriental y comienza su colaboración con Hélène Cixous (Orán, 1938), una autora con una amplia trayectoria literaria, poco conocida en España, que cuenta en su haber con medio centenar de títulos, distribuidos entre la filosofía del lenguaje, la narración y la creación dramática. De esta fecunda colaboración nacen importantes textos, escritos con la mirada depositada en el Extremo Oriente o en Francia, en los que denuncia los desajustes en las relaciones humanas o las injusticias que se derivan de erradas decisiones políticas. Las historias se toman o se adaptan de la tradición oriental, pero bajo ellas se esconde la denuncia de comportamientos individuales, que subyacen bajo esos episodios, con el fin de golpear la conciencia del espectador y provocar respuestas.

Además de este cambio temático, Mnouchkine después de unos viajes por Extremo Oriente observando el teatro *nô*, el kabuki y el kathakali, incorpora definitivamente a su teatro técnicas y conceptos que se concretan en: la estilización extrema, la acción simple, los movimientos extremadamente trabajados, la fuerza de los símbolos, la belleza de la metáfora, la vistosidad del atrezo —con colores vivos y caras pintadas— y la pureza en los modos de expresión.

Con estas técnicas, se propone despojar al teatro de la imitación naturalista, de la ilusión que considera una fórmula agotada que aboca a una manera de interpretar excesivamente textual, alejada de la verdadera teatralidad y empobrecedora de la escena. Asimismo le interesa desprenderse de las adherencias que sobre los textos clásicos ha depositado el paso del tiempo y las modas culturales.

Sin embargo, las relaciones de Mnouchkine con el teatro Oriental no siempre se han entendido bien, al creer que las pretensiones de la directora consistían en hacer un teatro oriental en Europa; copiar superficialmente formas externas. Nada más alejado de la realidad, puesto que lo que se propone es impregnarse del espíritu del teatro oriental como referente para su inspiración o como instrumento para su trabajo, incorporando solamente algunas formas externas —trajes, algunas máscaras, peinados, maquillajes, etc.— o técnicas, pero sin imitarlo o copiarlo.

Con la asimilación de las técnicas de Oriente, el teatro de Mnouchkine se asienta en los siguientes principios estéticos: primero, estilizar las formas, de modo que personajes y temas tengan capacidad para aportar un mensaje, al tiempo que trasladan una significación que excita la imaginación del espectador y le transporta a un espacio referencial, alejado del hábitat cotidiano; segundo, recuperar para la puesta en escena su especificidad teatral a base de un exquisito y minucioso trabajo para elaborar signos —mediante la voz, el gesto, los colores, los objetos, etc.— y crear sensaciones en la escena. Con estos hallazgos que refuerzan la teatralidad, Mnouchkine pretende conseguir una fuerte textura poética, establecer la comunicación a través de la metáfora y —en lógica consecuencia— cambiar la relación con el espectador.

Además de estas cuestiones de orden estético, Mnouchkine queda prendada de la técnica, preparación y dedicación de los actores a su tarea y bajo el influjo de esas técnicas trabaja. El actor se apoya en el gesto y la voz, con intención de imantar la atención del espectador; los gestos, a su vez, cumplen dos funciones: dotar de determinados rasgos específicos a cada personaje y abundar en la representación plástica del conjunto de la puesta en escena, al ensamblar gestualidad y caracterización externa de los personajes con la escenografía y la iluminación. La dicción se cuida al detalle, insistiendo en el ritmo melódico y la variedad tonal, para alejarla de su sonido natural. Los movimientos se realizan con lentitud y precisión.

Mnouchkine con esta propuesta de trabajo actoral continúa su apuesta por la estilización y se aleja de todo posible contacto con el realismo. Sus propuestas destacan por la capacidad para crear un universo visual refinado, rico, excitante, metafórico, sugeridor y significativo; y por la belleza plástica que suscitan sensaciones y crean ese caldo de cultivo imprescindible para que actúe sobre el imaginario del espectador. El teatro de Mnouchkine se separa así de toda imitación de la realidad y se aproxima a ese teatro de creación, de ideas, eminentemente teatral, que caracteriza la forma de entender el teatro de los tres primeros directores, de los que he hablado.

E. Gordon Craig entendía el espectáculo, y así lo dejó escrito, “como la convergencia y unión armoniosa entre un cierto número de elementos auditivos y visuales, donde el actor se integra aunque con un cometido algo más destacado” (Craig 1987, 14). En Robert Wilson (1941) encuentro un continuador de esta concepción del teatro, donde prima la imagen, en una puesta en escena concebidas como una manifestación de arte total mediante la integración de todos los elementos posibles, para proponer al público espectáculos fastuosos —con grandes efectos escénicos—, llenos de color, elegancia y brillantez.

Wilson, arquitecto de formación, se relaciona con las artes escénicas a través del happening y la danza. De la danza recogerá la búsqueda de movimientos a

partir de las leyes naturales del cuerpo, las acumulaciones gestuales, los giros, las series repetitivas, etc. De la arquitectura conserva el trabajo de proyectar formas sobre el espacio y la concepción geométrica que se aprecia en las puestas en escena. Wilson comienza su carrera como director a mitad de los años sesenta y presenta a lo largo de su trayectoria una constante evolución con un punto de inflexión en 1993, cuando empieza una línea más abstraccionista, más pura, más desligada de la realidad, tanto en temas como en lenguajes escénicos, apuntando hacia el juego de formas puras que recuerdan en algunos aspectos los hallazgos de la danza contemporánea, reinventada por Merce Cunningham.

En su teatro existen dos cuestiones fundamentales: el deseo de romper la concepción rutinaria del espacio y el tiempo; y la integración del teatro, la música y la danza, apoyada en una gestualidad específica y en movimientos organizados de modo repetitivo, para ofrecer unas imágenes, reales o imaginarias, pero siempre con una gran fuerza, expresiva y plástica, y emocionalmente bellas; estas imágenes resultan ricas en sugerencias y están capacitadas para crear impresiones o sensaciones, a veces, con ciertas referencias alucinatorias.

De las aportaciones de Wilson al teatro, las más destacables son el planteamiento espacial de la puesta en escena y el diseño de luces. La primera se caracteriza por una concepción arquitectónica del espacio, despojado de elementos escenográficos, más bien escasos, y por una deconstrucción de la perspectiva teatral; de este modo, la escena recuerda una proyección cinematográfica o fotográfica, o adquiere la relevancia de un cuadro. En este ambiente, busca los juegos de contrastes, que ensambla con destreza: la verticalidad con la horizontalidad; el blanco y el negro; el despojamiento y el exceso, cuando la escena se ocupa con personajes. La segunda, la referida a la iluminación, se define por la utilización precisa de focos, telones o pantallas, que emplea para crear abundantes imágenes, que se suceden sin interrupción, con una dinámica seriada, donde cada imagen se borra para dar paso a la siguiente. Con esta sucesión de imágenes que se origina con la escenografía y la iluminación, en la que se integran actores o bailarines con sus palabras y movimientos, Wilson pretende que el espectador sea invadido por una especie de éxtasis y el tiempo quede detenido. A partir de esta sensación, el espectador se sorprenderá por la lentitud de los procesos, gozará con imágenes insensatas que destacan no por su información o significación, sino por su plástica, y entrará en comunicación con la propuesta de Wilson a través de la herida que puedan causar en él estas imágenes, sugiriéndole intuiciones o llevándole a la admiración de lo bello. Sin embargo, esta acumulación de imágenes trasciende los valores formales, su carácter, pues Wilson pretende que en el espectador se produzca un encuentro entre lo real, lo imaginario y lo simbólico, entre la memoria individual y la colectiva.

Ahora bien, las puestas en escena no sólo abundan en elementos visuales, sino que también cobran mucha importancia las series sonoras, acordes con los ritmos visuales del espectáculo. Además de la posible incorporación de la música, busca la sonoridad en las palabras, que a veces se dicen como si fueran ruidos de fondo, o fragmentos del discurso extrapolados de lo cotidiano. Le gusta hacer una especie de collages con palabras, frases, parlamentos o sonidos, imponiendo una especie de texto polifónico muy sugerente para el espectador.

Las puestas en escena de Wilson exigen la presencia de un actor específico, que se integre en el montaje a través de movimientos y gestos, bastante mecánicos y casi siempre geométricos, ejecutados con lentitud, no exenta a veces de ritualidad, para originar una especie de hiperpresencia en el espacio, en la que el cuerpo se transforma en imagen; o mejor dicho se integra en el conjunto de imágenes que deben salir del escenario. Para capacitarse, el actor desarrolla un entrenamiento específico, caracterizado por una serie de técnicas que pondrá en juego durante la representación, como son: el control del paso, la rotación sobre sí, el desplazamiento en zigzag, la marcha al "ralentí", la geometrización del gesto y la incorporación de la pantomima coreográfica, el control de los movimientos a fin de neutralizar la tensión interna del cuerpo, etc. Con este modo de actuación, intenta desindividualizar al actor, incluir sus gestos y sus desplazamientos en una composición puramente formal de líneas y de elementos plásticos, donde nada debe ser gratuito u ocasional.

Por último, en la elección de temas, gusta de aquellos que le permitan la abstracción: unas veces serán los mitos que constituyen una buena fuente de inspiración; otras, temas que le permitan un acercamiento al pasado; o bien textos filosóficos porque contienen ideas.

Cultiva una suerte de misticismo, un vago sentido de la amistad, y sus propuestas carecen de erotismo. Donde sobresale Wilson es con las puestas en escena de las óperas, en las que trabaja sobre un libreto y una música acrisolada que le permiten exhibir todas sus juegos escénicos.

El canadiense Robert Lepage (1957) es uno de los jóvenes directores con trayectoria más interesante e innovadora. Lepage inicia su carrera en solitario en 1981 y fundamenta sus montajes en un tema extraído de alguna obra literaria o de ensayos, o bien se apoya en un personaje dramático o en alguna personalidad intelectual. Escogido el tema, lo desarrolla a base de un ligero diálogo o monólogo, en escenas fragmentadas, que ensambla con apoyo en imágenes, creadas con métodos tradicionales o nuevas tecnologías, que adquieren mucha importancia, pero sin que el actor pierda el rango de protagonista del espectáculo. Así pues, en las propuestas escénicas de Lepage, se encuentran las palabras del actor y una profusión de imágenes, que refuerzan

visual y sensitivamente el texto, que transportan de un lugar a otro —concreto o irreal—, y que, además de significar, consiguen momentos de gran belleza plástica, integrada en el contexto del espectáculo.

Pero lo que importan destacar en las sugerencias visuales que propone, mediante el manejo de una tecnología, a veces, abrumadora y excesiva, son las siguientes aportaciones: La utilización de las imágenes para mostrar el subconsciente o el mundo interior, estableciéndose un contraste entre lo que se hace y lo que se piensa; en esta línea de conflictos, la tecnología no es inocente: opera con fuerzas antagónicas, produciendo el correspondiente dramatismo. En segundo lugar, Lepage se empeña en mostrarnos el mundo a través de imágenes que son metáforas de otra realidad que sugiere, desvela, etc. Una tercera cuestión se relaciona con el empeño por lograr una integración de actor y procedimientos técnicos: Lepage acostumbra a contar con la figura del actor para la creación de estas imágenes o para que las utilice en su proceso interpretativo; es decir, que en todo momento la plástica está integrada con la interpretación, sin que se produzcan rupturas o disociaciones. Por último, cabe señalar que el mundo de imágenes está dotado de una belleza plástica, pero insisto siempre subordinada.

Los seis directores a los que me he referido, irrumpen en el siglo XXI con fuerza y una trayectoria consolidada. Son muy diferentes en sus propuestas escénicas pero su teatro tiene unos puntos comunes: de una parte, el rechazo a imitar la realidad, a reproducirla sobre el escenario o enunciado de una manera positiva, desean trascender la realidad para adentrarse en la abstracción, en el mundo de las ideas, para captarlas, penetrarlas y exponerlas al público; de otra, el recurso a la metáfora como base para trasladar estas ideas al público a través de imágenes, dotadas de fuerza expresiva, porque “el teatro no es un lugar sin más, ni simplemente una profesión. Es una metáfora. Ayuda a hacer más claro el proceso de la vida” (Brook 2000, 283).

## NOTAS

1. Dentro de las diferentes acepciones que posee el término *teatralidad*, aquí lo aplico como procedimiento artístico claramente mostrado como tal, sin pretensión de reproducir la realidad, en el que la escena se percibe como un espacio artificial.
2. Al respecto, en una conferencia pronunciada en el Teatro Odéon en junio de 2000, le escuché cómo el hombre puede volar en escena, como un pájaro, siempre que no pretenda imitarle; “volará”, cuando sea capaz de crear unas sensaciones, si es preciso con apoyo en algunos elementos de la escenografía, de modo que esa experiencia creada se transfiera al espectador mediante una emoción.
3. Palabras escritas por Eugenio Barba en el programa de mano del espectáculo *Mytos*, presentado en Madrid en el Festival de Otoño de 2000.
4. Del texto de *Mytos*.



## OBRAS CITADAS

- Barba, Eugenio. "Les répétitions". *Alternatives théâtrales* 52 (1998): 87-92.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. París: Seuil, 1964.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1969.
- . *Provocaciones*. Buenos Aires: Fausto, 1987.
- . *Hilos de tiempo*. Madrid: Siruela, 2000.
- Feral, Josette. *Trajectoires du Soleil*. París: Éditions Théâtrales, 1998.
- Gordon Craig, Edward. *El arte del teatro*. México: Colección Escenología, 1987.
- López Antuñano, José Gabriel. "Apuntes entorno a la metodología de Vassiliev. El teatro del juego y la palabra". *Assaig de Teatre* 21 (2000): 245-68.
- . "Un estreno deseado de *Mozart y Salieri*". *Assaig de Teatre* 25 (2000): 185-92.
- Vassiliev, Anatoli. *Sept ou huit leçons de théâtre*. París: P.O.L. Editeurs, 1999.
- . "Entrevista". *Assaig de Teatre* 18 (1999): 167-79.

