

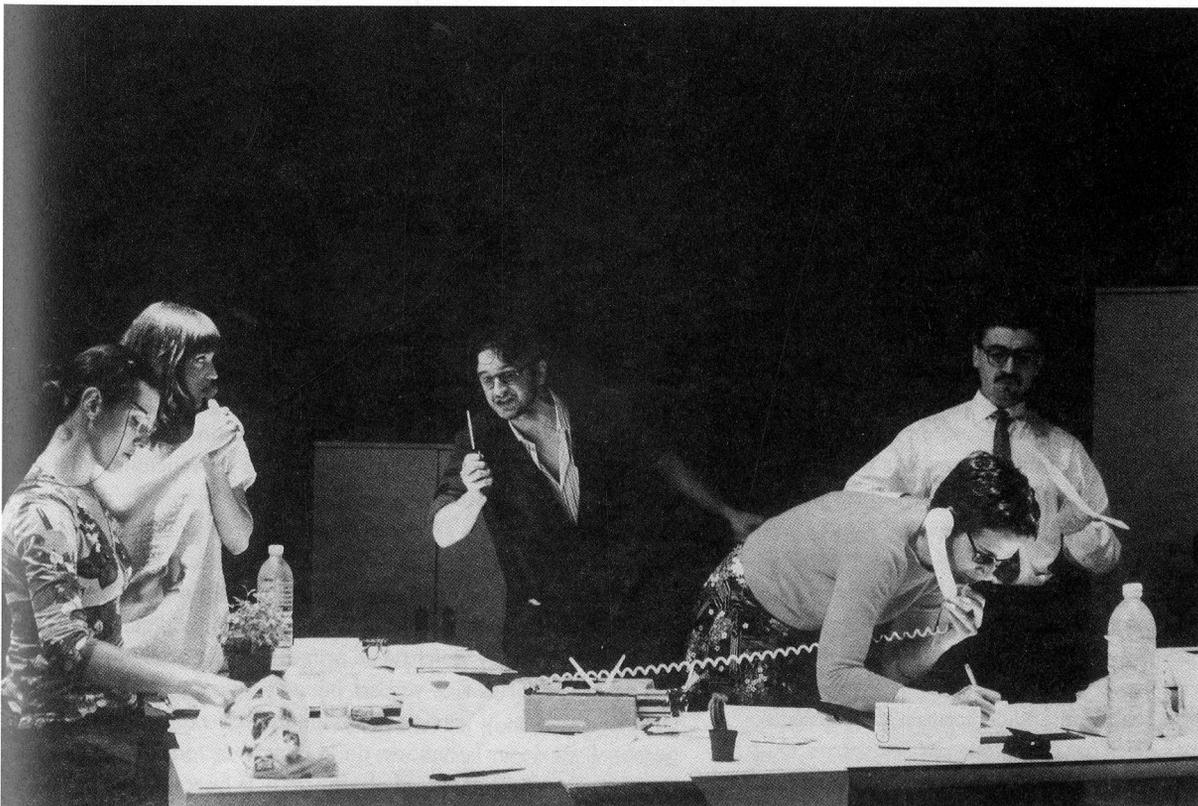
El entrenador sin equipo o La renuncia a escribir la historia del futuro

POR JAUME MELENDRES

DIRECTOR DE ESCENA

Nuestros ilustres antecesores nunca lograron definir con exactitud los saberes imprescindibles que a nosotros, hijos de muchos padres, deberían servirnos de sustento. Algunos de ellos (por ejemplo, Jovet y Stanislavski) incluso negaron la existencia de tales saberes y se decantaron por una concepción monárquica de nuestra identidad: somos quienes somos por la gracia de los dioses o, más modernamente, de los genes. Otros pusieron el acento en las capacidades psicológicas del director, capacidades

que, según Copeau, se resumen en las dos, exactamente, que deben poseer los amantes y los diplomáticos –paciencia y discreción–, dado que son útiles tanto para tratar con los empresarios como para soportar a los actores y a los dramaturgos todavía vivos. Appia, el autor de *La puesta en escena y la música*, considerada como la biblia del teatro moderno, no estaba de acuerdo con tal indeterminación de saberes y, en el empeño por precisar el perfil del director de escena, lo elevó a la suprema categoría de **poeta-músico** porque es él, dijo en 1895, “quien determina en la partitura las cantidades *internas* de su drama (mediante la música), las cantidades *externas* (mediante la duración musical), el grado de concentración de su expresión (mediante el valor respectivo del texto poético y del texto musical)”. Años más tarde, Meyerhold lo confirmó: “Si me preguntan dónde está la dificultad del trabajo del



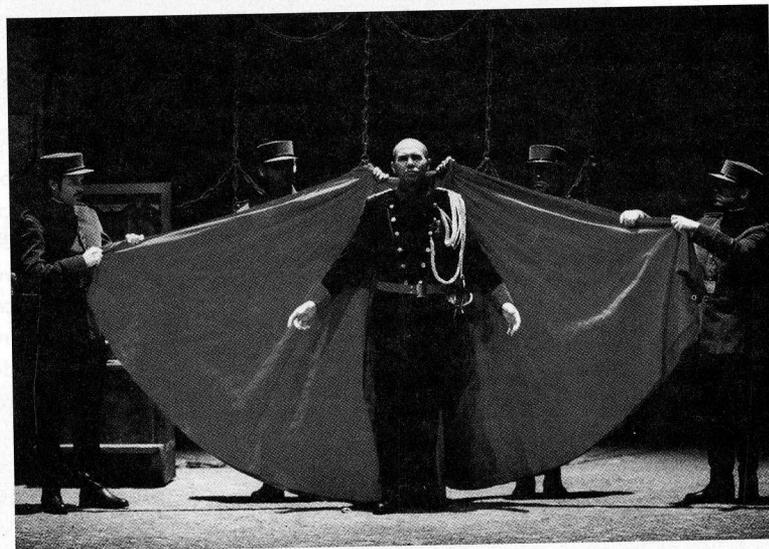
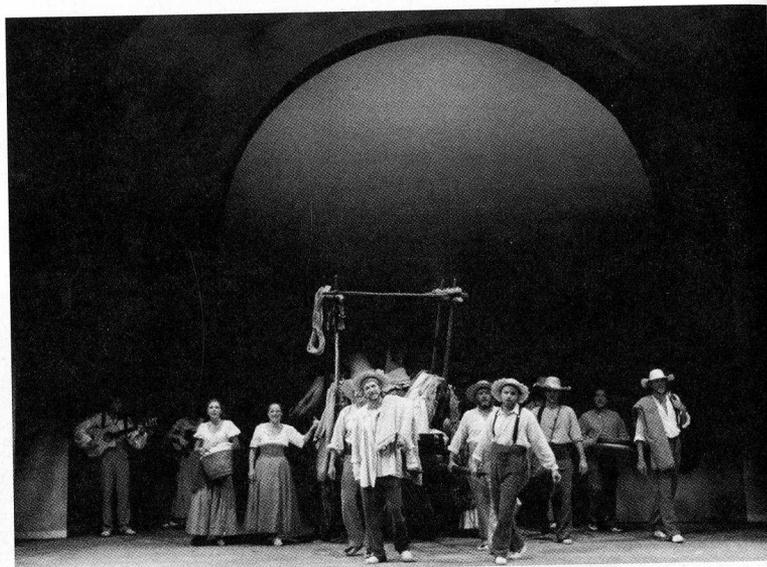
“Els treballs i els dies”, puesta en escena de Jaume Melendres a partir de la versió realitzada per el mateix de la obra de Michel Vinaver. Institut del Teatre. (1999).

director de escena, contesto que reside en el hecho que debe abarcar lo inabarcable”, pero “si me preguntan cuál ha de ser la asignatura principal en la Facultad de Dirección de la futura universidad teatral, contestaré: la música, evidentemente”; estaba tan convencido de ello que incluso se preocupó —como es sabido— por determinar dónde había que ubicar la “tarima” del director de la orquesta escénica.

Sin embargo, este punto de vista, que en apariencia resuelve la cuestión de saber quién somos, no es más tranquilizador que el de los defensores de la dirección de escena como sacerdocio porque revela que —incluso cuando se intenta precisarlo al máximo— nuestro saber se sitúa en un campo artístico ajeno: el de alguien —el poeta, el músico, o ambas cosas a la vez— que nos pre— existe. Todo parece indicar que deberíamos buscar empleo en los odeones y no en los teatros.

Nuestros predecesores no hallaron la respuesta positiva (qué hacer y, en consecuencia, qué saber exactamente), pero encontraron la negativa: no ser *free-lancers*, una condición tal vez interesante para un fotógrafo o un reportero, pero no para nosotros. Incluso no sabiendo gran cosa, si quiere ser algo parecido a un artista, el escenificador ha de trabajar inmerso en un conjunto dotado de una cierta estabilidad y, si no lo tiene, debe crearlo. Así, desde fines del siglo XIX, la historia del teatro no es (como tantas veces se ha dicho con desconocimiento de causa) la de la emergencia del director en tanto que dueño absoluto del sentido, sino la del nacimiento de los núcleos que algunos directores insignes lograron formar (contra vientos, censuras y burocracias) para encontrar ese sentido. A partir de los Meiningen, es la historia del Théâtre Libre, de la Independent Society, de la Freie Bühne, del Teatro de Arte; del T.I.M, del Vieux Colombier y del Teatre Íntim; del Guild Theatre, de Les Copiaux, de La Barraca, de la Royal Shakespeare, de la Freie Volksbühne, del Teatro Popular de Artistas, del Piccolo, del Berliner Ensemble, del Teatr Laboratorium, del Living Theatre, del Teatro Campesino, de Cricot II, de Els Joglars, del Teatro Experimental de Cali, del Open Theatre, del Théâtre du Soleil, de La Cuadra o del Odin Teatret. Creer que la historia del teatro contemporáneo se lee en la biografía de André Antoine —o en las de Brahm, de Grein, de Stanislavski, de Copeau, de Meyerhold, de Vajtàngov, de Piscator, de Moller, de Dullin, de Lorca, de Strehler, de Brecht, de Grotowski, de Beck y Malina, de Kantor, de Bodella, de Buenaventura, de Chaikin, de Brook, de Mnoutchkine, de Barba— es algo así como tomar, en una sospechosa metonimia, lo singular por lo plural, la parte por el todo, la cabeza por el cuerpo entero.

¿Tenemos en cuenta esas experiencias del pasado? A mi juicio no. Seguimos empeñados en afirmar que la historia del teatro somos nosotros mismos (extraños entes individuales que, gracias a su talento innato, producen montajes memorables), olvidando que lo mejor que hicieron nuestros ancestros fue crear las condiciones de la renovación del teatro entendido como trabajo colectivo, una tarea sin duda más difícil para ellos que para nosotros, ciudadanos de la sociedad opulenta. Por razones a las que no somos



“Peribáñez y el Comendador de Ocaña”, espectáculo dirigido por José Luis Alonso de Santos sobre la versión de José M^o Díez Borque del texto de F. Lope de Vega. Cía. Nacional de Teatro Clásico. (2002).

totalmente ajenos, hemos caído en una situación que sólo puede expresarse mediante una analogía deportiva: la de entrenadores en funciones (nunca mejor dicho) pero sin equipo. Se espera de nosotros —“Mónteme un *Hamlet* actualizado, téngalo listo en un par de meses”—, se espera que ganemos el envite con una plantilla de ocasión, aunque sea de lujo; y que mañana, o al cabo de dos años, ganemos otro encuentro con un banquillo distinto pero igualmente de circunstancias, que siempre son las del presupuesto, por no hablar de otras más siniestras que hacen rimar la palabra comercial con la práctica censorial.

Hoy, permanentemente situados en lista de espera, sometidos a la voracidad de la empresa privada, zarandeados por el turbulento (y a veces corrupto) huracán de las subvenciones públicas, pedaleamos montados sobre una bicicleta sin piñones y nos consideramos afortunados si logramos mantener el equilibrio de las finanzas domésticas. Atrapados en una red de mate, creemos que si conquistamos una cierta notoriedad, si actualizamos los textos de Shakespeare de acuerdo con las pautas que nos dictan los spots publicitarios (sexo y violencia en primer grado, por ejemplo), pasaremos a la historia. Y es verdad, pero será una historia encerrada en los estrechos y vanagloriosos límites de nuestro curriculum personal; es decir, la historia de la consolidación del negocio de otros que, sin duda, no es ni el negocio ni la historia del futuro. ♦