

Cómo enseñar a amantes y jinetes

por Jaime Melendres

En un hermoso texto sobre la profesión del director, Louis Jouvet enumeró con ingenio francés algunos de los calificativos con que a lo largo de la historia ha sido definida la figura del director de escena: jardinero de los espíritus, doctor de las sensaciones, comadrona de lo inefable, fontanero de las situaciones, cocinero de los diálogos, mayordono de las almas, o rey del teatro y criado del escenario. Todos ellos, concluye Jouvet, son igualmente insatisfactorios porque sus funciones, las funciones del director, no están en absoluto definidas: oscilan entre las de un diplomático y las de un economista, pasando por las de una niñera disfrazada de director de orquesta. El director de escena es, añade Jouvet, como un amante porque consigue su propio placer del placer que extrae de los demás y que inspira en ellos.

Si a pesar de los años transcurridos Jouvet todavía tiene razón, si esta pavorosa indefinición sigue presidiendo el trabajo —o los trabajos— del escenificador, deberíamos renunciar de una vez por todas a la pretensión de forjar programas pedagógicos para su formación profesional, y volver al viejo sistema del meritotraje —la transmisión gremial de experiencias—, evitando así espejismos colectivos que, entre otras cosas, tienen el inconveniente de resultar muy caros. O dicho de otro modo: si no somos capaces, primero, de determinar en qué medida existe un saber específico del director de escena, y de concretar luego —con un cierto grado de precisión— en qué consiste este saber, todo programa de formación resultará ilusorio o, en el mejor de los casos, tendrá como centro, por así decir, lo estrictamente periférico y obtendremos unos profesionales dotados con todos los requisitos auxiliares pero desprovistos de su sustancia propia: algo así como un coche sin motor. Este es el tipo de situaciones paradójicas que debiéramos evitar a toda costa, aunque la experiencia demuestre que rara vez lo conseguimos. Cada vez que se intenta elaborar programas para la enseñanza de la dirección escénica, comenzamos por materias como "Escenografía", "Iluminación", "Historia del teatro", "Dramaturgia", "Historia del arte contemporáneo", y mientras nos movemos en estos campos suburbiales todo va bien: las dificultades aparecen cuando llegamos a la asignatura "Dirección", sobre todo si queremos darle a esta materia un contenido que no sea estrictamente historicista o doctrinal.

Después de ya largos años dedicado a esta profesión, y muy especialmente a la enseñanza teatral, tanto en el campo de la interpretación como en el de la dirección, mi convencimiento es que, pese su considerable ambigüedad, este saber específico existe y, en consecuencia, es transmisible de una forma razonablemente sistemática. Intentaré justificarlo someramente.

El saber propio de un director es la manipulación del saber de los demás: del saber del autor, ante todo y en primer lugar; y luego, del saber del escenógrafo, del saber del figurinista, del saber del productor o del empresario; y fundamentalmente del saber del actor. Pero hay que preguntarse: ¿por qué un director quiere dirigir? ¿Por qué quiere manipular el saber de los demás? A veces —pero este "a veces" es el único que realmente justifica el esfuerzo de una pedagogía—, el móvil no es sólo el dinero, sino también el arte. ¿Y qué es un director, en este caso? Es alguien que se deja seducir por un texto, alguien que se siente suficientemente atraído por un objeto como para proponerse conquistarlo, para descubrir en él un misterio que sólo le ha sido revelado parcialmente, para llegar al fondo de él, para explorar todas las posibilidades de este objeto artístico que, precisamente —y a diferencia de una novela, por ejemplo, que puede ser consumida directamente, como los platos preparados— ha nacido para ser laboriosamente cocinado. El director de escena es alguien que quiere seguir leyendo un texto creado expresamente para que lo lean **cuerpos enteros**, y no tan sólo la parte a la que llamamos mente. Esta es la esencia del texto teatral: un manual de instrucciones destinado al actor y que, por tanto, sólo puede ser verdaderamente leído —es decir, y nunca más bien dicho, "interpretado"— por los actores. Las otras lecturas posibles (la del crítico, la del erudito, la del editor, la del semiólogo), cuando no son vanas o vacuas, son siempre insuficientes. Pero el problema del director de escena es que él no puede, no sabe leer con su propio cuerpo: no puede o no sabe transformar en energía física las palabras escritas y las no escritas. Por eso necesita a los actores. Y por eso, su trabajo principal y específico consiste en dirigir actores y, sólo de forma subsidiaria, en proporcionarles las ayudas escénicas pertinentes.

Cuando su objetivo no es éste —transformar a los actores en lectores orgánicos de un manual precisamente destinado a los actores—, el director de escena se convierte, o bien en un mero organizador de tareas profesionales diversas, altamente tecnificadas —tal como ocurre cada vez más con los

realizadores de programas televisivos—, o bien en un manipulador de cuerpos inertes (por no decir "titiritero"), en aquel director al que Nemirovich-Danchenko denominaba "director-intérprete", que se sienta al fondo de la sala (casi siempre en una endiosada oscuridad) y al final del ensayo dice "No es eso; voy a explicarte otra vez cómo quiero que lo hagas". Y resulta evidente que ninguno de estos dos directores necesita enseñanza teatral alguna: la que requiere el primero es, en todo caso, del orden del management; la que exige el segundo, del orden de la psicología en su rama dinámica de grupos. Sólo el director que aquí postulo es susceptible de una enseñanza específicamente teatral porque su problema **sólo se produce en este trabajo** y no, de formas más o menos parecidas, en otros. Nadie más en el mundo —e insisto, nadie más— se enfrenta a una tarea semejante, tan idéntica a la de Cyrano: convertir en ficción, a través de cuerpos ajenos, la realidad de sus propios sueños.

No es éste el lugar para entrar en detalles de lo que debiera ser un programa concreto para el aprendizaje de la dirección de actores, la materia nuclear, en mi opinión, de un plan de formación de directores. Baste decir que no hay aprendizaje si no hay herramienta y que, para el director, la única herramienta, el único **útil**, es la palabra y —como ya he dicho en otras ocasiones— esa palabra es siempre palabra metafórica. Esta es su verdadera arma (un arma arrojada en forma de instrucciones) y fuera de ella no existe otra. Enseñar a un director es enseñarle a trabajar la material actoral con instrumentos verbales. Es enseñarle a establecer y a utilizar **un sistema coherente e inteligible de metáforas**, las únicas palancas que —salvo desaconsejables agresiones físicas— pueden desencadenar creativamente las potencias físicas e imaginarias del actor, objetivo último de todo trabajo teatral. La misión de este sistema de metáforas es convertir un discurso no dramático (acerca del sentido de una obra o de una escena, por ejemplo, o de la forma y dimensión social de un comportamiento: un discurso en último término filosófico) en una energía motivada y emocionada, es decir que apunte a un fin concreto y provenga de una emoción concreta. Enseñar al director es ponerle en guardia contra la retórica pedante y prepararle para la poética; adiestrarle en la práctica de transformar el discurso ideológico en un soporte emocional; enseñarle, también, a leer libros y a ocultarlos luego pudorosamente; enseñarle a pensar pero, sobre todo (puesto que pensar debiera ser propio de todo ciudadano) a convertir su pensamiento en metáforas actoralmente operativas, es decir, metáforas que generen en el actor la energía real que corresponde a emociones ficticias pero no por ello inconcretas o inefables.

No es una tarea fácil, por supuesto. A ella se enfrentan dos obstáculos principales.

Por parte de los dicentes, la existencia de unos modelos estéticos previos que se convierten en verdaderos prejuicios. Una reciente encuesta realizada en el Institut del Teatre de Barcelona mostró claramente que existen enormes diferencias entre un alumno de interpretación y un alumno de dirección. Desgraciadamente, el primero suele palidecer cuando se le recuerda que también es un artista y que debe atenerse a las consecuencias que ello implica; el segundo —desgraciadamente— sólo palidece cuando se le recuerda que su arte también es un oficio y que está en una escuela no para que le confirmen académicamente la legitimidad de sus ambiciones artísticas, sino para que le faciliten los instrumentos que le permitirán llevarlas a cabo. Sin duda es esta "conciencia artística" la que induce a los alumnos de dirección a valorar positivamente, para la práctica profesional, tan sólo los saberes "intelectuales", hasta el punto de menospreciar aptitudes tales como el oído musical o el sentido del ritmo, por ejemplo. En cierto modo, enseñar a un futuro director no es enseñar al que no sabe, y ni siquiera enseñar al que ya sabe, sino algo mucho peor: enseñar a quien ya cree saber.

Por parte de los docentes de la dirección, el obstáculo principal es la ausencia de un verdadero modelo teatral o, en el mejor de los casos, de un modelo suficientemente explícito. Deberíamos acabar de una vez por todas con la pretensión de formar **directores en general**, y afrontar la responsabilidad de decir qué tipo de directores pretendemos formar. Y sobre todo, deberíamos dejar de ignorar que toda teoría sobre la dirección —y por tanto sobre su enseñanza— es indisoluble de una teoría del actor, casi siempre ausente en los programas de dirección. Porque, en realidad —y si, después de tan reiteradas alusiones a la metáfora, se me permite utilizar una—, el director de escena no es otra cosa que un jinete que cabalga sobre un caballo furioso y, por tanto, debe aprender a conducirlo sabiendo, sobre todo, que no hay teoría del jinete sin una previa teoría del caballo y que, a fin de cuentas los caballos sin jinete siempre acabarán llegando a sitios a los que nunca llegaría un jinete sin caballo.

Cádiz, octubre 1990