

La bella durmiente y el príncipe azul

Por Jaime Melendres

Esta ponencia tratará principalmente del lenguaje que nosotros, directores de escena, con el concurso de la teoría, utilizamos hoy para hablar de nuestro trabajo. Porque, como todo el mundo sabe, el lenguaje nunca es inocente incluso en sus usos más científicos, es portador de ideología y a menudo sirve, consciente o inconscientemente, para encubrir o legitimar posiciones de poder.

Si mi amigo Juan Antonio Hormigón me lo permite, aludiré a su reciente libro "Trabajo dramaturgico y puesta en escena" para precisar mis propias palabras. Es un libro que muchos esperábamos con impaciencia y que sin duda contribuirá a introducir esos elementos de razón y de método tan necesarios para no sentirnos totalmente desamparados en el continente oscuro del trabajo creador. Hay, sin embargo, un párrafo que voy a citar no sólo porque toca de lleno el tema de nuestro encuentro, sino porque

me parece revelador de este uso del lenguaje a que antes me he referido. "A lo largo de nuestro siglo - escribe Hormigón- se han ido imponiendo y definiendo las diferencias claras entre texto y representación. Hoy sabemos que el primero pertenece al ámbito literario. El espectáculo teatral -añade- "es, por su parte, una creación artística que se inscribe en el conjunto de las artes espacio-visuales".

Esta formulación parece del todo convincente, casi obvia en el mejor sentido de la palabra. Y, sin embargo, tal vez merezca ser examinada más de cerca. El texto, por ejemplo, no merece ningún adjetivo, y en cambio el espectáculo es definido como "una creación artística". ¿Acaso no es también "artístico" el trabajo del autor? Entonces, ¿por qué no se dice? Se trata de un pequeño desliz, desde luego, pero desde Freud a esta parte sabemos muy bien que lo más elocuente del mundo son los lap-

sus. ¿Acaso, al hacer tales afirmaciones, no estamos implícitamente relegando el texto -y a los autores, por supuesto- al ámbito de lo no teatral para apropiarnos -como directores- de las esencias escénicas? Tal vez en el inconsciente de este discurso se esconde un punto de vista corporativo, del mismo modo que en el discurso de Anne Ubersfeld -a quien también tanto debemos- subyace, creo, un punto de vista paradójicamente masculino. Su libro **La escuela del espectador** se abre con un capítulo consagrado, precisamente, a "La escena y el texto", que da lugar a un primer apartado titulado "El texto agujereado y la escena imaginaria".

Detengámonos, también, por un momento, en los adjetivos usados por Anne Ubersfeld. El que atribuye al texto -"agujereado"-, y pese a su calidad poética, connota negativamente porque remite a una deficiencia: el texto es definido como un queso gruyère, es de-

cir, como una materia cuya principal función es crear vacíos. En cambio, el adjetivo que Ubersfeld reserva al espectáculo connota positivamente, porque alude a una de las más altas facultades humanas, la imaginación. En otras palabras, el texto dramático es incompleto y ello, no sólo constituye una definición del texto, sino además, y sobre todo, una definición de nuestro trabajo y de nuestro estatuto jerárquico. Queda claro, a partir de este presupuesto, que nuestra misión como directores es completarlo. Y no creo incurrir en delito de lesa obscenidad si señalo que, curiosamente, éste es exactamente el deber que los hombres solemos atribuirnos para con las mujeres, las cuales -en opinión de algunos- también son seres agujereados, incompletos, que esperan ser fecundados para lograr su realización definitiva. Sin darnos cuenta (¿o sí?), y con el apoyo logístico de la semiología, hemos sido erigidos -y nos hemos erigido- en los príncipes azules de la bella durmiente. A este cuerpo inerte y femenino -la obra-, nosotros, directores, le vamos a insuflar el poderoso aliento de la vida. El destino, la esencia misma del texto es esperar que el espectáculo la despierte de un sueño que sin nosotros sería lamentablemente eterno, y esperar que lo hagamos, además, penetrando sus más recónditas entrañas, descubriendo su oculta esencia, redimiéndola de una estéril virginidad, atribuyéndole por fin un sentido a aquello que todavía no lo tiene. No por azar, reivindicamos con tanta firmeza -¡oh nuevos lapsus linguae!- el derecho a traicionar el texto e incluso a violarlo. Nuestro lenguaje es **masculino** -subrayo la palabra- porque es el lenguaje del poder. Y del mismo modo que el amo y el esclavo, que el hombre y la mujer pertenecen a órdenes naturales distintos, también texto y espectáculo tienen naturalezas que no sólo definimos como opuestas, sino que instauran necesariamente una jerarquía. Da la impresión que este código literario que nos ha reunido aquí viene a ser algo muy parecido a un código genético.

Sin embargo, tal vez por mi doble condición de director y autor, me he preguntado muchas veces en qué se basa este pretendido carácter literario del texto teatral. Y debo confesar que hasta hoy no he hallado ninguna respuesta satisfactoria. Ciertamente, Juan Antonio Hormigón, en su libro ya citado, afirma que el texto goza de este estatuto literario porque "posee unos elementos expresivos propios y una articulación estructural derivada de unos presupuestos estéticos concretos" y porque -añade- "su difusión es similar a la de cualquier obra literaria, es decir, la letra impresa". Pero tales criterios me parecen insuficientes sin que, en compensación, lleguen a ser necesarios. El primero -la existencia de elementos expresivos propios- es aplicable a cualquier tipo de texto, como por ejemplo los carteles de los establecimientos comerciales, a los que nunca consideraremos -por ello- sustancialmente literarios, aunque a menudo contengan magníficas metáforas o espléndidos eufemismos. Y si aplicamos al pie de la letra el segundo

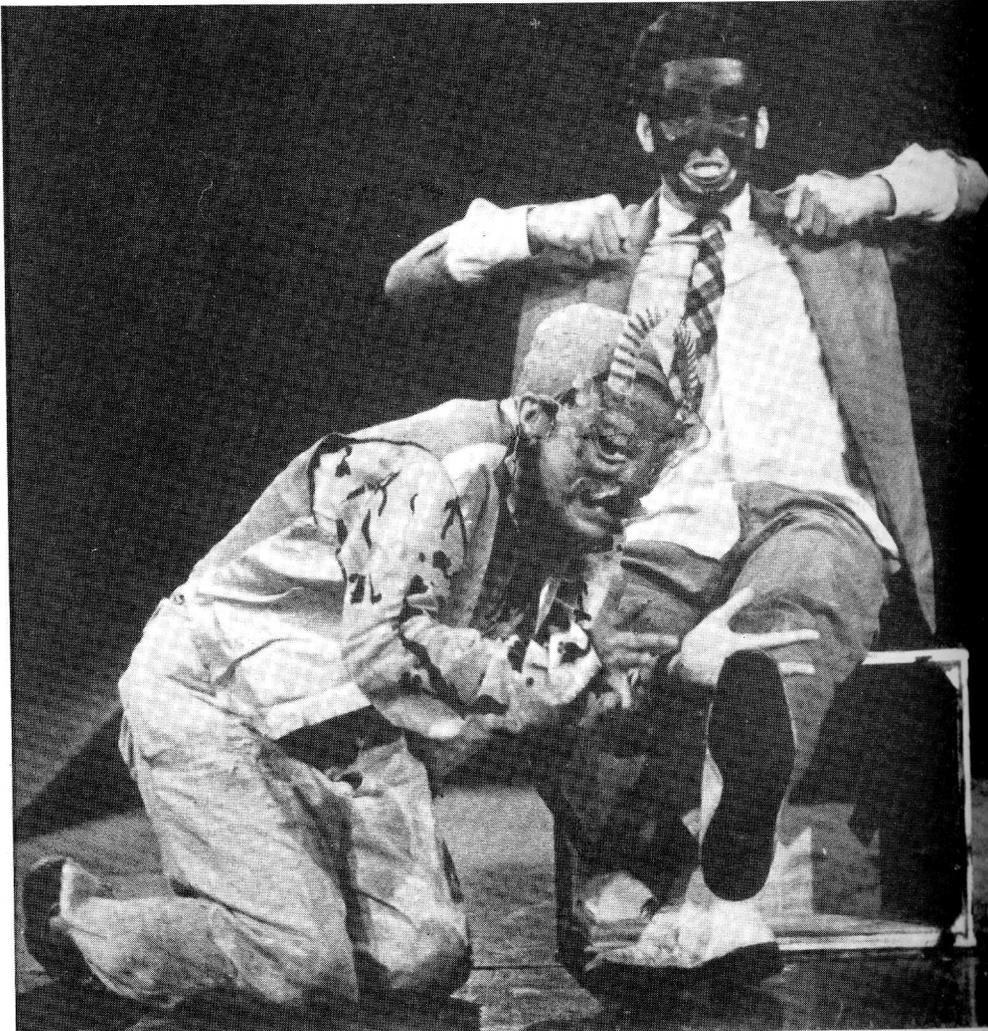
criterio -la difusión impresa-, corremos el peligro de excluir de lo literario todos los textos anteriores a la gran invención de Gutenberg, olvidando que la mayor parte de aquéllos que hoy todavía consideramos literariamente ejemplares alcanzaron esta condición sin pasar por la imprenta.

En otras palabras, el carácter literario de un texto no depende ni de su modo de difusión, ni de la existencia en él de determinados presupuestos estéticos. ¿De qué depende entonces, si es que la palabra significa algo? Desde luego, no de su estructura, porque una narración corta y un reportaje tienen exactamente la misma, y al segundo no lo consideramos propiamente literario, mientras que un poema y una novela tienen estructuras radicalmente distintas y gozan, en cambio, de esa condición. Tampoco depende, sin duda, de la cantidad de metáforas que contiene el texto, porque entonces el texto de mayor densidad literaria que jamás se haya escrito sería aquel hermoso cartel que figura en los pasos a nivel de los ferrocarriles franceses, según el cual "un tren puede esconder a otro tren". Y ciertamente tampoco depende de la capacidad del texto para reflejar la condición humana, porque entonces serían literarios todos los textos de sociología, pese a que por lo general están pésimamente escritos. Ni depende, en fin, de la voluntad artística de su autor, porque entonces bastaría una declaración de intenciones para incluir en el ámbito de lo literario, por ejemplo,

todos los plagios que en el mundo han sido y serán. Entonces, ¿a qué criterios debemos recurrir?

En mi opinión, para que el término literario signifique alguna cosa más allá de "gramatical" -tal como fue en sus orígenes-, hay que introducir dos nuevos criterios: la función del texto y su modo de interpretación. De esta forma, sí que podemos llegar a una definición de lo literario que no se preste a equívocos, que nos permita, si conviene inclusiones y exclusiones nítidas. Sólo es literario aquel texto que tiene por función producir placer estético a través de su representación mental, es decir a través fundamentalmente de la lectura. Por eso no es literario un texto científico, destinado a la lectura pero no a la producción de placer estético. Por eso no es literario el cartel de los ferrocarriles franceses, cuyo único propósito es salvar vidas humanas a través de la lectura. Por eso no es literaria una partitura musical: si bien su función es producir placer, su modo de interpretación -de atribución de sentido máximo sentido- no es el acto de la lectura visual.

Si estos dos criterios resultan operativos, la conclusión es clara: el texto dramático no pertenece al orden de lo literario: está destinado a producir placer estético, pero no permite alcanzar este placer -a diferencia del poema- a partir de su mera representación mental, es decir, de la lectura. Su modo de interpretación es otro y ese modo es aquello que



"La cándida Eréndira" de Gabriel García Márquez, dirección: Flora Lauten y Carlos Celdrán; Teatro Buendía (Cuba)



*"No culpen jamás a los beduinos" de René-Daniel Dubois,
dirección: Joseph Saint-Gelais (Canadá)*

lo separa del resto de textos artísticos y a la vez lo excluye del ámbito literario: sólo puede ser leído con cuerpos humanos - los cuerpos actorales-, porque sólo ellos le otorgan alguno de sus múltiples sentidos.

Desde luego, no pretendo convertir esta ponencia en una disquisición académica, sino más bien en todo lo contrario: en algo parecido a un manifiesto. Porque la cuestión es mucho más relevante de lo que pueda parecer, va mucho más allá de la controversia terminológica. En definitiva, si mi hipótesis fuese cierta, si el texto teatral no perteneciese al orden de lo literario, - literatura dramática, decíamos antes-, dejaría de ser un texto agujereado o, simplemente sería tan agujereado como cualquier otro texto artístico, es decir, susceptible (a diferencia del texto científico) de ser asumido y consumido. El texto dramático (el buen texto dramático, al menos) siempre es completo si reúne todas las condiciones para que sea interpretado según el modo que le es propio, que en su caso es a través de cuerpos en acción. Puede que el autor se equivoque, naturalmente. Se equivocó incluso Chejov cuando creyó que su "Gaviota" contenía todo cuanto era necesario para ser interpretada como una comedia; pero en principio, cuando el texto sale de las manos del dramaturgo, encierra todas las instrucciones que él juzga necesarias para que se le pueda atribuir el sentido que él mismo atribuye. De lo contrario, las añadirá, a no ser que se trate de un inconsciente o que le

paguen demasiado mal por su trabajo. En cualquier caso, el hecho que diez directores puedan ofrecer diez escenificaciones distintas de un mismo texto no implica ninguna imperfección, ninguna deficiencia de ese texto, del mismo modo que a nadie se le ocurriría considerar inacabado el Quijote aun cuando sepamos que cada uno de sus lectores lo reescribe por su cuenta cada vez que lo lee.

Comprendo que pueda parecer de mal gusto acudir a un debate para negar la existencia del tema que lo justifica. Pero quisiera dejar claro que mi propósito no es dar por clausurado nuestro encuentro antes de hora, sino más bien proponer un juego intelectual. ¿Que ocurriría si abandonásemos la idea de que el texto dramático pertenece al ámbito de lo literario?

La primera consecuencia es que nos veríamos obligados a dejar de considerarlo como un ente incompleto y ello, probablemente, modificaría de forma sustancial la visión que tenemos de nuestro trabajo como directores de escena. Porque entonces nuestra misión ya no sería completar lo incompleto, perfeccionar lo imperfecto, fecundar palabras yermas, redimir el texto de sus faltas y huecos originales, sino otra muy distinta: instaurar las condiciones materiales e intelectuales para que la interpretación del texto -su lectura corporal por parte de los actores- proporcione placer estético a sus últimos destinatarios, los espectadores. Tal vez entonces nuestros espectáculos serían distintos, así como nuestras relaciones profesionales y

humanas con autores, actores y escenógrafos. Probablemente dejarían de ser relaciones de poder, de competencia o de rivalidad, a partir del instante en que texto y escenificación dejaran de ser vistos como códigos opuestos dialécticamente o no, -eso no añade ni resuelve nada- y los viésemos como aquello que realmente son: dos momentos distintos de un mismo proceso o -por así decir- dos estados (no necesariamente sucesivos) de una misma materia, construida desde el origen según un código común y, además, singular, único en el paisaje artístico: el código dramático. Un código que ni es literario (porque el texto, en su concepción misma, ya pertenece al orden de lo espacio-temporal), ni necesariamente escénico, tal como lo demuestra, por ejemplo, la existencia del teatro radiofónico.

Sospecho que estas ideas suscitarán el desacuerdo de algunos de los aquí presentes, porque puede pensarse que postulan la amputación del estatuto creador del director de escena, tan duramente conquistado a lo largo de veinte siglos y, sin embargo, tan frágil todavía. Y es verdad, -lo confieso-, al menos en parte. Pero creo -y permítaseme ahora incurrir en mi propio lapsus linguae freudiano-, creo que si dejamos de considerarnos como los supremos hacedores del acto teatral, como los abajofirmantes del espectáculo; si el discurso que los directores generamos sobre nosotros mismos pierde algo de su brillo narcisista, restituiremos al arte dramático su espléndida condición de hijo espurio,

hijo putativo de varios padres a la vez: dramaturgos, actores, escenógrafos y directores. Porque nuestra gloria, a fin de cuentas, es intervenir como individuos en un trabajo genéticamente colectivo.

ACADEMIA

IBEROAMERICANA DE DIRECTORES DE ESCENA

Resolución

El II Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, organizado por el CELCIT de Venezuela y la ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA (ADE) de España, en el marco de IX Festival Internacional de Teatro, Caracas'92, tras recibir en su tercera sesión el informe acerca del proyecto de creación de una ACADEMIA IBEROAMERICANA DE DIRECTORES DE ESCENA, formulado por el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, resuelve:

1º- Promover la creación de la Academia Iberoamericana de Directores de Escena.

2º- Designar del seno de este II Encuentro, una comisión formada por dos Directores de América Latina y uno de España, para la elaboración de una propuesta estatutaria. Al mismo tiempo, el Encuentro resuelve que uno de los miembros latinoamericanos sea un directivo del CELCIT designado por esa Institución;

deposita en la ADE la facultad de designar al integrante español de la comisión y nombra a RUBEN YAÑEZ, de la R.O. del Uruguay, como segundo miembro latinoamericano de la comisión.

3º- El Encuentro señala con vehemencia, la necesidad de despojar a la futura Academia y ab-initio, de la imagen tradicional de los organismos de este tipo, resaltándola, en cambio, como ámbito permanente de investigación para la constante renovación de las formas teatrales; de confrontación de experiencias, de estudio y solidaridad; de intercomunicación, intercambio y documentación sobre la obra teórica y práctica de los Directores Iberoamericanos; para la promoción del teatro iberoamericano, por sí y en colaboración con Centros e Instituciones preexistentes, para lo cual sugiere la creación de premios, publicaciones y cuantos medios se consideren conducentes a esos objetivos. Asimismo se considera la futura Academia como instrumento estimulante de la creación de asociaciones profesionales de la especialidad en los países de la comunidad y/o para el apoyo a las organizaciones preexistentes según las especificidades de cada país, así como para la elaboración de proyectos relativos a los derechos de los Directores y a la dignificación de la profesión. Del mismo modo, considera funciones de la Academia, la realización de Encuentros, seminarios y talleres internacionales, regionales y nacionales de perfeccionamiento profesional y cuantos mecanismos y procedimientos contribuyan a la integración del teatro iberoamericano y al perfeccionamiento artístico y técnico de la profesión.

4º- El Encuentro aprovecha la oportunidad para reiterar la recomendación, en este caso dirigida a la futura Academia, de promover la creación en España y en todos los países de la comunidad, de espacios teatrales destinados en permanencia al teatro latinoamericano.

5º- El Encuentro hace suyo el ofrecimiento del director del FIT-Cádiz, Juan Margallo, de realizar el IV Encuentro de Directores de Escena durante la celebración del FIT-Cádiz 92, en septiembre del corriente año, reunión ante la cual la comisión designada presentaría el proyecto estatutario encomendado.

6º- El Encuentro recomienda solicitar a las autoridades responsables de la política teatral en cada país, el apoyo a ésta y a todas las iniciativas integradoras del teatro de la región: los centros de documentación, los espacios teatrales referidos en el apartado 4º, las muestras y festivales iberoamericanos y los encuentros internacionales y actividades pedagógicas al mismo nivel.

7º- El Encuentro solicita al CELCIT promueva, a través de sus filiales, las tareas relativas a la creación de la Academia.

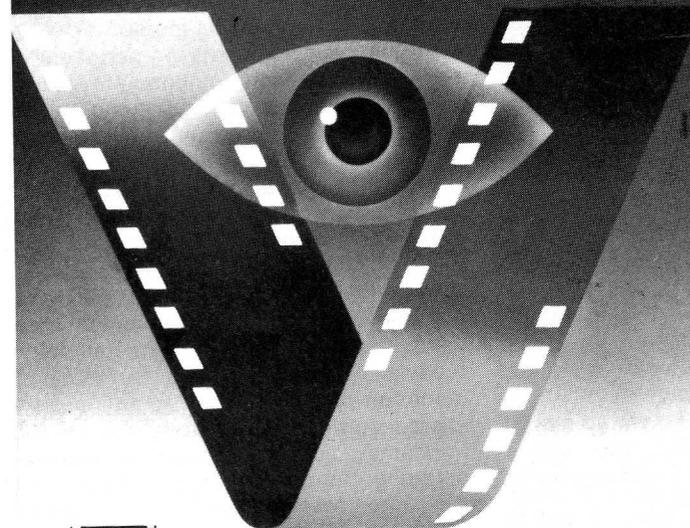
8º- Unánimemente, el II Encuentro de Directores de Escena, acepta la propuesta de la ADE de designar desde ya al maestro ATAHUALPA DEL CIOppo, Presidente de Honor de la Academia Iberoamericana de Directores de Escena.

9º- El Encuentro agradece al CELCIT y a la ADE, organizadoras del evento, a Fundateneo Festival, organizador del IX Festival Internacional de Teatro, Caracas'92, al Estado venezolano que ha apoyado decididamente estas realizaciones y a cuantas instituciones públicas y privadas lo hicieron posible, la oportunidad de estas sesiones de trabajo entre los teatristas de Iberoamérica.

9º- El Encuentro testifica y aplaude el Acuerdo de Cooperación firmado en esta sesión, entre la ADE de España y el CELCIT, representados por sus más altos dirigentes: Angel Fernández Montesinos y Juan Antonio Hormigón, Presidente y Secretario General respectivamente de la ADE y Luis Molina López, como Director General del CELCIT.

"Rasoi"
(Navajas) de
Enzo
Moscato,
dirección:
Mario
Martone y
Toni Servillo;
Teatri Uniti
(Italia)

37 SEMANA INTERNACIONAL DE CINE VALLADOLID ESPAÑA



 23/31 OCTUBRE 1992

