

LOS DIRECTORES LOS PREFIEREN MUERTOS

IGNACIO DE LA VARA

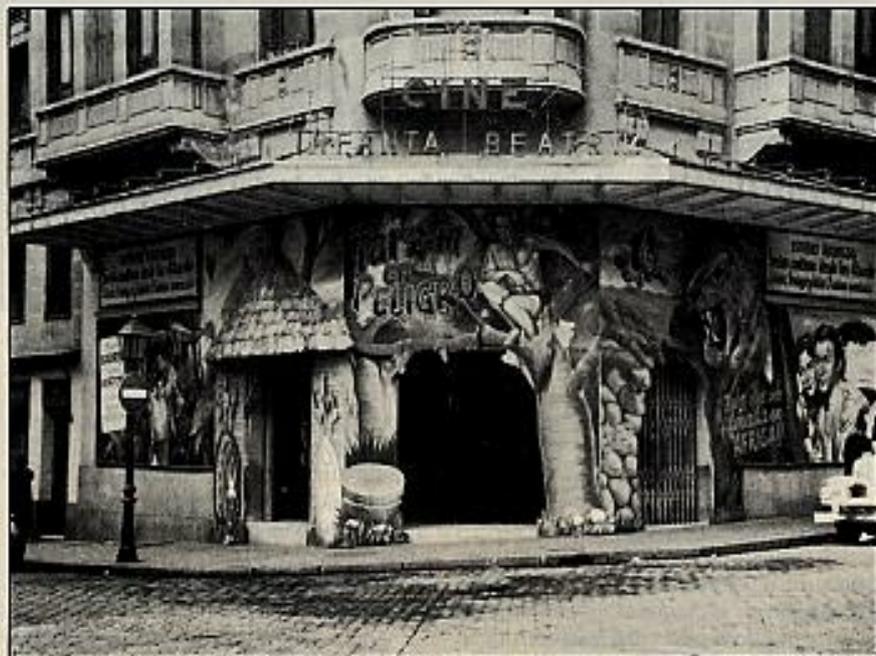
SE extinguen los autores de teatro... Este hecho aparentemente misterioso no es exclusivo de España. Se comprueba en las grandes capitales teatrales del mundo: París, Londres, Nueva York, Roma. En la República Federal de Alemania, que tiene una excelente política teatral y una abundancia de dinero para ese arte, no brotan tampoco los autores. En cualquier cartelera de cualquier gran ciudad se puede observar el mismo fenómeno: se representan obras de autores muertos, se reponen obras conocidas, miles de veces representadas.

Es algo que en principio resulta extraño. El teatro ha sido siempre una especie de reverberación de la sociedad —de todas las sociedades, de todos los tiempos— cuyos conflictos, angustias, proyectos, decepciones o esperanzas han tenido que representarse para cumplir un determinado papel de aceptación o rechazo de una identidad. La sociedad se ha valido de unos intermediarios, los autores, capaces de imaginar una casuística de esos problemas y darle una forma determinada, dentro de unas normas que hicieran posible la representación. Los autores han formado una parte de la literatura muy específica: la literatura dramática. En las historias de la literatura de cualquier país o en las universales, los autores de teatro tienen su lugar. Y las historias específicas del teatro, hasta las más recientes, están todavía clasificadas, metodizadas, analizadas, a partir de los autores, de los escritores de teatro. Es muy raro que este tipo de intermediario entre la sociedad y su representación esté desapareciendo mientras el teatro continúa —eso sí, con grandes dificultades: pero las tuvo siempre—, y tampoco abandona el autor como necesidad básica: pero lo prefiere muerto, antiguo. Prefiere que sea alguien que ha servido de intermediario para otras sociedades, anteriores o extranjeras; que refleja otros conflictos, otros ámbitos y otras voces, costumbres o artificios. No le falta, cuando está bien hecho, un

público. En Madrid, aparte de la obra de Marsillach que refleja realmente de una manera irónica las vivencias de una generación que ahora está en la plenitud, la cual responde clásicamente acudiendo al teatro para verse representada, y de la moraleja triste y punzante de Buero Vallejo, y de algún teatro menor —que no obstante cumple también su cometido social, aunque no vaya a estar nunca en las historias de la literatura— lo demás es

aproximadamente un cuarto de siglo. Aparece un monólogo en el que Teresa de Jesús cuenta su vida terrena y espiritual, o el Cantar de los cantares según San Juan de la Cruz; o una farsa sobre el espiritismo y la fidelidad conyugal en la Inglaterra de hace casi 50 años («Un espíritu burlón», de Noel Coward). Además de la lucha por el poder musical entre Salieri y Mozart, vistos por un autor inglés.

No hay autores... Una frase que no

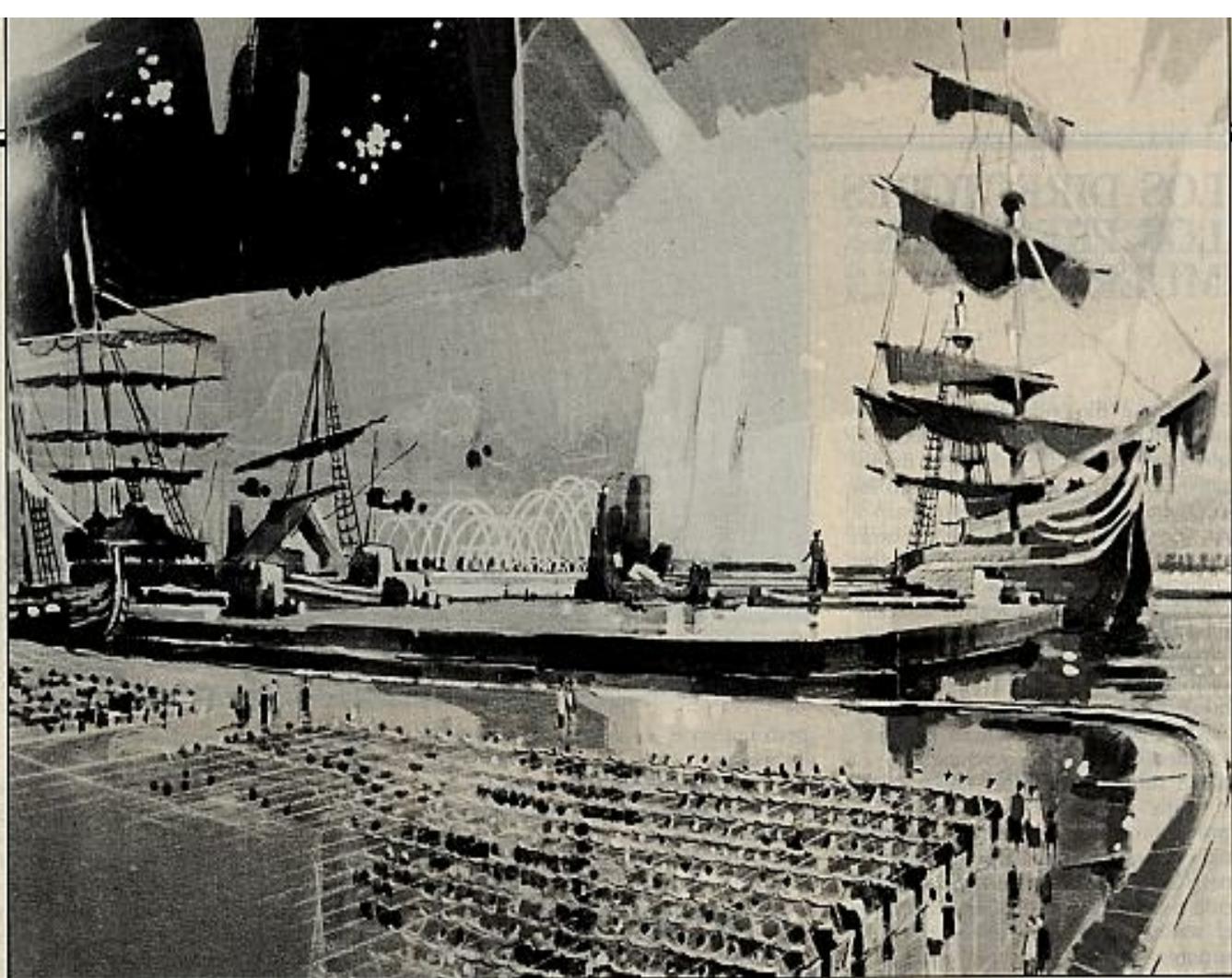


La importancia actual del decorado es tanta que a veces sale a la misma calle y disfraza la fachada (en este caso, de un cine, o de un teatro que dio a veces temporadas cinematográficas).

extraño a los espectadores. En «El pato silvestre» de Ibsen se comentan unos problemas de clases sociales, de paternidad, de dinero y de códigos de honor que correspondían a la sociedad noruega de finales de siglo y principios de éste; en «La gaviota», el desmoronamiento de una sociedad dominante en Rusia que presentía su final; «La vida es sueño» oscila entre una comedia de capa y espada, un problema de filiación y una disquisición metafísica acerca del destino y el libre albedrío. «El precio» de Arthur Miller reproduce problemas de una familia judía en Nueva York hace

es enteramente justa. Hay autores que siguen intentando desesperadamente estrenar, pero que no traspasan las barreras defensivas del teatro. Cuando se les da una oportunidad es en condiciones tan precarias que más le valdría no haber estrenado nunca. Suelen no tener público, y eso sirve para que el teatro defensivo justifique no darles más oportunidades.

Pero aquí aparece un misterio: el de por qué el teatro se defiende de los autores vivos. El teatro ha estado siempre a la defensiva contra unos ataques exteriores: los sectores de la sociedad que no aceptaban la forma



En un decorado para el «Holandés errante» se da tanta importancia al espectáculo que se han incluido en él dos auténticos barcos de la época.

de representación de su tiempo, sus costumbres y sus conflictos porque encontraban que el teatro tenía un poder paralelo que establecía una concurrencia con ellos: con su magia o su autoridad. Se ha defendido contra la pobreza, contra el desprestigio, contra la incompreensión, a veces contra los espectadores. Pero que se defiende ahora de sus propios creadores, los autores, es algo muy extraño.

Parece estar en relación directa con la introducción y posterior instalación de un elemento nuevo, que aparece hacia finales del siglo XIX: el director de escena. Quizá lo haya habido siempre, pero disminuido y borroso: alguien ha formado los repartos, alguien ha corregido los defectos, ha coordinado los elementos. En la famosa escena de los consejos de Hamlet a los cómicos hay ya una preceptiva y una definición del director de escena: la voz de Hamlet era la voz de Shakespeare, actor y autor y, prácticamente, director. Pero el elemento final de aquellas pre-direcciones era, siempre, el autor. Se toma ahora el texto de cualquier obra de teatro, incluso de este siglo, y se ve cómo el autor —el escritor— describe minuciosamente los decorados; cómo en sus acotaciones describe el movimiento general de los actores y la acción y

gesticulación de cada uno de ellos. El autor concebía una obra total; una vez escrita y aceptada, comenzaba una labor de director de escena: desde la lectura a la compañía, que siempre hacía el mismo, y los consejos a cada uno de sus intérpretes, hasta su presencia continua en los ensayos, marcando, modificando y aun retocando su propia obra a medida que la veía representada y comprobaba algunas distancias no deseadas entre lo escrito y lo representado. El primer actor solía dirigir a la compañía desde dentro de su propio oficio y de su propia calidad. Y el escenógrafo seguía las instrucciones del libreto. El elemento principal de la representación —el protagonista del momento en que la obra estaba haciéndose delante del público—, el actor, tenía dentro de todo ello una autonomía. Estudiaba su papel. Esto no quiere decir que se lo aprendiese de memoria: la memoria del actor ha sido hasta hace poco secundaria. Se cambiaba demasiado de obra como para recordarlas todas: el apuntador estaba presente desde su concha —ahora está entre cajas— para «dar letra» al olvidadizo. Lo que estudiaba de verdad el actor era la intimidad del personaje que interpretaba y su relación con los demás: hacia su «creación». Unos llegaban a ella por

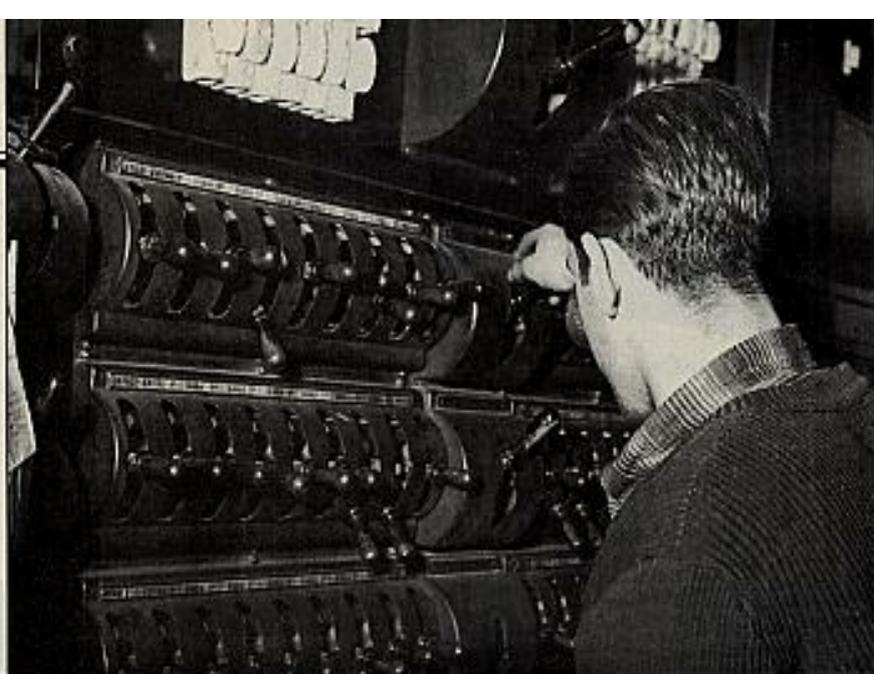
intuición, otros por vías intelectuales de conocimiento (como en la música hay un *óido*, una *inspiración*, por una parte; y una técnica, un estudio, un conservatorio, por otra).

El director, al principio, era un cierto lujo de teatros caros y elevados. Poco a poco fue convirtiéndose en imprescindible. El cine lo heredó del teatro y lo magnificó, lo amplió, le convirtió en dictador. El cine tenía unas razones que pronto iba a tener también el teatro: la aparición de técnicas y de especialistas. Era necesario un coordinador que supiera algo más de unos elementos propios: las cámaras, el montaje, la iluminación, la escenografía y unas determinadas condiciones del actor bajo toda esa técnica y visto como no podía serlo en el teatro: grandes planos, primeros planos, planos generales. El teatro comenzó también a incorporar una técnica y a practicar, por lo tanto, una división de trabajo. Las viejas candilejas, y las un poco más modernas baterías, iban a ser sustituidas por grandes baterías de luces. Se incorporaba el sonido. La técnica de la escenografía se multiplicaba por el uso de maquinarias. Los actores iluminados directamente tenían otra interpretación gestual distinta de los que antes trabajaban en la semipenumbra. El

LOS DIRECTORES LOS PREFIEREN MUERTOS

teatro que dio vida al cine, que le prestó su propia esencia —es decir, lo que hasta ese momento era su monopolio, el de la representación de los conflictos de la sociedad— comenzó a su vez a imitar al cine. Entre otras razones porque el espectador había comenzado a aprender el lenguaje cinematográfico, y el teatral le resultaba demasiado pesado.

Con la división del trabajo y la primacía de la técnica, los dos elementos básicos, autor y actor, comenzaron a perder importancia. Las nuevas necesidades de coordinación pesaban sobre las virtudes literarias de la obra. El director, y con él los productores que le elegían y que tenían la importancia suprema del dinero en un arte que se había encarecido por la técnica, presionaban sobre el autor, sobre todo en el cine. Se suponía que el autor era solamente un escritor que no conocía el nuevo lenguaje, y al que había que estrujar, y estructurar, para que cupiese dentro del nuevo medio. Algo parecido sucedió con los actores, sólo que éstos tuvieron compensados por otra invención, la del «star system». Se suele creer que ese sistema inventado por el productor ensalzó al actor, y es todo lo contrario: le redujo a un estado infrahumano. Los productores de Hollywood no ignoraron nunca que la representación teatral anterior estaba basada sobre los «monstruos sagrados», los grandes actores que, como los grandes cantantes de ópera, atraían al público; y Hollywood tuvo la enorme sagacidad de inventar sus propios «monstruos sagrados» a partir de una virtud elemental y poco relacionada con el arte: la fotogenia. Al actor y la actriz se les inventó su propio personaje, su propia imagen: que tenía que corresponder, más o menos, a la limitación de los personajes que estaban destinados a representar. Se inventó su vida privada, se crearon sus rasgos biográficos, se ocultaron sus intimidades que podrían ser inconvenientes: se manipularon sus bodas, sus divorcios, sus hijos, sus amores, sus peleas. Al mismo tiempo se les asignó un papel casi único dentro de un formulario de situaciones casi únicas. Mientras desaparecía el autor, convertido en guionista —y todo el mundo conoce los nombres de los grandes directores,



La necesaria intervención de las nuevas técnicas de luz y sonido en el teatro ha obligado a una continua división del trabajo.

pero ignora el de quienes han escrito los diálogos y han creado las situaciones— se acrecentaba la importancia del actor: pero no la suya propia, sino la inventada.

En el teatro todo este sistema ha sido más moderado, pero también ha funcionado. Desde el director encargado de realizar la obra escrita, de inventar y añadir efectos, de coordinar los esfuerzos, se ha ido pasando al director totalitario y a una especie de concurrencia entre los elementos en que se ha producido la división del trabajo: músicos o escenógrafos o figurinistas. O —y— coreógrafos, foniatras, maestros de esgrima. Y dramaturgos. La palabra dramaturgo atañía antes directamente al autor, y era un sinónimo de su función. Ahora hay teatros o compañías que tienen su «dramaturgo» como un especialista capaz de reestructurar de nuevo la obra literaria para que sea «teatral».

Este sistema ha actuado, naturalmente, sobre el autor. Y sobre el actor. Quien escribe una obra de teatro y consigue perforar las defensas del teatro sabe ya a lo que se expone. Un director puede perfectamente cortarle fragmentos —meter tijera— es la expresión más frecuente—; y un escenógrafo alterar su concepción de lugar y espacio; puede haber un dramaturgo que altere su estructura y dé otro valor a sus diálogos, y un lumino-técnico puede pedir que se alarguen o acorten situaciones para sus efectos, y el figurinista puede sugerir cambios de época. Se le ha tratado de enseñar toda esta humildad. Como al actor se le han enseñado, sobre todo, docilidad: aceptación de una forma de interpretar que no tiene por qué corresponder con su estudio o su intuición; sino con la del director. Muchas escuelas de interpretación trabajan, sobre todo, en el sentido de crear esta

especie de vacío en el actor: un adiestramiento continuo de su cuerpo, de su capacidad muscular y física, e incluso una creación de reflejos condicionados. Un ser disponible.

Todo esto ha producido muchas veces grandes obras de arte. Siempre a condición de que el director tenga una calidad importante: es decir, que su conversión en autor sea posible. Pero ha disminuido de tal forma la importancia del autor que los escritores, cuya psicología sigue siendo estrictamente individualista —su soledad frente al papel, y su imaginación dentro de una libertad— han ido prefiriendo otras formas de expresión que todavía quedan a su disposición. O cuya sumisión esté compensada por unos valores económicos. Mientras, simultáneamente, van desapareciendo los grandes actores de otros tiempos.

El alejamiento del escritor no sólo no ha producido pesar o inquietud en los nuevos medios teatrales, sino que incluso ha creado un cierto regocijo. Un autor que asiste a los ensayos de la obra —últimamente se está tratando de impedir que vean los ensayos hasta que ya todo es irreparable— es algo molestísimo, porque pretende, cada vez más débilmente, que se presente lo que él escribió. Por lo tanto, es siempre preferible un autor muerto. No se va a quejar, desde ultratumba, de las «tijeras», del «peinado», de la alteración de escenas y la supresión de personajes, del cambio de época, de la modificación del sentido de su obra, de la alteración del final. Ni siquiera va a cobrar derechos de autor: los muertos lejanos pertenecen al «dominio público», lo cual significa que ni siquiera sus herederos tienen derecho a hacer respetar la integridad de la obra o percibir el interés económico del capital literario que su antepasado engendró. Ese dinero lo

costrará generalmente el director, a veces él sólo, a veces concediendo alguna parte a un adaptador o a un dramaturgo, y regateándose al músico. Todo lo cual estimula a elegir autores muertos. Hay otros estímulos, como las subvenciones estatales que suelen ir preferentemente a los autores clásicos, o muertos hace más o menos tiempo; e incluso a los autores vivos a condición de que sean «consagrados». Todo lo cual añade más dificultades para quien quiere vencer las defensas del teatro.

Todas estas son razones para que no haya autores, o haya muy pocos, aquí o en Nueva York o en París. El teatro va dejando de ser un género literario; lo cual no es negarle su belleza como espectáculo, su calidad estética y los valores comúnmente llamados culturales. Pero ya es «otra cosa». Lejana a la literatura.

El riesgo esencial, naturalmente, es que en cuanto espectáculo, en cuanto a capacidad de deslumbramiento, no puede alcanzar nunca las cotas que el cine o la televisión consiguen, porque su técnica está mucho más desarrollada. El desarrollo de la técnica cinematográfica sólo se consigue pagar mediante una generalización cada vez mayor de sus temas, de forma que

alcance a un número máximo de espectadores. Es ya una cuestión de multinacionales. Hay por lo tanto una correspondencia económica perfectamente establecida entre los gastos de una película y el número de espectadores que pueden verla. La sociedad puede verse representada en el cine a fuerza de unas cuantas abstracciones que debe hacer el mismo espectador —identificarse a un «gangster» o a un policía, asumir como propia la historia de los Estados Unidos, acostumbrarse al humor inglés...— y una generalidad que va más que a lo inmediato a lo permanente: amor, miedo, muerte, angustia.

Lo que le puede ofrecer el teatro es algo distinto: es su proximidad. Aparte del valor de espontaneidad —de representación que se realiza en el acto ante él mismo—, que tiene mucho valor, lo que puede hacer el teatro es reflejar concretamente lo que le está sucediendo al espectador y a sus prójimos: la política de su país, y hasta de su ciudad: las corrientes de costumbres o de represiones. Seres inmediatamente identificables. Es lo que han hecho siempre los autores de teatro, y lo que han interpretado los actores. Es decir, una determinada forma de literatura, cuya máxima virtud es que

pueda traspasar a veces fronteras de tiempo y espacio. El nuevo sistema ha cambiado la proximidad del teatro. Las grandes obras creadas sobre los autores muertos y lejanos, aun cuando sufran una transformación para ser aproximadas al público actual, le cuentan también sus grandes rasgos, pero no los inmediatos.

La coincidencia de este nuevo sistema con una asistencia cada vez menor del público al teatro puede ser una mera coincidencia. Pero hay que mirarla con todas las sospechas posibles. Sin llegar a conclusiones precipitadas y, desde luego, sin arrojar a los infiernos la figura del director —los hay buenos, regulares y malos; exactamente igual que pasa con los autores— habrá que ver si es posible todavía volver a que el teatro sea un género literario escrito por contemporáneos para sus contemporáneos y capaz de incorporar a esa obra los valores técnicos y de coordinación que se han ido adquiriendo. Y, desde luego, que sea capaz de llegar a zafarse de una determinada estructura política que desea que los problemas de la sociedad no sean reflejados, criticados, expuestos en el teatro. Algo que ha ocurrido siempre y que está ocurriendo por otros medios. ■ I. de la V.

Una tendencia contemporánea es la de considerar al actor como un cuerpo y acentuar sus valores físicos: lo que no es objetivo a condición de que se acepte como medio de la expresión y no como totalidad o como fin.

