

- OLIVA, C. (ed.) (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- PÉREZ COTERILLO, M. (1984). «Nuria Espert: Víctor García mereció la palabra genio» (entrevista). *El Público* 14, noviembre.
- RAGUÉ-ARIAS, M.^a J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España. (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- RUIZ RAMÓN, F. (1998). *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra.
- VICENTE MOSQUETE, J. L. (1984). «Ángel Facio y su carnal *Celestina*». *El Público* 14, noviembre.

Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del siglo XXI

Guillermo Heras
 Director y dramaturgo
 guillermoheras@hotmail.com

Son muy pocos aún los años que han transcurrido desde el comienzo del siglo, lo cual unido al hecho de que los ciclos de tendencias culturales y artísticas no suelen estar sujetos a la precisión de las fechas de un calendario, hacen que el territorio de tendencias que actualmente se desarrollan en el mundo de la puesta en escena estén marcadas por la diversidad y la dificultad de codificarlas de un modo preciso. Creo que aún estamos viviendo los coletazos de las formas dominantes desarrolladas a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, por lo que aún es muy difícil precisar las innovaciones que pueden marcar puntos de inflexión en los próximos años del oficio y el arte de la dirección de escena. Además, una cosa es Occidente y otra muy distinta el imaginario de los teatros orientales y de otras culturas, donde la tradición milenaria sigue teniendo gran peso en las formas de abordar las Artes Escénicas, mientras que en lo que podríamos denominar «nuestro teatro», las mezclas, contaminaciones y globalizaciones han sido un eje fundamental de las últimas tendencias escénicas. Otra aclaración sería la que atañe a nuestro concreto marco español, donde, aún habiendo avanzado de un manera considerable a partir de la caída de la dictadura franquista, muchos son los condicionantes de todo tipo que nuestro sistemas de producción públicos y privados tienen con respecto a otros países de nuestro entorno europeo. Para terminar este preámbulo señalaré algo que tiene que ver con la misma condición de

quién esto escribe, alguien que está más cerca de su probable profesión, director de escena, que con la de un historiador especializado. Además me siento muy identificado con una reflexión realizada por Edward H. Carr en su libro *¿Qué es la historia?* (México: Origen/Planeta, 1985), cuando dice: «Ante todo, los hechos de la historia nunca nos llegan en estado «puro», ya que ni existen ni pueden existir en una forma pura: siempre hay una refracción al pasar por la mente de quien los recoge. De ahí que, cuando llega a nuestras manos un libro de historia, nuestro primer interés debe ir al historiador que lo escribió, y no a los datos que contiene». Por tanto, toda esta intervención seguro que estará condicionada, más por mi propia práctica escénica y por las múltiples aventuras que he intentado desarrollar a lo largo del tiempo, que por el rigor y la precisión que se le debe suponer a un auténtico historiador.

Entrando ya en los terrenos concretos y dentro de un primer panorama general, señalaría, en primer lugar, algunas grandes líneas de lo que podríamos llamar las «carencias» que pueden estar produciéndose para impedir un desarrollo más vigoroso del hecho específico de la «puesta en escena», algo que fue fundamental a lo largo de todo el siglo XX, para apuntalar la propia supervivencia del Arte Teatral como un hecho cultural de gran importancia. Estas carencias más importantes serían:

1. El estancamiento en la investigación de nuevas propuestas espaciales. Si comparamos a la experimentación realizada por los creadores escénicos entre los años 30 y 90 del siglo pasado, podremos observar cómo no ha habido grandes novedades en los últimos años en la evolución de las relaciones entre espectáculo y espectador. Parece que ha habido una progresiva adecuación a los espacios «a la italiana», o, en su defecto, a la utilización de pequeñas salas para lograr una relación más directa con el espectador, pero todo muy lejos de las búsquedas de tantos directores del siglo XX. Aún hoy sobrecoge ver vídeos primitivos de *El balcón*, de Genet, en la puesta en escena de 1969, en Brasil, por parte de Víctor García, *Orlando Furioso*, de Ronconi, las experiencias de Grotowski o del Living Theatre, los mismos espectáculos de Brook y Mnouskhine, así como tantos otros ejemplos. Hoy, parece, como señalaré más adelante, que lo dominante es la investigación en nuevas tecnologías relacio-

nadas con la realidad virtual, pero no tanto con el propio «edificio teatral».

2. Continuo debate interno entre comunicación y hermetismo. Parece como si muchos directores de escena no acabaran de decidir cuál es la línea de lo que podríamos llamar «su metáfora escénica», de ahí que los espectáculos, a veces oscilen entre líneas estéticas absolutamente contradictorias, sin que ello tenga nada que ver con utilizar una estrategia de montaje postmoderna.
3. Escasa evolución del concepto de «interculturalidad», habiéndonos quedado más bien en una primera etapa mucho más cercana al «mestizaje». Es decir, una utilización de referentes formales o estéticos de otras culturas, pero sin una penetración radical en sus contenidos.
4. Falta de metodologías actuales con auténtica personalidad propia.
5. Insuficiente evolución de la delicada línea que marca la diferencia entre los directores que apuestan claramente por el diseño de la puesta en escena, con respecto a los que lo basan todo en la dirección de actores. Me parece imposible no transitar por igual en los dos terrenos en las estrategias de una concepción de montaje para este siglo XXI.
6. Crisis de un concepto, manejado por el crítico Georges Banu, acuñando el término de «las ciudades del teatro de arte», espacios referenciales al frente de los cuales siempre había un gran director de escena. Pensemos en este territorio en la fertilidad creativa en torno al Teatro de Arte de Moscú, el Berliner Ensemble, Le Vieux Colombier, el Piccolo Teatro de Milano, la Schaubühne, las Bouffes du Nord, la Cartoucherie de Vincennes, entre otras, y cómo en la actualidad no aparecen espacios tan emblemáticos. Hoy los grandes teatros institucionales están en una clara crisis creativa, solventada en muchos casos por aparatosos montajes, pero escasa novedad escénica, y los espacios semipúblicos no tienen a su frente un discurso ético y estético

tan claro como el de los viejos maestros. Por buscar una excepción cabría citar el excelente trabajo que en la línea de una dialéctica tradición/renovación está realizando la Volksbühne de Berlín.

Después de hacer esta breve relación de temas que merecerían por sí mismos un estudio específico, intentaré señalar algunas líneas de reflexión para enmarcar posibles caminos por los que está discurriendo la puesta en escena en la actualidad. Entre éstas destacaría:

- A) Reconsideración del texto dramático como valor esencial en el propio concepto de puesta en escena. Después de una cierta moda que se extendió, sobre todo, en la escena de los años 80, hemos vuelto a encontrar un equilibrio entre texto y representación, o, dicho de otro modo, entre *Literatura dramática* y *escritura escénica*. Las aportaciones de los directores de escena a lo largo del siglo XX fueron fundamentales a la hora de producir los fenómenos más interesantes de la renovación de las Artes Escénicas. Los grandes maestros de la concepción escénica tales como Stanislawski, Meyerhold, Brecht, Piscator, Artaud, Grotowski, Kantor, Brook, Barba, Strelher, Stein, Ronconi, Wilson, etc., produjeron un vuelco en el concepto de «canon» establecido hasta finales del siglo XIX, pero también es cierto que algunos de sus seguidores u otros directores de escuelas más tradicionales cayeron en ciertos excesos (gigantismo en la utilización de las escenografías, utilización de los actores como meros soportes de sus ideas estéticas, dramaturgias caprichosas de los textos clásicos y contemporáneos, un cierto divismo, etc.), pero, aún con todo, sería injusto generalizar. En una aventura tan intensa e interesante como la del teatro del siglo XX ha habido experiencias fascinantes que, de hecho, supusieron un cambio del que hoy se está aprovechando la escena actual. La dialéctica actual en muchos directores en la búsqueda de un teatro equilibrado entre texto e imagen es una clave fundamental para situar en este momento el auge de nuevos autores y, por tanto, nuevas dramaturgias, así como la mirada contemporánea sobre los clásicos. Así pues, dentro de este apartado resaltaría ese doble discurso que está produciendo el teatro más inte-

resante en el entorno occidental: la relectura escénica de los textos clásicos y el placer por el descubrimiento de una autoría textual contemporánea. Desde esta doble perspectiva sería muy difícil categorizar qué camino es el más interesante, cualquiera de ellos lo será si detrás aparece un discurso de la puesta en escena enmarcado en el rigor, la búsqueda constante, el conocimiento del oficio y, en suma, la idea de sostener un discurso comprometido con la sociedad actual.

- B) Un gran tema para abordar dentro de la actualidad escénica y, desde luego, con una proyección de futuro inmensa, lo ocupa el territorio de la utilización progresiva de nuevas tecnologías en la práctica escénica. Cada vez más el uso de nuevas formas tecnológicas en la iluminación, en el sonido o en las texturas escenográficas han producido una cierta irrealidad filmica de la escena teatral. El uso de la realidad virtual a través de pantallas cada vez más sofisticadas, de proyectores de luz con grandes posibilidades técnicas, los adelantos en el empleo de micrófonos cada vez más diminutos y la catarata de efectos especiales que hoy pueden ser incorporados a los escenarios vivos han supuesto la apertura a un campo de investigación que, aunque hoy en algunos casos sólo se utiliza de un modo formalista, con su aplicación sensata y su desarrollo investigativo puede dar lugar a hallazgos muy importantes. El hecho de que también en este apartado se hayan cometido indudables excesos no puede ponernos una venda en los ojos a la hora de plantearnos un teatro del futuro. Ciertamente para ello deberíamos experimentar e investigar más desde la relación de esas tecnologías con la esencialidad del trabajo del actor, pero considero que este es uno de los retos que los directores de escena del siglo XXI van a tener que afrontar, sin por ello tener que olvidarse o renunciar a las herramientas tradicionales de siglos anteriores. Y, por supuesto, reflexionar también si no hay un cierto fetichismo por parte de algunos «directores estrellas» que hacen del uso y abuso de la tecnología una coartada perfecta para ocultar su falta de sustancia escénica.
- C) El mestizaje de lenguajes en los escenarios de hoy sería el tercer eje para ahondar en la reflexión. Ciertamente que este terreno ya se

abonó en muchas de las experiencias del siglo anterior, pero hoy la convivencia de lo que podríamos llamar espectáculos «fronterizos» es altísima en todo el mundo. El viejo sueño del «teatro total» vuelve a ser un tema importante y de ahí podemos analizar cómo la incorporación de los directores de escena más importantes al mundo de la ópera ha sido fundamental a la hora de las profundas reformas que ha experimentado un género que llegó a atravesar una importante crisis. Hoy, también, la experiencia escénica de gran parte de los coreógrafos más importantes tiene mucho más que ver con la concepción global de un director de escena que con la simple idea del manejo del movimiento de bailarines. Por todo ello, podríamos decir que el trabajo del director de escena del siglo XXI será cada vez más complejo y más interdisciplinar.

- D) Una corriente muy interesante que se está produciendo en muchos lugares del mundo es la consolidación de un director de escena que, al contrario de la especialización que reivindicaba en una parte del siglo XX, hoy apuesta por la diversidad de roles. Este creador puede ser a la vez que director, autor, actor y escenógrafo de sus espectáculos. Nuevamente se difuminan los perfiles y una larguísima lista de creadores abordan hoy el lenguaje escénico desde la pluralidad de sus funciones, de tal modo que existen textos dramáticos que parecen escritos específicamente para esa propuesta y que, montados de otro modo, no tendrían la fuerza que adquieren con el estilo que les produce ese artista múltiple que escribe, actúa y dirige. En ese sentido me gustaría hacer especial hincapié en la escena actual latinoamericana y, sobre todo, argentina donde este fenómeno está produciendo una cantidad de montajes de enorme interés. Algunos de los nombres que podríamos señalar entre esos directores/creadores serían: Daniel Veronese, Ricardo Bartís, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Ciro Zorzo, Alejandro Catalán, Federico León, Tato Pawloski, Arístides Vargas, Mauricio Kartum, Luis Cano, Bernardo Cappa, Marco Antonio de la Parra, Sabina Berman, Fabio Rubiano, o, en España, José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel, Rodrigo García, Paco Zarzoso, Roger Bernat o Angélica Lidell; en EEUU, Da-

vid Mamet, Richard Foreman, Sam Seppard, Lee Breuer o Tony Kushner, y en Europa, desde el Premio Nobel, Dario Fo hasta llegar a un enorme listado entre los que podríamos destacar a Valère Novarina, Enzo Cormann, Spiro Scimone, Olivier Py, Steven Berkoff, por no recordar a los fallecidos Heiner Müller, R.W. Fassbinder, Carmelo Bene o Sarah Kane. Esta pequeña selección es sólo una llamada de atención hacia las posibilidades que una escena actual ofrece a la hora de establecer códigos compartidos entre los diferentes lenguajes que confluyen en un espectáculo cuando estos se realizan por una sola persona. Aunque sería de justicia señalar que ese concepto está profundamente unido a una idea del gran teatro producido en otros siglos donde los oficios compartidos eran algo común y para ello baste citar dos grandes nombres como fueron Shakespeare y Molière.

- E) La consolidación de un cierto modelo de director de fuerte tendencia estilística. Esta tendencia iniciada por personajes tan carismáticos como Visconti, Sthreler, Chereau, Liuvimov, Stein, Vassiliev, Bergman, Krejka, o Vitez, ha continuado hasta la actualidad, donde personalidades como Lluís Pascual, José Luis Gómez, Eimuntas Nekrosius, Bob Wilson, Robert Lepage, Declan Donellan, Frank Castorf, Martaler, y algunos otros, presentan sus espectáculos bajo una fuerte marca de estilo. Sin duda, sus aportaciones han sido importantes a la hora de entender el oficio del director de escena como alguien autónomo, pero a la vez autor del terreno que hemos llamado escritura escénica como lectura específica de la literatura dramática de la que parten sus propuestas espectaculares.
- F) La aparición de nuevas promociones que han ido consolidando una estética propia, aunque en muchos casos realizando un trabajo de reelaboración de referentes diversos, desde las vanguardias históricas hasta las teorías filosóficas de la postmodernidad. Durante un tiempo algunos de estos jóvenes directores rechazaron el trabajo con textos tradicionales, sin embargo en los últimos tiempos muchos de ellos han encarado montajes de Chejov, Ibsen, Pirandello, Calderón, Brecht, así como los clásicos

griegos o sobre todo Shakespeare. Algunos de ellos han hecho, sin embargo, notables trabajos sobre autores contemporáneos. En esa línea sería paradigmática la aportación del alemán Thomas Ostermaier, con sus trabajos sobre Sarah Kane o Von Marenberg, aunque en los últimos años ha montado piezas del repertorio alemán como, por ejemplo, *La muerte de Danton*, de Büchner o *Casa de Muñecas*, de Ibsen. En España, sobresaldrían los nombres de Calixto Bieito, Alex Rigola, Eduardo Vasco o Carles Alfaro. Dos directores muy influyentes en el panorama internacional dentro de esta mirada postmoderna serían Peter Sellars y Alain Platel.

G) El director de escena como productor del espectáculo. Tanto en el teatro público como en el teatro privado esta tendencia se ha fortalecido desde los años 70 hasta nuestros días. Cuando me refiero a «productor» me refiero a la figura que piensa globalmente en un espectáculo y que consigue directamente los recursos económicos para ponerlo en marcha, sea con subvenciones públicas o con patrocinios privados. Por tanto, no confundir con el profesional llamado «jefe o director de producción», cuya tarea es establecer las normas económicas que regirán internamente en cada espectáculo concreto. Cada vez está más clara la necesidad de establecer un equilibrio específico entre creación y producción, y por ello son muchos los directores de escena que, además de concebir el espectáculo desde el imaginario artístico, se ocupan de resolverlo desde el pragmatismo económico.

H) La carencia desde hace ya bastantes años de creadores capaces de marcar un método, o al menos una aproximación rigurosamente metodológica como sí ocurrió en el siglo XX con figuras como Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud o Grotowski. Tampoco deberíamos olvidar las aportaciones de Brook, Kantor, Barba o Wilson, estas ya en la segunda mitad del siglo, que junto a los grandes maestros siguen siendo referentes obligados para muchos directores actuales. Lo que parece cierto es que con el asentamiento de la postmodernidad y sus estrategias de fragmentación, serialismo, desaparición de los grandes discursos narrativos, confrontación de estilos, etc... se ha tendido a

no marcar referentes precisos en cuestión de metodologías de trabajo tan marcadas como las que podríamos llamar del período moderno.

- I) Revalorización del papel del actor como fuente fundamental en la realización poética de una puesta en escena. Desde comienzos del nuevo siglo —y coincidiendo con la ya señalada puesta en valor de la literatura dramática— los caminos más interesantes de las actuales propuestas de dirección pasan por dar suprema importancia a la labor actoral. Ya no en el concepto del viejo di-vo de otras épocas, sino el actor versátil capaz de convertir en sentimiento total los conceptos vertidos en un texto teatral. También aquí el trabajo físico de los actores se ha acoplado mucho más a las exigencias de una nueva escena, de ahí que la complejidad de un oficio como el que exige la actuación, esté en un momento en el que es fundamental alejarse del ejecutante mimético que, a veces, fue excesivamente manejado por el director, para de ese modo comprometerse en un auténtico trabajo de creación compartida, tanto con esa figura como con las de los demás integrantes del espectáculo. En ese sentido, los directores de escena deberán paulatinamente acercar sus discursos a esa forma de entender el teatro como un hecho en equipo.
- J) La resistencia de una gran parte de la «vieja guardia» de los directores de escena que aún siguen ejerciendo su carrera con plena vitalidad. Pensemos en Brook, Grüber, Ronconi, Mnouskine, Lavelli, Peter Zadek o el mismo Tabori.
- K) El asentamiento de los directores de escena dentro del terreno de la ópera. Este fenómeno, que fue muy evidente a partir de la segunda mitad del siglo XX, no ha hecho sino crecer y, en la actualidad, la aportación de la mirada de los directores a la renovación de este género escénico ha sido fundamental para la pervivencia de un arte que se temió en un momento que quedara como algo del pasado.
- L) Por último, en estos apartados, me gustaría señalar cómo, debido a la globalización social creciente, se ha producido en los úl-

timos años un fenómeno que ha afectado muy directamente a la dirección de escena. Lo he venido llamando en diferentes artículos «teatro clónico». Este termino lo expongo en honor de esa oveja ya mítica llamada Dolly, cuya aparición en la prensa, debida a su nacimiento por clonación, tanta tinta derramó y que, por desgracia, desapareció de las portadas mediáticas bien pronto, debido a su feroz proceso de envejecimiento y muerte en un corto espacio temporal. Utilizando esa metáfora existe en el territorio de la puesta en escena actual muchas propuestas que no son más que mera copia formal de los diferentes estilos creados por los directores más importantes del momento o, al menos, los que están más de moda. Con el fuerte desarrollo de las vías de información, sobre todo con los diferentes servidores de Internet, en cualquier lugar del planeta cabe estar absolutamente al día del último montaje que triunfa en cualquier otra parte del mundo. Es más, no sólo se pueden ver fotos de ese montaje (en España durante un tiempo algunos montajes de textos de Brecht se hicieron casi siguiendo la guía fotográfica de los propuestos por el Berliner Ensemble), sino que es posible ver un vídeo de toda la puesta. Si a eso unimos los muchos Festivales Internacionales o Nacionales que existen en todo el mundo, lo que permite un mayor intercambio en directo de la apreciación de un lenguaje escénico, podremos observar cómo algunos directores prefieren copiar la carcasa de otros antes que indagar en lo que sería la lícita investigación personal a partir de las referencias de otro. Para nada estoy planteando la originalidad como algo esencial para hacer teatro, pero sí planteo la valentía de asumir el lenguaje propio como una suma de referentes, tamizado por un claro criterio personal. Cuando se produce un espectáculo clónico estamos asistiendo a una ceremonia vacía y eso es fácil de comprobar hoy en muchos escenarios de todo el mundo. Puede que para algunos directores lo importante sea resaltar su sello de marca, aunque esta a veces sea tan falsa como los «Rolex» hechos en varios países asiáticos. Por desgracia aparece aquí un tema que no suele abordarse en los Congresos y Seminarios teóricos, pues nos apetece mucho más hablar del teatro auténtico, pero desde hace mucho tiempo, el mercado ocupa un lugar preponderante, donde a veces es difícil

salirse de él si no quieres desaparecer como creador. Ciertamente que toda gran dirección de escena ha acabado por tener su propio mercado, ajeno a los vaivenes del mismo, pero es entonces donde sus imitadores intentan ocupar el espacio en aquellos lugares donde será difícil que se vea en vivo al original. En suma, entre la clonación y la creación absolutamente personal hay muchos caminos intermedios y ahí precisamente creo que está una de las claves del gran teatro que podemos abordar en el futuro, teniendo en cuenta las enseñanzas del pasado. Para mí no hay duda de que las aportaciones de los directores de escena a lo largo de estos últimos años, a pesar de algunos recalcitrantes detractores, ha sido fundamental a la hora de aportar nuevas miradas, búsquedas y hallazgos en la evolución del hecho teatral.

Por ello —y ahora ya sí como punto final— me gustaría recordar al viejo maestro Godard con aquella sentencia que enunció hace bastantes años y que, sin embargo, creo que sigue teniendo una auténtica vigencia, absolutamente aplicable al noble arte del oficio de la dirección de escena, tanto en su práctica de hoy como en la de mañana: «La ética es la estética del futuro».