

Reflexiones sobre la dirección escénica y la praxis teatral

Gustavo Geirola
Whittier College, Los Angeles, California
ggeirola@whittier.edu

Resumen

Este artículo da cuenta de la perspectiva artística de 115 directores latinoamericanos sobre cuestiones de dirección teatral; se trata de entrevistas realizadas en 19 países de las tres Américas. Las entrevistas —agrupadas en 6 volúmenes publicados bajo el título *Arte y oficio del director teatral en América Latina*— cubren aspectos relacionados con el proceso de producción de un espectáculo (lectura del texto dramático, ensayos, actuación, promoción, etc.) y configuran así un corpus de saberes sobre la praxis teatral. Dichos saberes constituyen un banco de datos de enorme riqueza porque no solo abren el debate a nuevas cuestiones sobre la formación profesional, sino que, a la vez, brindan un panorama amplio sobre el trabajo del director en distintos contextos socioculturales.

Palabras clave: teatro, director, entrevista, praxis, América Latina

Abstract

This article reports on the artistic perspective of 115 Latin American theatrical directors on issues related to the *mise-en-scène*; interviews took place in 19 countries all over the three Americas. Grouped into 6 volumes published under the title *Art and Craft of the Theater Director in Latin America*, interviews cover multiple aspects involved in the process of producing a show (reading of the dramatic text, rehearsals, performance, promotion, etc.). They establish a corpus of knowledge on theatrical praxis; such knowledge constitutes a database of enormous wealth because it not only opens a new debate on professional issues but also gives a broad overview of the director's work in different socio-cultural contexts.

Keywords: theater, director, interview, praxis, Latin America

En 2003 inicié un proyecto de entrevistas que duró doce años y que me llevó a casi todos los países de las tres Américas (19 países, para ser más precisos). Algunos años antes de iniciarlo, me había dado cuenta de que —ya por mi trabajo de investigación, ya por mi tarea de director— casi no había, en castellano, un corpus bibliográfico que se enfocara en el arte y el oficio del director teatral en América Latina.¹ Recuerdo que mi curiosidad surgió en un congreso en la Universidad de Kansas donde, después de una charla dada por el director Gerald Thomas, se me ocurrió preguntarle algo cuando abrieron el espacio para la participación del público. Le pregunté qué debían tener sus actores para que él pudiera trabajar con ellos. Thomas me miró y de pronto, como si no hubiera escuchado, se puso a contestar otras preguntas. Como bien lo expresa el mexicanismo, me sentí completamente ninguneado. Pero

después de unos largos minutos, el director me miró fijamente y me dijo: “Me he quedado pensando en tu pregunta. Ahora puedo decirte que no puedo trabajar con un actor que no haya hecho Beckett”. Me sentí reivindicado, pero su respuesta fue como la de un verdadero psicoanalista: un enigma. Por eso me resultó indispensable incluir aquella pregunta en el cuestionario y hacérsela a los 115 directores con quienes tuve el gusto de compartir tiempo y espacios.

¿Qué había querido decir Gerald Thomas? Su respuesta se abrió a la interpretación. Me di cuenta entonces de la necesidad de iniciar un proyecto en el que se le diera la palabra a los directores, aunque fuera nada más para que hablaran con enigmas y nos incentivaran a pensar, como quien trata de reconstruir la base de un iceberg, es decir, lo que daba fundamento a su respuesta.² En general, el saber

¹ Habida cuenta de que podía hacer puentes entre la investigación académica y la dirección, Juan Villegas me había solicitado preparar un número especial para su revista *Gestos*; en ese momento, el proyecto me resultó imposible de realizar sin viajar, aunque la invitación de Villegas fue otra de las motivaciones para emprenderlo. La idea de pedirle a un director que diera un panorama de la dirección en su país no me parecía que fuera a resultar en algo positivo; todos conocemos las rencillas locales del campo teatral. En aquel momento viajar a tantos países resultaba.

² Por razones de ética profesional, me propuse, al iniciar este proyecto, no debatir con los entrevistados durante la entrevista y tampoco utilizar en forma personalizada sus respuestas en mis investigaciones. Sin embargo, invito al lector de este artículo a recorrer cada una de las preguntas y a percibir no sólo la variedad de respuestas dadas por los directores, sino también los aspectos teóricos que subyacen en la aparente simplicidad de estas. Por ejemplo, la pregunta sobre si el director trabaja diferentemente con los actores o las actrices, supone un complejo entretreído de cuestiones de género, tanto desde la autoidentificación que el director haga con un género determinado como con la forma en que resuelve su relación con el elenco. No creo que la cuestión de género carezca de implicaciones en una teoría de la actuación y que deba quedar implícita en cualquier tipo de formación actoral o directorial. Preguntas de aparente inocencia, como por ejemplo “Cuando dirige, ¿lo hace desde la platea o sube y baja del escenario?”, involucran múltiples cuestiones teóricas relativas a la forma en que el director se instala en el campo escópico respecto del escenario y de la sala en tanto sujeto de la visión o sujeto-mirada, la forma en que conceptualiza su cuerpo o conceptualiza su voz —para usar aquí el vocabulario lacaniano como “pulsión invocante”.

directorial se ha transmitido de maestro a discípulo a través de la palabra oral y las experiencias compartidas; de ahí que se trate de un saber nunca puesto a disposición de otras personas, de otras lecturas, realizadas fuera del marco de la enseñanza directa.

Inicié mi pesquisa buscando materiales previos sobre la dirección teatral en América Latina y me topé con entrevistas, en su mayor parte periodísticas y unas pocas publicadas en algunas revistas académicas, en las cuales los directores hablaban de su última puesta en escena, pero nada decían del proceso que habían atravesado para llegar al espectáculo. Al menos en Estados Unidos —donde casi no hay escuelas de formación actoral en castellano— no pude hallar trabajos más elaborados sobre dirección teatral; los encontré en otras lenguas y fue desde allí que organicé el cuestionario para una entrevista que tomaba casi dos horas. En 2003 (y eso se ve en las entrevistas de los primeros tomos de los seis que conformaron *Arte y oficio del director teatral en América Latina*),³ casi no había ninguna carrera de formación de directores en las escuelas de teatro latinoamericanas.

En estos últimos años han ido apareciendo, bajo distintos nombres, componentes académicos que se hacen cargo de formar directores. La dirección había sido un elemento curricular que se practicaba en algún curso como parte de la formación actoral, en aquellos países que ya tenían escuelas de nivel universitario o equivalente para formar actores. Las clases eran asumidas, en su mayor parte, por maestros que podían ostentar una carrera profesional en la dirección teatral, pero que —y no siempre era el caso— habían salido de esas mismas escuelas como actores y por accidentes de la vida habían asumido la dirección.

¿Qué encontré en italiano, francés e inglés? Encontré libros para la enseñanza de la dirección teatral; casi todos esos materiales se mantenían en un estricto nivel técnico, sin mayores cuestionamientos teóricos. Se trataba de introducir al futuro director en áreas que convergieran en toda puesta en escena: análisis del texto dramático, tipos de salas teatrales, consejos para armar el elenco, trabajo con el actor, escenografía, iluminación, sonido y musicalización, vestuario, etc.

³El volumen I, dedicado a México y Perú, se publicó en 2004; el segundo, con entrevistas en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay, salió a la luz en 2007; el tercero, dedicado a Colombia y Venezuela, se publicó en 2009; los directores de Bolivia, Brasil y Ecuador integraron el tomo cuarto en 2010; el quinto volumen, aparecido en 2012, incorpora entrevistas realizadas en Centroamérica y a directores latinoamericanos que trabajan en Estados Unidos; finalmente, el volumen sexto y último, con directores de Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana, salió en 2014.

Nada verdaderamente novedoso. Los textos en esas lenguas, publicados en los llamados países del “primer mundo”, se referían a lo arquitectónico, lo tecnológico, lo financiero y a veces a lo artístico; aspectos que obviamente, en muchos casos, poco tenían que ver con los contextos latinoamericanos. No obstante, esos libros me sirvieron para armar mi cuestionario, que yo quise que estuviera constituido por preguntas realizadas en un lenguaje sencillo, cotidiano, evitando todo tipo de jerga basada en alguna disciplina particular.

Mi objetivo era acordar con el director seguir el orden del cuestionario de preguntas puntuales, muchas veces de tipo técnico, pero otras orientadas a cuestiones más sofisticadas. Debo decir que casi todos cumplieron con el pacto, salvo un par de excepciones en que la personalidad primó sobre el acuerdo. Intenté, de esta forma, contar con volúmenes que tuvieran un mismo formato de entrevista, que he denominado “tabular”, a fin de permitir a las generaciones futuras no solamente tener un testimonio de los protagonistas de la dirección teatral más relevantes de la región, sino también conformar una base de datos para trabajos teóricos mucho más sofisticados. Así, alguien podría tomar una pregunta, recorrerla por todas las entrevistas y formular hipótesis que apuntaran a algo que todavía no aparece en el

horizonte de expectativas de los estudiantes de teatro. Me refiero a la elaboración teórica, entendiendo por tal la más abstracta y formalizada batería de conceptos tramada en un modelo de alta sistematización, aunque abierto y, obviamente, nunca dogmático. Cuando hablo de teoría no pienso en historia del teatro ni en semiótica teatral, sino en especulaciones capaces de profundizar en cuestiones que, como nos ha enseñado el psicoanálisis —sobre todo el lacaniano—, a veces se hallan tan naturalizadas, tan codificadas, que ya casi ni las interrogamos. Baste, como ejemplo rápido, ver la nebulosa nomenclatura que se conforma alrededor de dos términos como “lugar” y “espacio”, los cuales se usan de manera diversa y sin que inviten a un cuestionamiento. Aunque, como bien sabemos, ninguna teoría asegurará jamás un logro artístico, creo honestamente que un cambio radical en las formas de trabajar en el teatro vendrá cuando haya una dimensión teórica lo suficientemente controversial y desarrollada como para producir debates productivos; y esto no significa que los artistas deban necesariamente ponerse al día con la teoría, sino que su talento sea capaz de dialectizar con un fermento de interrogantes que disparen su creatividad.

Con el tiempo, a medida que iba haciendo las entrevistas y reflexionando a partir de lo que escuchaba, me di cuenta de que, después

del esfuerzo de Enrique Buenaventura, Santiago García y Augusto Boal, este apetito por lo teórico había desaparecido o bien se había diseminado en algunos directores que no dejaban de hacerse preguntas sobre su arte y oficio, con la diferencia que ahora estos directores más jóvenes, en contraste con los maestros colombianos y brasileros, ya no escribían. Insisto en que estoy pensando en un campo que he denominado en otros trabajos “praxis teatral” para restringirlo a todo lo que hay antes, durante y después de los ensayos, y que compete a la tarea del teatrista. No estoy pensando en la producción crítica académica que puede presentar diversos niveles de complejidad o de moda (muchas veces más inclinada a exhibir un vocabulario multidisciplinario que a realizar un verdadero trabajo teórico), pero que siempre está enfocada en abordar un texto dramático o un texto espectacular. La praxis teatral debería ser un campo teórico, metodológico y técnico autónomo y de competencia de los hacedores de teatro, un espacio disciplinario que refleje el entramado complejo sobre el arte y oficio del teatrista. Y adopto este término de “teatrista” para referirme a esa modalidad que se ejerce en algunos países en que el director además de dirigir, también es actor y autor o coautor, sin que las tácticas utilizadas tengan que ver con la creación colectiva, ya un poco más alejada en el tiempo.

En América Latina, durante los años setenta, había empezado a insinuarse este interés por

teorizar la praxis teatral. Cuando Buenaventura, por ejemplo, en una charla a sus actores (Buenaventura, 2005, pp. 55-56), toma la Interpretación de los sueños de Freud para hacerse preguntas precisas sobre la puesta en escena, no está buscando recetas de cómo montar un espectáculo (lo que constituye el nivel de la técnica) ni de ver los pasos más apropiados para llevar a buen puerto un proyecto teatral (lo que correspondería al nivel metodológico), sino que se está planteando sumergirse, delirantemente o no, en una homología teórica entre sueño y puesta en escena, de cuyas consecuencias podría luego elaborarse o discutir tanto lo técnico como lo metodológico. Freud es, en este sentido, paradigmático, porque su producción se escande en períodos en los que se ve obligado a repensar, a partir del fracaso de sus casos, todo el armado de su teoría. Así, su propuesta va constantemente de lo técnico a lo teórico, ya que no hay técnica que no responda a presupuestos axiomáticos teóricos (los conozca o no el director) ni hay teoría que no suponga un aparato técnico-metodológico que le sea inherente.

Ante la falta de escritura, me pareció que mi proyecto podría al menos aportar las reflexiones de muchos directores, algunos muy experimentados y con larga carrera sobre las tablas, otros más jóvenes y con nuevas inquietudes y propuestas. Me pareció, asimismo, que contar con estas experiencias por escrito podía ser una base para que los

futuros estudiantes de teatro (actores, directores o artistas de la escena, como iluminador, escenógrafo, sonidista, etc.), tuvieran una pista para despegar, evitando —como quien dice— inventar la rueda o la pólvora nuevamente. El hecho de que los directores no conocieran el cuestionario por anticipado y que la entrevista se hiciera cara a cara, abría la posibilidad de que nos relataran su experiencia en un tipo de discurso accesible para que, más allá de los teatristas, el público en general pudiera asimismo interiorizar las múltiples cuestiones que un director tiene que resolver para realizar un espectáculo. El resultado es un corpus de entrevistas, enmarcadas por condiciones de producción y contextos culturales diversos, un impresionante cúmulo de experiencias fascinantes, realizadas por artistas notables que generosamente comparten sus conocimientos con el lector.

Otros aspectos me interesaron también y hasta me impactaron durante el proceso de las entrevistas. Me había fijado entrevistar a directores cuya tarea, aunque no exclusiva entre otras experiencias performativas, tenía

como marco el teatro de sala para adultos; quería, además, diversificar las voces en este campo profesional, durante mucho tiempo dominado por lo masculino, por lo capitalino (producto de la organización centralizada de casi todos nuestros países), por lo comercial o incluso por lo racial blanco. Me interesé entonces por incorporar la experiencia de directoras y también de directores de color y de provincia o zonas marginales, cuya experiencia se realiza en contextos signados por otros parámetros estéticos e ideológicos. ¿Cuáles eran sus objetivos, más allá de la perfección profesional exigida en los centros capitalinos a partir de las imposiciones del mercado artístico, de los protocolos institucionales o de las inversiones financieras que sostienen un espectáculo? ¿Cuáles eran las dinámicas involucradas al momento de dirigir una obra, o incluso al seleccionar un texto o un tipo de metodología y hasta de estilo en áreas que responden a otras necesidades culturales? Las entrevistas dan cuenta de estos aspectos, pero lo verbal —ya filtrado por la transcripción—⁴ todavía no llega a completar lo que constituyó para mí,

⁴En un futuro próximo donaré las grabaciones a la institución que demuestre tener un cuidado especial en el resguardo de sus archivos, particularmente cuando se trata del archivo de la voz. Aunque la versión escrita refleja lo dicho por el director con la mayor fidelidad posible, no puede escapar a los protocolos impuestos por la letra. Sin embargo, el registro oral de las entrevistas, cuando se lo coteja con la versión escrita, puede deparar algunas sorpresas: a veces una pregunta daba paso a un largo silencio, que no se podía reproducir por escrito; cuando algún comentario causaba risa, lo he dejado señalado. Lo cierto también es que algunos directores, cuando revisaron la versión escrita de sus entrevistas, hicieron pequeños cambios o redujeron la misma de manera notable, a veces en varias páginas. Este proceso de revisión se fue haciendo cada vez más intenso a medida que se iban publicando los volúmenes del proyecto.

personalmente, el conocimiento adquirido con los directores que cariñosamente me recibieron en cada país, en sus casas o sus salas, o que se acercaron al hotel. Pude, en muchos casos, tener a la vista las concretas condiciones de producción: sus barrios, sus talleres, su entorno cultural y, en algunos casos en que asistí a espectáculos, su propio público. Cuando pude, dejé constancia en videos de dichas condiciones y hasta filmé unos minutos a cada director.⁵

Puedo dar fe de que, con mayores o menores apoyos financieros o institucionales, con mayor o menor despliegue o disposiciones tecnológicas, la tarea del director teatral en América Latina —y tal vez en muchas partes del mundo, incluyendo los países más desarrollados en sus áreas marginales (que también las tienen)— se realiza a partir de un deseo innegociable. Aunque muchos confiesen haber llegado a la dirección por demandas de otros actores o de circunstancias diversas, lo cierto es que allí se quedaron instalados y fascinados por la tarea directorial, a la vez penosa y gozosa. En efecto, algunos directores, más favorecidos por los productores y la fama, no dejan de tener restricciones

precisas, marcadas justamente por el volumen de las inversiones o las responsabilidades frente a públicos que les demandan, muchas veces, repetirse y estar a la altura de sus puestas anteriores. La angustia de estos directores, si se la logra leer entre líneas, no deja de ser análoga a las de otros que, en encuadres materialmente menos favorecidos y poniendo a prueba todas las posibilidades de su imaginación y su creatividad, cuentan sin embargo muchas veces con un marco de experimentación y libertad —y hasta de irresponsabilidad— del que carecen los más renombrados.

Las entrevistas pusieron en mis manos un saber teatral estupendo y me animaría a afirmar, después de escuchar a tantos directores, que se es director por deseo —más que por amor al teatro— y por “prepotencia de trabajo”, como diría un autor que me es muy querido. Cada proyecto es para el director latinoamericano, como lo decía aquel autor, un “cross a la mandíbula” de la realidad. Son pocos los directores que logran vivir del teatro; muchos de ellos apoyan sus aventuras con una cátedra universitaria u otros empleos alejados del trabajo artístico; algunos

⁵ Por razones financieras, los tomos no pudieron publicarse acompañados de DVD, como había planeado al iniciar el proyecto. He subido algunos clips de la entrevista a mi página en Internet: www.gustavogoirola.com. Como hoy muchos directores —especialmente los más jóvenes— ya tienen su propia página, no me pareció necesario incluir fotos o videos de sus espectáculos, aunque debo agradecerles a todos la generosidad que tuvieron en llenar mis maletas de materiales valiosos.

tienen cierta continuidad de trabajo y otros, por opción o por circunstancias que van más allá de su voluntad, tienen cierta intermitencia. Lo cierto es que, a diferencia de Estados Unidos por ejemplo, el teatro latinoamericano no se desarrolla mayormente en el espacio universitario. Aunque hay países en que este modelo estadounidense tiene vigencia, gran parte de las experiencias teatrales de “nuestra América” se realizan fuera de los claustros. Las restricciones jurídicas y administrativas vigentes en Estados Unidos hacen que los grupos independientes tengan allí menos posibilidades de proliferar y de sostenerse, en muchos casos, por la terrible competencia que representa el teatro comercial de las grandes capitales, engolosinado frecuentemente con los despliegues tecnológicos impuestos por la industria —y la ideología— del entretenimiento de las masas de espectadores. No parece ser éste el caso de muchos grupos en América Latina; aunque obviamente, si, por un lado, hay ciertas flexibilidades, hay también por el otro, diferentes dificultades que no son menos amenazantes para la tarea teatral, tal como parece ser la desesperada necesidad de ceder a las demandas internacionales impuestas por la globalización bajo la forma de festivales y giras.

Al momento de realizar las entrevistas, he tenido la impresión de que, a diferencia de lo

que ocurrió en décadas anteriores, allá por los sesenta, los directores actuales de la región trabajan en completo aislamiento unos de otros; ya no hay esos encuentros que se organizaban con frecuencia y que permitían un diálogo entre artistas que se conocían y coqueteaban sus perspectivas particulares varias veces al año en diversos países. Buenaventura sabía desde Colombia perfectamente qué hacía Atahualpa del Cioppo en Montevideo. Actualmente, algunos directores conocen el trabajo de otros porque se han cruzado en un festival, pero no se toman el tiempo de aquellos maestros para debatir cuestiones teatrales, políticas o culturales cruciales para el quehacer del teatrista. A esta falta de encuentros para discutir conceptos, se suma otra, la desaparición del crítico teatral. En esta época en que nos hicieron creer en el debilitamiento o la muerte de las ideologías y apurados como nos tienen con esa idea de political correctness, a veces mal sana por mal entendida y mal aplicada, muchos directores no solo echan de menos la falta de diálogo con sus colegas, sino también aquel “malestar” (que la perspectiva del tiempo demostró ser saludable) provocado por un buen crítico de teatro; se tienen que conformar en estos tiempos con una reseña periodística y, en algunos casos, si han resultado favorecidos, con algún trabajo académico que los interrogue sobre su quehacer y sus presupuestos estéticos e ideológicos.

Como nos permiten apreciar las entrevistas, dirigir un espectáculo involucra —además de conocimientos técnicos precisos en muchas disciplinas y metodologías de trabajo que faciliten la fluidez y el máximo aprovechamiento de las aptitudes y habilidades del equipo involucrado en el proceso de ensayo y de producción— saberes resistentes a las recetas; me refiero a la capacidad del director de conocerse a sí mismo, de interrogarse sobre su deseo, sobre su lugar como sujeto de liderazgo en la perspectiva de su equipo, sobre su posición en el contexto sociopolítico donde realiza su tarea, en la forma en que responde a las demandas de productores y público, su capacidad de calibrar, por medio de los diseños espaciales y estéticas convocadas, el juego con las demandas y los deseos de quienes trabajan con él (incluyendo el de los productores privados o institucionales) y los modos de goce naturalizados en las convenciones teatrales que se ponen en acción en cada espectáculo.

Dirigir una obra también requiere cuestionar el lugar que se ocupa en la historia del teatro, en general, y del teatro de su país o localidad, en particular, su conceptualización de la memoria cultural y su involucramiento en formas de producción de placeres colectivos, empezando con sus lecturas y su

formación, y finalizando con sus propuestas escénicas, la selección de sus autores, temas y estrategias de promoción de su trabajo, a veces en circunstancias políticas extremadamente peligrosas. Imagino que estas entrevistas pueden aportar al debate sobre dichas cuestiones y abrir el campo de discusión para otras que seguramente están activas entre los teatristas latinoamericanos de hoy. Guardo la esperanza de que los directores vuelvan a escribir sus procesos, de que las instituciones favorezcan el trabajo teórico sobre la praxis teatral, por medio de la organización de encuentros, de la publicación y promoción de nuevos materiales relativos al quehacer del teatrista, de que renazca la figura del crítico teatral y que tenga el espacio periodístico que merece y, finalmente, de que los académicos comiencen a contribuir con cuestiones teatrales más allá del análisis del texto dramático y del texto espectacular.

Lista de referencias:

Buenaventura, E. (2005). *La Elaboración de los Sueños y la Improvisación Teatral*. En E. Buenaventura y J. Vidal (eds.), *Esquema general del método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos*. Maracaibo: Universidad de Zulia.

