

Una forma de pensar la puesta en escena: La Morfología según Emilio García Wehbi

María Gabriela González ¹

Esta estructura da cuenta de la forma en la cual el Director Emilio García Wehbi piensa la creación de la puesta en escena desde el punto de vista del Director y que transmite a sus alumnos en las clases de dirección teatral que dicta en su estudio.

Preguntas generales y básicas sobre la creación: ¿QUE? - el concepto - ; ¿COMO? - la forma - ; ¿DONDE? - el lugar físico - ; ¿CON QUIEN? - el componente humano: el teatro es un arte colectivo, no solitario. Uno de los aspectos más importantes de este punto es la *devolución crítica* sobre lo que se está haciendo - ; ¿PARA QUIEN? - la puesta en contexto.

EL GERMEN

Es todo aquello que funciona como el primer motor, la fantasía o piedra basal con la que se empieza a trabajar. Este germen da cuenta del campo de interés del artista (obsesiones, pasiones, deseos, afinidades) y conecta su subjetividad (temor, erótica, fantasía) con el medio. El germen puede estar conformado por varios materiales diferentes (nota periodística, pintura, música, etc.) que a medida que se van haciendo obra, si el artista está receptivo y es honesto, pueden conformar cierto tipo de unidad.

Wehbi encuentra que en el germen se ponen en juego motivaciones profundas del artista que pueden repetirse una y otra vez en su historia de creación así como responder a situaciones contextuales.

Comprender el vínculo del artista con los materiales germinales puede favorecer una profundización en la exploración de los mismos, "profundizar el delirio, el caos".

Para Wehbi la noción de Director/Autor está vinculada con el origen de la obra; en el origen hay un deseo, un material íntimo, profundamente conectado al artista. Este origen tan personal planta al director como autor por ser quien pone en juego su deseo, sus obsesiones, su intimidad.

DISEÑO DE PRODUCCION

El diseño de producción se divide entre lo Material y lo Humano.

Diseño de producción material: Existen diferentes tipos de iniciativas:

- 1) Iniciativa privada pura: generada con ingresos pro-

pios; 2) Iniciativa privada mixta: cooperativa; 3) Iniciativa privada vinculada algún tipo de fundación / empresa: Ley de mecenazgo; 4) Sistema producción comercial: un productor invierte en la obra; 5) Sistema de producción estatal: Financiación oficial, dentro del circuito oficial.

Producción del teatro independiente en Argentina: condiciones de trabajo precarias; institutos de fomento creados por leyes en el Congreso de la Nación (Instituto nacional de teatro, Fondo nacional de las artes, etc.) y Ciudad aportan a crear un teatro más banal, más precario, sustentado por políticas culturales demagógicas-clientelistas.

Es tarea del director dialogar creativamente con los marcos de producción, no pensar a los mismos como algo ajeno al proceso de pensamiento de la obra. El director debe "tensar la cuerda manteniendo la tensión máxima sin que la cuerda se rompa".

Diseño de producción Humano:

Este punto da cuenta del equipo de trabajo tanto en escena como extra-escena.

Participantes artísticos escénicos: Actores, bailarines, músicos en escena, todos los que están dentro del sistema obra y son captados por la percepción del público en acto.

Participantes artísticos extra-escénicos: Artífices de la obra que no necesariamente son captados en escena.: Asistente de dirección, escenógrafo, musicalizador, iluminador, técnicos, diseño gráfico, etc.

El Productor ejecutivo: Se encarga de sistematizar creativamente los recursos para conseguir los elementos materiales, se la considera una figura muy importante. El productor es una persona que desde lo creativo piensa cómo relacionar ese deseo del Director, esa voluntad, con una puesta en práctica. Encuentra las alternativas posibles entre la exigencia imposible y el No como respuesta.

EL DIRECTOR

- Es un rol de responsabilidad con el grupo humano y con la producción artística. Se encuentra en un lugar de poder, de toma de decisiones, siendo a su vez contem-



¹ Licenciada en Teatro. Master en Práctica del Teatro Contemporáneo, Lancaster (UK). Master en Análisis del Movimiento Laban y Estudios Somáticos, Surrey (UK); Profesora adjunta Expresión Corporal I, Facultad de Arte. UNPBA. maria.gabriela.gonzalez@gmail.com

Una forma de pensar la puesta en escena: La Morfología según Emilio García Wehbi



porizador y mediador de las cuestiones grupales. En cierta forma el director tiene que asumir la responsabilidad de funcionar como colchón para alivianar todos los golpes de los demás. El secreto de la conducción de un grupo de trabajo es que “el director construya humanidad”.

- Para Wehbi “lo humano está por delante de todo” también en cuanto a la relación Actor - Director. Durante la creación el actor se expone en toda su desnudes sin ver, teniendo al director como sus ojos, su medida, por eso para Wehbi “la red del actor es el director”. Cuanto más generoso el actor en su trabajo más necesidad de la “red” que provee el director. El director tiene que asumir la responsabilidad que conlleva el trabajar con la fragilidad de las personas y decidir cómo manejarse frente a esta fragilidad.
- El director es administrador de las energías creativas de los participantes, debe dar el marco adecuado para que todos los integrantes del equipo tengan la confianza y la decisión para trabajar en sus áreas en su máxima creatividad, permitiendo que todos “brillen en su justa medida y que lo que más brille sea la maquinaria” que es la obra.
- El director tiene el poder de veto, su rol es el de organizador. En la práctica debe ser uno más del grupo sin perder de vista quien es.

Lo grupal también genera poética.

ESPACIO - TIEMPO

El Espacio: Características del espacio:

Espacio real: es la arquitectura del teatro o lugar donde se trabaja. Espacio ficcional: Espacio en el que se sitúa la ficción del espectáculo.

Las relaciones que se pueden establecer entre el Espacio Real y el Ficcional son muchas pero es necesario no perder la relación inicial de necesidad entre uno y otro espacio. Cada espacio tiene su historia, sus características desde lo arquitectónico, su propia atmósfera, etc. No es posible negar la pregnancia de los espacios para construir la poética de la obra, aún la Caja Negra que por convención simboliza el espacio vacío - la negación del espacio real- tiene sus características particulares.

En algunas practicas teatrales las poética del espacio ficcional se superponen con la del espacio real, es decir que el espacio ficcional ES el espacio real. En otras el espacio ficcional se sobrescribe o combina con ese espacio real y utiliza la arquitectura de ese espacio como parte del espacio ficcional: la integra, no la niega.

El Tiempo

De manera similar al Espacio podemos pensar el Tiempo en sus dos posibilidades: el tiempo Real y el Tiempo Ficcional. Tiempo Real es lo que dura la obra (horas, minutos, etc.) y el Tiempo Ficcional es el que ocurre en la obra. También con el tiempo existe esa posibilidad de superposición o graduación de la relación entre una y otra noción de Tiempo. Es posible que una obra ficcionalice el tiempo, o que lo utilice en su forma real (lo que dura la obra es lo que dura la ficción), o puede también hacer dialogar esa tensión que se establece entre el tiempo real y el tiempo ficcional. El tiempo subjetivo o tiempo psicológico: relación que establece el espectador con el tiempo que duran las escenas. El director puede manejar esa subjetividad temporal.

***Tiempo Utópico:** Para Wehbi éste hace referencia al tiempo que el director pretende que esa obra se quede con el espectador; puede ser un instante o toda la vida.*

EL TITULO

Es el elemento comunicacional mas inmediato y potencial. Es el primer vínculo entre la obra y el espectador. Es necesario tener en cuenta la expectativa que el título puede generar, y los riesgos y posibilidades que esto conlleva. El primer riesgo que se corre es que el título sea más “interesante” que la obra, es decir que genere expectativas que vayan más allá de lo que propone la obra.

MATERIALES PARALELOS

Son los materiales extra-escénicos, no son parte de la obra pero hacen a la misma. Una adecuada construcción de los mismos puede enriquecer, complementar y darle profundidad a la relación del espectador con la obra. Estos materiales son los programas, gacetas, publicaciones y prensa en general. Estos deben ser espacios potenciales de creación nueva, que permitan al espectador abrir su imaginación hacia otros lugares distintos de los que se proponen en la obra. Para Wehbi es fundamental evitar la ilustración, la descripción de la obra.

¿Cómo comunicamos una imagen?: ¿Cómo elegir una imagen sin que sea la mimesis de la idea en escena? ¿Cómo construir un texto que le pueda dar al espectador algunos elementos del material de la obra, pero que en ningún momento le este narrando o explicando eso que va a ver? Es decir, ¿cómo podemos construir un nuevo texto con los elementos que hacen a los materiales paralelos al espectáculo? ¿Cómo desarrollar estrategias comunicacionales que se aparten de la prensa tradicional mientras captan el interés del público como novedad en un lugar intermedio entre lo que es la pura publicidad y el acto creativo? Estas publicaciones complementan pero también tienen cierta autonomía. Para Wehbi hay que aprovechar estas periferias de la obra para construir nueva obra.

LA ESCENA: campo expresivo.

*Existe inicialmente una idea que se traduce en una hipótesis de trabajo. Esa idea toma una forma. Esa forma da lugar a un texto (no necesariamente verbal) que es el relato que construye esa obra: **dramaturgia escénica**.*

La *dramaturgia* es la combinación de todos los elementos de la escena con los que el Director crea. De ahí que el director es entendido como autor y dramaturgo de la obra.

El Intérprete (actor, intérprete musical, bailarín, mimo, cantante, etc.) con todo su aparato expresivo puede pensarse de la siguiente manera:

Cuerpo: Aspecto fisonómico, imagen externa, las características de los diferentes cuerpos son forma en el espacio. Lo que se llama *fisic du role*. Algunas veces las propuestas escénicas se ven atravesadas por la fisonomía de los artistas y aportan a la construcción de relato, como por ejemplo Hamlet interpretado por una mujer. O rey Lear por un enano o un niño. Cuando hay una dirección presente y que construye cierto relato, la elección de las características fisonómicas del actor va a funcionar a favor de la autoría de ese montaje.

Replica motora del cuerpo: Movimiento. La cinética o coreografía, o sea el paso de un cuerpo por determinado lugar en un determinado tiempo. La forma en que se dispone un cuerpo en el espacio y cómo se lo hace trasladarse, moverse, gesticular, esto también construye relato. No sólo traslado del cuerpo en el espacio-tiempo sino también la *gestualidad*: pequeños movimientos que básicamente se inscriben en el rostro y las manos pero también tienen que ver con tensiones corporales.

Tanto en el caso del movimiento o gestualidad así como en la palabra, si la hubiera, se abre el juego al diálogo contenido- forma. El *contenido* es el sentido o potencia de sentido de las palabras/gestos y la *forma* es el sonido/movimiento. La combinación de sonido y sentido de la palabra dicha va a dar la interpretación del texto. La combinación de la gestualidad con el movimiento, el cuerpo y la palabra, va a dar un estilo de actuación que es potestad negociadora del actor y el director.

Los intérpretes formados con diferentes maestros presentan diferentes registros expresivos pero por lo general se sienten más cómodos o seguros en determinado registro, que puede ser por ejemplo más psicológico, de estado, antropológico, etc. y siempre comenzarán el trabajo en esos registros que lo protegen ante la mirada del otro. La tarea del director es llevarlo al registro adecuado en relación al material que está trabajando.

Lo interesante es llevar al intérprete a lo desconocido para que aparezca lo nuevo en lo interpretativo. Esto aparece como resultado de negociar con las posibilidades expresivas del intérprete, "invitándolo a saltar al vacío de no saber lo que es interpretar". Es una tarea difícil para el director, es incómoda para ambos.

Lo sonoro - Iluminación.

En lo sonoro y lo lumínico así como en Espacio y Tiempo nos encontramos con **lo real y lo ficcional**.

Los aspectos sonoros propios de los espacios así como los producidos por el cuerpo en ese espacio: la fricción de los objetos que se utilizan, el caminar, apoyar, empujar, etc., dan cuenta de lo real en términos de sonido. La luz natural del espacio, que varía según la época del año y la hora, o aquel tipo de luz que no está generada artificialmente dan cuenta del aspecto real de la iluminación.

Lo ficcional o poético aparece con la operación que realizan tanto el sonidista o el músico así como el iluminador, poéticamente, sobre la obra. Puede ser con la utilización de música original, sonorización o/y musicalización. Las opciones lumínicas son muchas.

Campo visual

Es todo el territorio al que se enfrenta el espectador cuando mira la obra. Primero el campo arquitectónico, con sus características espaciales, y sobre él la construcción de la escenografía, el vestuario, la utilería y que constituyen un gran sustento del aspecto visual de la obra. Estos tienen sus problemáticas particulares como por ejemplo: los colores y texturas, perspectiva y puntos de vista.

Para Wehbi el trabajo del director se modifica pero continúa una vez que el espectáculo está estrenado. El guión que es la obra tiende por naturaleza a desajustarse por diferentes motivos, ya sean técnicos o actorales. El actor puede tratar



de incorporar todo lo que está sucediendo con el espectador (risas, llantos, aplausos o comentarios) lo que hace que el material sea administrado autónomamente por los participantes. Aquí es donde el director debe estar presente, al final de la obra, para ajustar esos cambios que desorganizan. También puede suceder que por características de intervención del público, accidentes en la obra o cambios de los actores suceda algo extraordinario o novedoso que la mejore, el director debe estar ahí para administrar esos cambios e incorporarlos.

La obra está siempre viva, en constante cambio tanto por la interacción con los diferentes públicos como por las modificaciones que atraviesa a los actores a diario. Es tarea del director: *defender lo propuesto pero al mismo tiempo tener la apertura suficiente como para incorporar aquello nuevo que genere un cambio favorable.*

EL PÚBLICO

Campo cognitivo del espectador: los cinco sentidos. Estos 5 sentidos son potencia para ser utilizados por el director. Pueden ser estrategia para construcción de relato por su potencia expresiva y amplían las posibilidades de creación. **Comprensión del espectador:** campo intelectual, campo afectivo y un campo, al que Wehbi llama pre-social. Lo pre-social antecede a una comprensión racional - que no se puede poner en palabras-; es entender "desde las tripas". Trabajar con signos abiertos y dejar de lado las características simbólicas de estos implica darle responsabilidad a la mirada del espectador para que este construya relato y tenga que utilizar todo su aparato crítico.

Públicos: El artista solo puede hacer una grosera calificación del público e imaginar una forma de diálogo. En este sentido Wehbi piensa el público por cantidad y la calidad. Al hablar de calidad se piensa en los diferentes circuitos: comercial, oficial, off, off off, etc. El público que circula en cada circuito tiene sus características propias. En cuanto a la cantidad, no es lo mismo hacer una obra para diez personas, que para una o para cien. El campo sonoro, visual, interpretativo, etc. se modifican en relación a la cantidad del público.

No hay que configurar lo que el público quiere ver, hay que desubicarlo, sin expulsarlo.