

Reflexiones acerca de un montaje

Gómez Hoffmann María Agustina¹

Abstract

38

The present paper is an analysis of the creative process behind the staging of a particular scene, this is done from the Director's point of view. It's the aim of this work to reflect on some aspects of the staging process that are many times left aside when reflecting on this kind of work.

Key words:

Direction – Montage – Actor – Process – Inquiring.

Resumen

El presente artículo se funda en una reflexión acerca de un trabajo realizado en uno de los seminarios de la Maestría en Teatro, más precisamente, en la mención de Dirección. El trabajo consistió en atravesar la experiencia del montaje de una escena. A partir de esto, sobreviene entonces, la necesidad de desarrollar un análisis y una evaluación de tal proceso creativo, aspirando a clarificar algunas cuestiones intrínsecas a la dirección que generalmente por no considerárselas finalizan por complejizar o frustrar dicho proceso.

Palabras clave:

dirección - montaje – actor – proceso
- problematización

¹ María Agustina Gómez Hoffmann. Profesora de teatro. Ayudante Alumna de la cátedra Interpretación I, carrera de Profesor de Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Integrante sin categorizar del núcleo de investigación CID (Centro de investigación dramática) y alumna de la Maestría en Teatro con mención en Dirección de dicha facultad. agustinagomez@hotmail.com

Reflexiones acerca de un montaje

Introducción

En el siguiente artículo pretendo discurrir en lo referente al proceso de montaje de una obra o escena, atendiendo concretamente a la cuestión del director en el ejercicio de su rol. El director en acción. Trataré de focalizar en las contrariedades emergentes en el transcurso de cualquier montaje, para de algún modo despejar y atenuar inquietudes. Inquietudes que quizá suelen ser habituales y hasta inherentes a la dirección teatral. Tal vez esto ayude a revelar los elementos intervinientes y creadores de la puesta en escena que permanecen ocultas a los ojos del espectador. Como alega Josette Féral, hay que ser conscientes de ese *antes* de la puesta en escena, es decir, del trabajo de creación y producción de la obra y del *después* entendiéndose a éste como la instancia de la obra terminada.

En cuanto al montaje

Si se piensa, como sostiene Cipriano Argüello Pitt², a la puesta en escena como un objeto de conocimiento, es factible entonces la formulación de una pregunta y en su lugar, la representación. Es decir que el espectáculo sería la hipótesis. Por ende, si todo proceso de construcción implica preguntarse algo, la construcción de una puesta en escena no estaría exenta de ello. La formulación entonces de un problema, planteado en términos de pregunta inicial, donde la escena realmente sea susceptible de convertirse en un problema.

Además de la problematización en el montaje, habría que atender a la construcción de metáfora. Ahora bien, problematizar la obra antes de iniciar los ensayos quizá no signifique inconveniente. Lo arduo puede sobrevenir en el intento de concreción de la figuración mental que la obra misma ha generado en uno, en el plano real, es decir, en la puesta ¿Cómo materializar lo figurado en el plano intelectual? A esto se le suma la incertidumbre, el no saber qué hacer y el miedo al fracaso. Sólo a partir del miedo se podrá crear. Como lo menciona Anne Bogart³, esto sea quizá algo inherente a la dirección que debería ser tomado

como posibilidad. Sonará frustrante e inaceptable, pero asumir un posible fracaso es un riesgo que se debe correr inevitablemente.

Son interesantes los principios de la dirección de escena que el teórico Edgar Ceballos⁴ postula:

1. "Abrazar en toda su extensión una obra dramática (habiendo un texto previo). El director va a clarificar el sentido de la obra.
2. Considerar la obra como tonalidad y no como reunión de partes. El director presta atención así a un sentido emotivo. Hallar un tono.
3. Estar en consonancia con las necesidades exigidas por la representación.
4. Es la suma total de operaciones artísticas y técnicas.
5. Arreglar en conjunto y en detalle todas las generalidades e individualidades de la actuación.
6. Hacer auténtico lo teatral (suponiendo al teatro como artificio).
7. Florecimiento (estimular al grupo).
8. Crear un conjunto, cuidar su integridad artística y expresiva.
9. Organizar la producción (llevado adelante por el asistente de dirección y a formado).
10. Coordinar individualidades.
11. Teatralizar.
12. Interpretar obra de los dramaturgos a través de los actores.
13. Transformar la escena. Pensar la escena como construcción.
14. Organizar y estimular.
15. Es un espectador profesional"⁵

² Licenciado en Teatro y Magister en Arte Latinoamericano. Es docente en la UNC. Actualmente es director y miembro fundador del Centro de Documentación y Producción en Artes Escénicas, en donde desarrolla tareas de programador y docente.

³ Anne Bogart (1951) es la directora de la compañía SITi que fundó junto a Tadashi Suzuki en 1992. Es profesora de la Universidad de Columbia.

⁴ Investigador teatral, dramaturgo, director y editor, estudió en México dirección teatral con Héctor Azar y creación dramática con Vicente Leñero. Ha tomado cursos en el extranjero de Dirección Escénica y Trazo Escénico con Oscar Fessler, académico de la escuela Alexis Granovski en Berlín y actuación con Andrew O' Neillen Inglaterra. Desde 1976 participa en el ámbito teatral mexicano e internacional con actividades de dirección, docencia, conferencista, mesas redondas, ponencias, coloquios y encuentros.

⁵ Edgar Ceballos (1999) *Principios de dirección escénica*. México. Escenología.

Ceballos plantea la premisa de que habría una morfología o estructura en cuanto a las funciones del director de escena. Si se atiende a estos principios, podría notarse una especie de prescripciones a seguir para la dirección de un espectáculo que pueden ayudar a clarificar y otorgar una mayor concientización de lo que significa la tarea del director, estableciendo a partir de ellos algunos lineamientos a seguir. El primer principio de Ceballos es bastante claro y quizá hasta parezca evidente. Sin embargo, a veces pareciera ser pasado por alto. El director suele dar por sentada la comprensión de la obra a montar. Tal vez por la misma incompreensión de él mismo hacia la pieza o tal vez por su dificultad en la clara transmisión de lo que esa obra estaría significando. En el fondo esto refleja la común y equívoca noción que del director habitualmente se comparte, la de un director que todo lo sabe, que jamás duda y que es incapaz de sucumbir ante el fracaso. Es preciso desmentir esta postura. El director debe permitirse tropezar, es parte del proceso de dirección y por ello, la figura del mismo no se va a deslegitimar ni mucho menos se va a desdibujar.

Al momento de iniciar el trabajo, la tarea puede vincularse entonces a la clarificación de la obra. Qué es lo que la misma dice y lo que en ella subyace. Esto posibilitaría despejar inquietudes con los actores a partir de su interpretación del texto y transmitirles la posible decisión o idea tomada acerca de lo que la obra sería. A propósito de esto, Bogart habla de la violencia como forma de irrupción de decisión. Es preciso mantener una situación de violencia, es decir, de tensión - conflicto. El director constantemente está tomando decisiones, esa es parte de su labor y la intuición aquí juega un papel no menos importante.

Si se tiene de algún modo claro lo que la obra está diciendo y qué es lo que uno quiere decir, habría entonces una formulación de ideas clara. Al respecto de esto, un aporte significativo es el que Alain Badiou⁶ propone respecto de la construcción de ideas en la dirección. Él habla de ideas – teatro⁷, argumentando que las ideas no son sólo intelectuales o abstractas. Si el teatro es metáfora, es preciso para ello fundar ideas. El teatro es un agenciamiento de componentes materiales e ideales (cuerpo, voz, luces, vestuario, texto, público...), cuya única existencia es la

⁶ Filósofo, matemático, novelista y dramaturgo, es profesor de filosofía en la École Normale Supérieure, en el College International de Philosophie y en la Universidad de París VIII.

⁷ Badiou, A: *Imágenes y palabras, Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Manantial, 2011, p. 137.

representación. Estos componentes se reúnen en un acontecimiento, la representación y será el agenciamiento de estos mismos lo que produzca las ideas. A estas últimas, Badiou las denomina ideas – teatro, por la imposibilidad de ser producidas en otro ámbito. El teatro piensa y es en la representación donde la idea adviene. Sin esta instancia, la idea – teatro no existiría. Finalmente, el trabajo teatral es que esa idea se vuelva suceso aquí y ahora.

Es interesante la noción de Badiou acerca de la construcción de ideas, pero ¿qué sucede con la construcción metafórica? Sabemos que el teatro es representación metafórica. En palabras de Argüello Pitt, sería la ficción en lugar de. La metáfora pertenece al campo de lo asociativo, pudiendo ser ambigua y hasta polivalente. O también puede tratarse de una asociación de opuestos, pero no en el sentido de contradictorios, sino que generan tensión. En todo caso, es el director quien trabaja con ella, con la sustitución de una cosa por otra o la posibilidad de que algo cobre múltiples sentidos en la escena. ¿Qué es entonces lo que se va a representar metafóricamente en una obra? A modo de ejemplo, viene a mi mente un momento particular y decisivo de una obra en la que me encuentro actualmente trabajando. En la misma hay un momento particular donde el personaje protagónico, manifiesta abruptamente su afecto hacia otro personaje. En ese preciso instante se evidencia un giro casi radical e inesperado en la situación ¿Por qué no pensar entonces en algo vinculado a la situación que tiñe la obra? La situación de cumpleaños. Deliberar algo para irrumpir en el devenir de la acción y plasmar allí la metáfora, esquivando lo banal u obvio y generando con ello una transformación. El recurso podría ser la música del feliz cumpleaños cuando parece no brotar un cumpleaños feliz. La invasión musical coincide con el momento de la obra planteado anteriormente. Esto de algún modo arrojaría a mi modo de ver, algo claro y quizá comprensible, pero no para el espectador. El feliz cumpleaños es algo típico y esperado en un cumpleaños, pero no en la vida de este personaje.

Es fundamental sin duda, el papel que la memoria juega en la dirección. Bogart postula que al dirigir, uno estaría tratando de expresar un recuerdo. Se trata de la “redescripción” de lo que se ha observado, vivenciado o imaginado ¿Qué es lo que recuerda el director? Digamos que aquello que selecciona. Si tomamos como referencia el ensayo, allí es donde la memoria se relaciona a la repetición. El director procurará entonces generar las condiciones necesarias para que se repita lo que se ha

Reflexiones acerca de un montaje

generado. Es en este contexto del ensayo es donde precisamente se otorga suma atención e importancia a lo pasado, a lo que antes sucedió y cómo ocurrió.

Consideraciones respecto a lo actoral

Hay algo interesante a resaltar respecto de la dirección de actores. Me pregunto ahora, ¿cómo contrarrestar los estereotipos en la actuación? Y, ¿cómo lidiar con la ansiedad del actor manifestada en el constante hacer en escena? Al leer una obra, uno suele identificar inmediatamente cuál es el perfil de cada personaje. Los rasgos que resaltan a partir de lo que la lectura misma suscita. La cuestión es plasmar esto pero evitando caer en la común y repetida imagen que se tiene de ello. Si por ejemplo hablamos de personajes que están imposibilitados de actuar, en el sentido de que no pueden hacer lo que desean, ¿Por qué no pensar entonces en no hacer nada? Sin embargo, para los actores, el silencio y el no hacer suelen ser un tanto insoportables. Sienten que nada pasa. Pero la realidad es que allí pasa todo. Instantes que parecen una eternidad y que narran decididamente más de lo que se cree. Se trata de hallar la singularidad en esas características comunes de comportamiento. Bogart, sin embargo, propone algo muy interesante al respecto ¿Y si en lugar de considerar al estereotipo como un enemigo lo consideramos un aliado? Esto se traduciría en el abandono de esa cacería de originalidad e innovación que el artista suele promover, para crear en función de la propia tradición. Quizá esta sea una buena forma de invertir el tiempo, en lugar de perderlo.

“Un estereotipo es un recipiente de memoria. Si se entra en estos contenedores transmutados por la cultura, se los calienta y despierta, quizá podamos, en el calor de la interacción, tener de nuevo acceso a los mensajes originales, los significados y las historias que expresan”

(Bogart, 2008: 107)

En función de esta tendencia a la racionalización que aparece en los actores a la hora de este “no hacer nada”, es interesante destacar una noción que prevalece en la metodología de trabajo del director y docente Guillermo Cacace⁸. Se trata del empleo del término *tensión dramática* de un modo menos eventual. Esta tensión no aparecería en

⁸ Actor, director y docente de actuación. Profesor titular de la cátedra: Actuación IV. Dto. de Artes de Artes Dramáticas del Instituto Nacional Universitario de las Artes. Jefe de cátedra: Técnicas actorales. Escuela Metropolitana de Arte Dramático. EMAD.

determinado momento de una escena u obra. La tensión sería una unidad mínima como lo es la acción y estaría presente en cada cosa que un personaje hace en escena. La tarea será la del aprovechamiento de esa tensión más que la mera descarga. Su presencia es la génesis de cada acción. Para que la tensión, de algún modo, funcione no se tratará de satisfacer la tendencia a cerrar esas tensiones, sino que será cuestión de desarrollarlas. Sin embargo, son observables las modalidades de cierre frente a la posibilidad de desarrollar una tensión. La clave radicaría no en identificar los mecanismos de cierre, sino más bien en poder operar sobre ellos para desbloquearlos. Trabajar con la concentración de los actores dirigida hacia afuera, posibilitándose la percepción de cómo se irán transformando en relación con ese afuera, el entorno y los demás personajes. Hablo de afuera para desbloquear el ensimismamiento. El abandono de la autoobservación para evitar colocar al actor por fuera de la situación.

A la vez, habría que resaltar la dificultad que implica a veces ponerse en el lugar del que mira y decidir a partir de lo que observa. El miedo a modificar lo que hay y a su vez, el miedo a inhibir a los actores terminan quizá bloqueando el diálogo con la escena. Josette Féral en su libro “Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras”, reflexiona acerca de las cuestiones intrínsecas del director.

“Todo el saber teórico del director acerca del teatro – consciente o inconsciente –, su manera de proyectar su rol frente a los actores, su relación con el texto y la escena, son elementos que, desde luego, no son fácilmente accesibles ni necesariamente identificables en la obra una vez terminada, pero siguen siendo fundamentales”

(Féral, 2004: 28)

Las palabras de Féral fortalecen la idea de la multiplicidad de cuestiones a las que el director tiene que atender en el montaje de la puesta en escena. Precisamente a esto es a lo que quiero apuntar. El público concibe al espectáculo como una totalidad, una representación acabada en donde lógicamente la visibilidad de estos elementos gestores de la puesta que menciona la autora, es nula. Por eso mismo es preciso distinguirlos y resaltarlos ya que son los responsables de este hecho creativo. Féral habla de la obra artística como producción y no como producto acabado, lo que da lugar al análisis de la “anterioridad” de la representación, atendiendo al trabajo de los ensayos y las diversas etapas de construcción de la puesta en escena final. Habría entonces que crear un puente entre el antes y el después, entre el saber teórico y las realizaciones

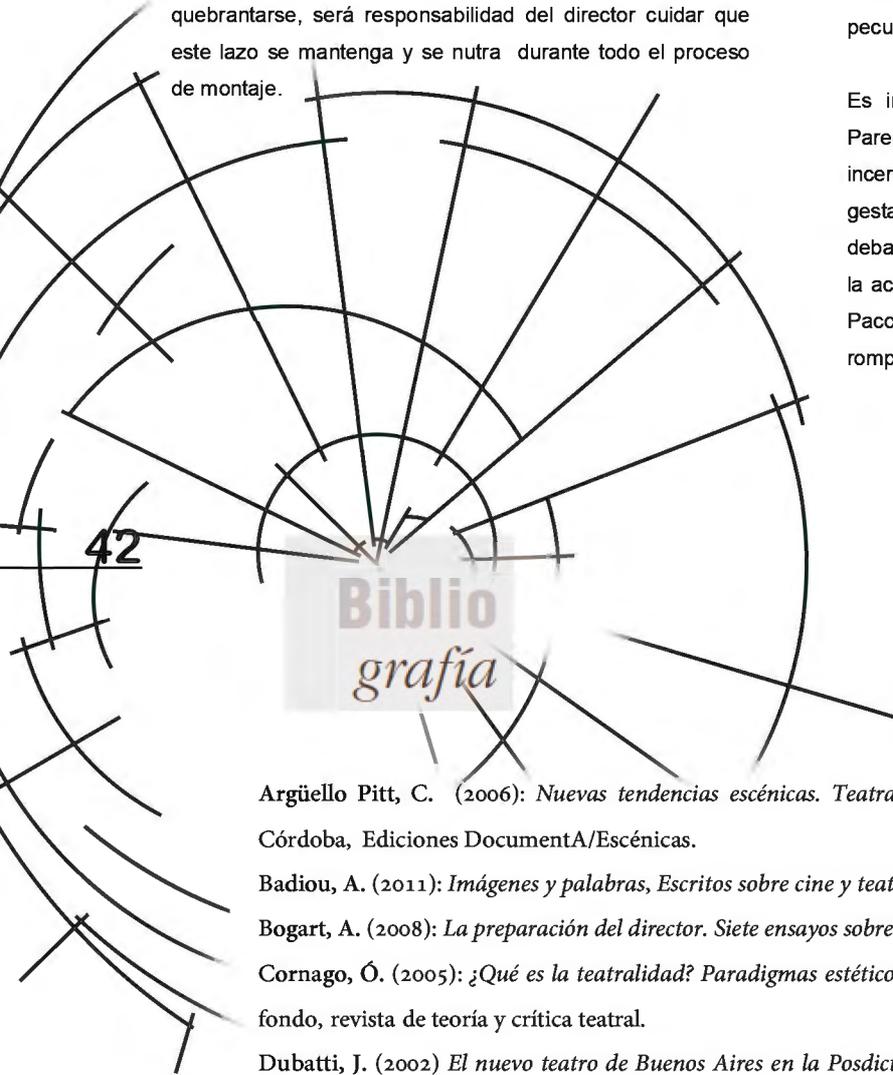
prácticas, la producción y la obra terminada⁹.

Por último sería interesante rescatar un aporte de Bogart respecto del pensamiento del director. El dejar de pensar en los resultados aliviaría bastante la instancia de creación. No es responsabilidad del director crear resultados. Su responsabilidad es la de crear las condiciones para que estos últimos surjan. Uno puede tener en mente una idea a la cual arribar con su espectáculo o escena, pero si no se toma aquello espontáneo que surge del propio acto creativo y que lógicamente no ha sido previsto, estaríamos desechando la materia prima que solo los actores pueden generar. El nexo entre actor y director no debe quebrantarse, será responsabilidad del director cuidar que este lazo se mantenga y se nutra durante todo el proceso de montaje.

Conclusión

A la luz de lo expuesto emerge una premisa interesante de lo que significaría la dirección teatral. Pareciera ser que la sinceridad del director consigo mismo forjara la base de su quehacer. El reconocimiento de su propia incertidumbre, miedos y hasta a veces ignorancia, como también el desentenderse de lo que los demás esperan que este logre, son la clave para su desempeño creativo. Nada se ganará tras la espera de la sabiduría absoluta. La dirección no es algo que se estudie, sólo la práctica será la que la motorice. El vértigo y el miedo no desaparecerán, pero la madurez y decisión serán los aliados para seguir transitando esta peculiar y atractiva tarea.

Es interesante cómo es posible crear en la actualidad. Pareciera que el teatro hoy, no tiende a representar algo. La incertidumbre propia de estos tiempos es el motor de gestación creativa. Quizá lo interesante no sea que el actor deba representar algo, sino más bien que este se centre en la acción misma y en la palabra. Como afirma el licenciado Paco Giménez, "se trabaja como el que arma un rompecabezas del cual no posee la imagen"¹⁰.



Bibliografía

- Argüello Pitt, C. (2006): *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Badiou, A. (2011): *Imágenes y palabras, Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Manantial.
- Bogart, A. (2008): *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona, Alba.
- Cornago, Ó. (2005): *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*. Buenos Aires. Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral.
- Dubatti, J. (2002) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la Posdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Féral, J. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna, p. 27 a 30.

⁹ Féral, J: *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna, 2004, p. 29,30.

¹⁰ En *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2006, p. 26.