

## **ESBOZO DE UN METODO DE INVESTIGACION PARA LA HISTORIA DE LA PUESTA EN ESCENA**

Por

FRANCISCO JAVIER

La historia de la puesta en escena es la recreación intelectual —a través de la investigación y de la consiguiente historiografía— de los espectáculos teatrales que se han llevado a cabo en un tiempo y un lugar determinado. Digamos, por ejemplo, Historia de la puesta en escena del teatro argentino del período de oro: 1900 - 1912.

Dado que la historia de la puesta en escena —como toda disciplina que busca recrear hechos pretéritos de los hombres— queda incluida en el campo de la Historia, cabe adoptar el mismo método de investigación que utilizan los historiadores. Este método, de un estricto rigor, que continuamente obliga al investigador a ajustarse a reglas preexistentes, permitirá realizar, a los investigadores de la puesta en escena, un trabajo científico, y reclamar para la historia de la puesta en escena el carácter de ciencia.

*Los fenómenos que son objeto de la investigación de la historia de la puesta en escena*

¿Cuáles son los fenómenos en los que ha de centrarse la investigación? Con la expresión “hecho teatral” —de empleo corriente— se circunscribe todo cuanto corresponde al fenómeno de la representación teatral en el sentido más amplio, aun, por

ejemplo, su aspecto empresarial y publicitario. Con la expresión "puesta en escena", más limitativa que hecho teatral, se hace alusión a todos aquellos fenómenos que constituyen exclusivamente el espectáculo artístico: movimientos, gestos, discurso del actor; escenografía, luces, trajes, espacio escénico, música, etcétera. Es decir, los fenómenos que son objeto de la investigación para la historia de la puesta en escena son aquéllos que integran el lenguaje específico del espectáculo como hecho artístico.

Tal como ocurre con los fenómenos de que se ocupa la Historia, para que el fenómeno de la puesta en escena pueda ser el objeto de la investigación científica, debe cumplir determinadas condiciones (1).

Debe ser un hecho único; un hecho singular, vale decir, que pueda diferenciarse de los demás de su misma especie; y un hecho pretérito, que pertenezca al pasado, que esté inserto en el fluir de la historia.

Por ejemplo, la puesta en escena de Edward Gordon Craig de *Hamlet*, de William Shakespeare, en el Teatro de Arte de Moscú, en 1912. El hecho es único; se diferencia de otras puestas en escena del mismo director, de otras puestas en escena realizadas por el Teatro de Arte y de otras puestas en escena de *Hamlet*, y es un hecho pretérito (2).

Cabe preguntarse ahora sobre qué materiales va a trabajar el investigador. Sobre todo lo que ha quedado de este hecho, sobre los vestigios, que científicamente se denominan "testimonios" y que tanto pueden ser objetos o rastros materiales como documentos escritos o referencias verbales.

En el caso de la puesta en escena, los testimonios pueden clasificarse según tres categorías:

- 1) testimonios de carácter visual:
  - a) trajes, accesorios, elementos del decorado, etc.
  - b) fotografías, dibujos, esquemas del espectáculo.

(1) y (2) *Curso de Introducción a la Historia*. Facultad de Filosofía y Letras. Profesor Antonio Pérez Amuchástegui. Buenos Aires, 1965.

- c) descripciones escritas del espectáculo, opiniones, etc.
- 2) testimonios de carácter auditivo:
  - a) conversaciones con los protagonistas o con testigos del hecho.
  - b) grabaciones.
- 3) Testimonios de carácter audiovisual:
  - a) video-cassetes.
  - b) películas.

*La recreación del hecho histórico-artístico denominado puesta en escena.*

Al igual que en el método de investigación de la Historia, la recreación del hecho "puesta en escena" pasará por cuatro momentos <sup>(2)</sup>.

*Primer momento:* el investigador busca y halla los testimonios, y los aborda con una intención precisa, sabe qué quiere de ellos, cómo interrogarlos; sabe qué tipo de testimonios debe buscar: aquéllos que provienen de los lenguajes de la puesta en escena y del andamiaje conceptual que constituyó el punto de partida de esa creación teatral <sup>(3)</sup>. Digamos, el investigador examina la platea de un teatro con intención de descubrir las relaciones que se entablan entre escenario y platea y, por consiguiente, entre actor y espectador.

La respuesta del testimonio, la noticia que se extrae de él, es lo que se llama dato <sup>(4)</sup>. La estructura arquitectónica del teatro indica que la comunicación escena-platea debió ser muy fluida: ningún espectador estaba a más de 15 mts. de la boca de escena.

El primer momento culmina con el fichaje de los testimonios y de los datos.

<sup>(3)</sup> Más adelante se propone un cuadro de los lenguajes de la puesta en escena y de los temas correspondientes al andamiaje conceptual.

<sup>(4)</sup> Para los historiadores, el testimonio deviene "fuente" al ser interrogado por el historiador, y en la medida que éste logra que entregue sus datos.

*Segundo momento:* en esta etapa el investigador critica, interpreta y atribuye un valor a los testimonios y a los datos.

La crítica de un documento en el que un director define su posición en un altercado con un actor por razones artísticas, se concentra en la firma, que es muy diferente de la que está estampada en muchos otros documentos. El documento no es auténtico.

La fotografía transmite una imagen del escenario que desconcierta, la interpretación revela que la foto del escenario, tomada desde un cierto ángulo, deforma la realidad.

Después de considerar varios testimonios orales que aportan datos coincidentes en el sentido de que el actor no sólo actuaba de frente al público, el investigador acuerda valor a un bosquejo de la actuación, en el que se ve a dicho actor actuando de espaldas a la platea.

*Tercer momento:* del ordenamiento de los testimonios y los datos, resurge el proceso creador de la puesta en escena que se busca recrear: el autor y el director explicitaron sus ideas: “el espectáculo debe ser una farsa”; se convocaron actores que eran maestros del género; en el ensayo del 2 de setiembre de tal año, se insistió en elaborar una serie de gestos —ordenar, expulsar, castigar— francamente ampulosos, el personaje subió a la mesa reiteradas veces para impresionar a los otros personajes, y a ratos, desde allí, se rió groseramente de ellos; en el ensayo del 23 de setiembre se pasó revista a las escenas de conjunto, para observar especialmente las actitudes de los comparsas: torsos que se quebraban hacia adelante y hacia atrás, piernas abiertas, ojos abiertos desmesuradamente, bocas agrandadas por la risa grosera; los trajes destacaban la deformidad de las figuras humanas y dibujaban manchas de color intenso; la escenografía mostraba burlescamente de qué manera el bosque había invadido la casa: los hongos y los arbustos crecían en los lugares más insólitos: en la cabecera de la cama, por ejemplo; en el ensayo del 8 de octubre se

intentó un desplazamiento rápido del protagonista sobre un carrito de ruedas: la inseguridad que expresaba el actor al desplazarse, el ruido que hacía el carrito, decidieron su supresión... Las críticas de los dos matutinos, al día siguiente del estreno, celebraban el carácter farsesco del espectáculo.

Del conjunto de los testimonios, el investigador extrae aquellos datos que le sirven concretamente para su investigación; por ellos, y gracias a ellos, se devela finalmente el sentido del hecho, que es en definitiva lo que interesa al historiador de la puesta en escena, porque el hecho sólo podrá ser aprehendido realmente en su totalidad en la medida en que el investigador —como dicen los historiadores— rehaga el proyecto elaborado por el protagonista y lo recree. Para esa recreación cuentan tanto los logros como los fracasos, las intenciones y los renunciamentos.

*Cuarto momento:* el investigador procede a exponer el resultado de la investigación llevando a cabo su redacción minuciosa, los dibujos, los gráficos, y todo cuanto pueda resultar esclarecedor.

El hecho concreto de historiografiar remite al investigador al empleo de todos los recursos posibles para fijar en el papel la puesta en escena, ya que no existe un código preestablecido.

La descripción literaria plantea el problema de la terminología; los dibujos y esquemas, el del tipo de representación gráfica más apropiada (<sup>5</sup>).

La historiografía de la puesta en escena considerada como un proceso .

La historiografía de la puesta en escena considerada como un objeto artístico.

En el momento de historiografiar se abren para el investigador dos posibilidades.

(<sup>5</sup>) En la nota (<sup>9</sup>) se proponen ejemplos de terminología para ser usada en la descripción de la puesta en escena.

Primera posibilidad: el investigador se ocupa del proceso creador del o de los protagonistas; refleja una estructura compleja, en la que se integran hechos de naturaleza no teatral —históricos, políticos, sociales, culturales, artísticos— pero relacionados con la puesta en escena por lazos de causalidad.

Segunda posibilidad: el investigador sólo se ocupa de los resultados finales del proceso creador, de lo que vieron y oyeron los espectadores el día que se levantó el telón, de la puesta en escena como un objeto artístico, sin explicitar las razones por las cuales el protagonista alcanzó esos resultados.

En el ejemplo “puesta en escena de *Hamlet*, por Edward Gordon Craig”, las dos posibilidades se reflejarían así:

1) Stanislavski, director del Teatro de Arte de Moscú, invita a Gordon Craig para que realice la puesta en escena en su teatro. Stanislavski es uno de los creadores del Teatro de Arte y ya ha llevado a cabo una tarea importantísima como director, actor y creador de un método de trabajo actoral. Gordon Craig es conocido en el mundo de entonces por sus bocetos escenográficos, su modernísima concepción del espacio escénico y su interpretación del rol que en el teatro tiene el actor, al que considera una supermarioneta. Los actores del Teatro de Arte de Moscú van a actuar entre los “planos móviles” —elementos escenográficos originales y revolucionarios para la época— creados por Gordon Craig.

2) El investigador se apoya en los testimonios para reconstruir la puesta en escena como quien reconstruye un mecanismo, atento al funcionamiento de cada ruedecilla y a su interacción.

El espacio escénico que el teatro-edificio, ocupado entonces por el Teatro de Arte de Moscú, ofrecía a los actores, fue recreado por los planos móviles; los actores realizaban tales desplazamientos y se ubicaban de tal manera en relación con ellos.

*Investigación de una puesta en escena del pasado inmediato, y de una puesta en escena que se está llevando a cabo.*

Corresponde ahora estudiar el caso de una puesta en escena cuyo proceso de creación se está llevando a cabo en el presente, o que se ha concretado hace poco tiempo, y cuyos protagonistas están a disposición del investigador. Por ejemplo, la puesta en escena de una obra inédita de Carlos Gorostiza o de Griselda Gambaro, que se está ensayando en el presente para ser estrenada en un teatro de Buenos Aires, en el futuro inmediato, o de una obra de estos autores que se estrenó hace dos años (6).

La recreación de un hecho del pasado inmediato, también se lleva a cabo a partir del hallazgo de los testimonios, según los cuatro momentos estudiados, sólo que en este caso, existe la posibilidad de que el investigador contribuya a la creación de los testimonios.

"En ciertos casos, relativamente excepcionales para el historiador y muy frecuentes para el antropólogo, el psicólogo social, el demógrafo y el geógrafo, el historiador está en condiciones de gestar su propio material informativo. Se trata por lo general, de temas de investigación histórica relacionados con el presente (7)".

Para una correcta creación de los testimonios, el investigador ha de tomar contacto con el hecho —puesta en escena— según un modelo, o plan, de investigación. Este modelo provisorio —"dado su carácter perfectible mientras dure la investiga-

(6) Se considera que el hecho debe poseer tres características: unicidad, singularidad y preteridad, se puede decir que en el caso de *Hamlet* estas exigencias se cumplen totalmente, en tanto que, en el caso de un espectáculo que se está ensayando y se investiga día a día, el hecho total no se ha inscripto aún en el tiempo y, en consecuencia, aún no posee unicidad, aunque ya sean detectables su singularidad y también su preteridad, que comienza en el mismo presente.

(7) Apuntes de clase del curso de 1980. Instituto Nacional Superior del Profesorado. Seminario de Metodología de la Historia Argentina y Americana. Profesor: Miguel Alberto GUÉRIN.

ción”— se arma sobre la base de los datos <sup>(8)</sup> que ya posee el investigador, las noticias obtenidas de otros testimonios ajenos y anteriores en el tiempo, y de los objetivos que persiga con su investigación.

Hecho histórico-artístico: el director X está creando la puesta en escena de *Locos de verano*. Autor, elenco, equipo técnico, teatro.

Dato: perfecta funcionalidad de los lenguajes del espectáculo.

Plan provisorio de investigación: seguimiento del proceso creador de cada uno de los lenguajes que integran la puesta en escena. En el momento de levantarse el telón, los lenguajes se unifican, se manifiestan como un único lenguaje de naturaleza compleja.

Desarrollo de la investigación: iluminación; del andamiaje conceptual se desglosa lo que corresponde a la iluminación; papel que juega la luz en el espectáculo, según el director X; su concepción del papel que juega la luz en el espectáculo moderno; conversaciones con un técnico en ocasión de la puesta en escena de *El organito*, en el año tal; opiniones del técnico iluminador que lo asiste en esta puesta en escena; planta de luces; gráficos para fijar la iluminación del espectáculo; detalle de la relación de los efectos de luz con la progresión dramática del espectáculo; fotos; opiniones de los actores y de los técnicos, especialmente, del escenógrafo, del creador de los trajes, del coreógrafo, etc.; video-cassette.

Y así siguiendo con los otros lenguajes del espectáculo.

Hecho histórico-artístico: el director W está creando la puesta en escena de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*.

Autor, elenco, equipo técnico, teatro.

Dato: estructura dramático-musical.

(8) Se entiende por dato, “la menor unidad de sentido completo que resulte funcional para el modelo provisorio de investigación”.



**Plan provisorio de investigación:** en las puestas en escena del director W, la estructura dramático-musical es el núcleo energético que ordena todos los materiales expresivos de la creación dramática: gestualidad, luz, discurso, etc., y confiere un estilo al espectáculo.

**Desarrollo de la investigación:** a pedido del investigador, el director W informa sobre la estructura dramático-musical del espectáculo en gestación y de sus espectáculos anteriores; declaraciones sobre el tema aparecidas en revistas especializadas; el mismo tema en relación con la ópera; observación directa de los ensayos: en una escena determinada, el director conduce a los actores a concretar en el espacio escénico movimientos y desplazamientos demorados, lentos, según un encadenamiento regular que, en conjunto, reproducen las características de un "andante"; esquemas de la distribución de los actores y de sus desplazamientos en el espacio; fotos tomadas de acuerdo con el tema investigado; indicaciones dadas por el director en el desarrollo de los ensayos; gráfico que muestra de qué manera la iluminación, los movimientos, el discurso de los actores, la música, etc., dependen de la estructura dramático-musical; descripción del espectáculo en función de la estructura dramático-musical, para mostrar cómo ésta genera el estilo del espectáculo; video-cassette; película de los ensayos y del resultado final.

*Los lenguajes de la puesta en escena y los temas correspondientes al andamiaje conceptual de la puesta en escena.*

#### I Los lenguajes de la puesta en escena.

Para la investigación de una puesta en escena que se busca historiar, conviene tener presente cuáles son los lenguajes expresivos que, superpuestos, constituyen la puesta en escena. Estos lenguajes se inscriben fatalmente en dos registros: en el espacio y en el tiempo y están tan imbricados los unos en los

otros que se confunden, dando origen a un lenguaje complejísimo que participa a la vez del tiempo y del espacio. Pero su separación ficticia es lícita con el fin de sistematizar la investigación.

1. — Los lenguajes de la puesta en escena que se inscriben en el espacio:

- a) el espacio teatral, considerado como la suma del espacio escénico (destinado al actor) más el espacio destinado al espectador (en general, se lo denomina sala). Comunicación entre el actor y el espectador.
- b) el dispositivo escénico (estructura de practicables), la escenografía, la luz, las proyecciones sobre el ciclo-rama, los telones de fondo o sobre el telón metálico de la boca de escena. El cinetismo escénico.
- c) utilería mayor y menor; trajes y accesorios; maquillaje, pelucas y máscaras.
- d) actitud, gestualidad y movimientos del actor. Mímica, pantomima y acrobacia.
- e) la composición, la distribución de los actores y de los elementos mencionados en el espacio escénico. Ritmo y elementos coreográficos de la puesta en escena.

2. — Los lenguajes de la puesta en escena que se inscriben en el tiempo:

- a) el discurso del actor articulado o no; el texto dramático traducido en discurso vocal.
- b) la música de escena. Música de acompañamiento y números musicales. Sonido y ruidos de escena.

II Los temas correspondientes al andamiaje conceptual de la puesta en escena.

Para que el proyecto de los creadores de una puesta en escena pueda ser reelaborado convenientemente y se lleve a cabo así la recreación del hecho artístico, es preciso agregar

a los lenguajes de la puesta en escena, aquello que constituye el andamiaje conceptual de la puesta en escena, es decir, la estructura de ideas y de conceptos que fundamentan ese trabajo creador. Se intenta a continuación un enunciamiento de los temas que pueden reflejar ese andamiaje.

1. — organización del trabajo de la puesta en escena:

- a) dirección de tipo tradicional, sobre la base de un texto dramático preexistente al espectáculo.
- b) creación colectiva sobre un texto dramático preexistente, o sobre una idea o imagen o bosquejo de estructura dramática, siendo entonces el texto creado simultáneamente, con los otros lenguajes.

2. — “lectura” del texto dramático, enfoque que el director hace de la obra, reorganizándola según su visión (social, política, histórica, etc.), privilegiando algún aspecto (un personaje, un conflicto, una circunstancia); la idea o la imagen que se constituye en eje generador de la puesta en escena.

3. — estilo artístico según alguna de las categorías que dominan el camino de la creación actual: realismo, naturalismo, superrealismo, simbolismo, expresionismo, teatro épico, teatro del absurdo, teatro pánico, etc.

4. — relación entre el texto dramático y los lenguajes de la puesta en escena especialmente, el discurso del actor; entre las acotaciones del autor y la puesta en escena.

5. — el director y el estilo interpretativo del actor: lo que aportan uno y otro a la creación del espectáculo. El juego interpretativo del actor, su relación con las modalidades de trabajo que imperan actualmente: el método Stanislavski, las propuestas de Meyerhold, de Artaud, Grotowski, etc.

6. — la labor creadora del equipo técnico que colabora con el director: escenografía, iluminación, música, etc. Preparación vocal y corporal de los actores, etc.

7. — estructura del espectáculo: división en partes o unidades; actos y escenas, etc. Elementos estructuradores: música, luz, cambios de escenografía, intervenciones del coro, número de personajes, etc. El tiempo real y el ritmo del espectáculo.

8. — El espacio y el tiempo reales del espectáculo y el espacio y el tiempo de la ficción y sus relaciones (?).

(?) Avocado al trabajo de describir un espectáculo teatral, el investigador tropieza con la dificultad de relevar materiales culturales por primera vez, para lo cual ni siquiera dispone de una terminología codificada. Se consigna aquí la existencia de una Guía para la clasificación de los datos culturales, de la Oficina de Ciencias Sociales del Departamento de Asuntos Culturales, de la Unión Panamericana. Washington, D. C. 1954, donde se ha previsto el caso. En una de las secciones, la denominada Teatro, se explicita: "Obras para representación teatral; tipos (v.g.: tragedia; comedia; farsa; temas (v.g.: mitológico, histórico, de costumbres); tendencias (v.g.: realista; estilizada); limitaciones convencionales de las obras teatrales; caracteres; representación; técnicas de actuación (v.g.: gestos; postura; expresión de emociones); vestidos y adornos; maquillaje; escenificación (v.g.: decorados; luces; muebles; música); actos, escenas; intermedios; especialistas (v.g.: escritores; actores; tramoyistas; directores); relaciones del teatro con la danza, la mitología, la magia y el ritual; tipos especiales de representación (v.g.: títeres, sombras; comedia musical); papeles especiales (v.g.: payasos), etc."