

*Ignacio García. El humanismo convertido en arte
en las escenificaciones*

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO

IGNACIO GARCÍA (MADRID, 1977) se licenció en Dirección de Escena en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid y completó su etapa formativa con ayudantías de dirección a los principales directores de escena españoles. Entre 2004 y 2009 fue adjunto a la dirección artística del teatro Español en Madrid. Su formación teatral se complementa con estudios musicales de solfeo, piano y clarinete, y con diferentes cursos, talleres y estancias en la Scala de Milán y otros teatros líricos italianos.

El trabajo de director de escena transcurre en paralelo con direcciones de teatro, ópera y zarzuela. Desde el año 2000 hasta la fecha ha escenificado en teatro dramático más de veinte títulos entre los que destacan: *Los empeños del mentir* de Hurtado de Mendoza y Quevedo (Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro / España, 2000); *Flor de otoño* de Rodríguez Méndez (Centro Dramático Nacional, Madrid / España, 2005); *En la roca* de Ernesto Caballero (Teatro Español, Madrid / España, 2009); *Las Meninas* de Ernesto Anaya (DramaFest / México, 2010); *Los habitantes de la casa deshabitada* de Enrique Jardiel Poncela (Producciones Juanjo Seoane / España, 2013); *Arizona* de Juan Carlos Rubio (INBA / México-Centro Dramático Nacional / España, 2013); *La sangre de Antígona* de José Bergamín (Compañía Nacional Teatro de México / México, 2013); *El Greco y la legión tebana* de Alberto Herreros (Festival de Teatro Clásico de Cáceres / España, 2014); *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca (Compañía Nacional de Teatro Clásico / España, 2015); *El secuestro de*

la Cuquisde de Dario Fo (México, 2016); *De algún tiempo a esta parte*, de Max Aub (Teatro Español, Madrid, 2016); *KijoteKathakali*(Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro / España, 2016); *La hija del aire* de Calderón de la Barca (Compañía Nacional Teatro de México / México, 2017); e *História do cerco de Lisboa*, con dramaturgia de José Gabriel López Antuñano, a partir de la novela del mismo título de Sarraamago (Festival Internacional de Almada / Portugal, 2017).

En la vertiente lírica ha realizado la puesta en escena de más de treinta títulos del repertorio universal y cinco estrenos mundiales de óperas contemporáneas. Entre las óperas destacan *La scala di seta* de Rossini (Festival Internacional de Música de Galicia / España, 2001); *Cantata del café* de Bach (Teatro Real de Madrid / España, 2003); *The Little sweep* de Britten (Teatro Real de Madrid, 2005); *Il tutore burlesco* de Martín y Soler (Teatro Real de Madrid, 2008); *Adriano in Siria y Livietta e Tracollo* de Pergolesi (Festival Pergolesi de Jesi / Italia, 2010); *Oberto conte di san Bonifacio*(ABAO, Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera, Bilbao / España, 2007); de Verdi, *La forza del destino* (ABAO, Bilbao / España, 2013); *Il trovatore*, *Aida* (Ópera Nacional de Atenas / Grecia, 2009); *Macbeth* (Teatro Colón de Bogotá / Colombia, 2016) y *Otello* (ABAO, Bilbao / España, 2015); *Emilia di Liverpool* (European Opera Centre y Capital Europea de la Cultura Liverpool / Inglaterra, 2008), y *Poliuto* de Donizetti (ABAO, Bilbao / España, 2008); *Faust* de Gounod (Teatro Principal de Mallorca / España, 2009); *Werther* de Massenet (Teatro Wielki de Poznan / Polonia, 2010); *Susannah* de Carlisle Floyd (ABAO, Bilbao / España, 2010); *Die Hochzeit des Camacho* de Mendelssohn (European Opera Centre, Liverpool / Inglaterra, 2011); *Madama Butterfly* de Puccini (Teatro Carlo Felice de Génova / Italia, 2011); *Hamlet* de Thomás (Teatro Wielki de Poznan / Polonia, 2013); y *Pagliacci* de Leoncavallo (Teatro de la Zarzuela de Madrid / España, 2014). Ha dirigido óperas contemporáneas como el estreno de *La Celestina* de Joaquín Nin-Culmel (Teatro de la Zarzuela de Madrid / España, 2008); *Un parque* de Luis de Pablo y *Orfeo* de Jesús Rueda (Biennale di Venezia / Italia, 2005); *Il corno e i canti* de Alessandro Solbiati (Teatro Verdi de Trieste / Italia,

2009); y *Ob, eternidad* de Marta Lambertini (Auditorio Nacional de Madrid / España, 2016).

De las direcciones escénicas de zarzuelas destacan: *Ensalada de ensaladas* con obras de Mateo Flecha y Garcimuñoz (Festival de Utrecht / Holanda, 2009); *Égloga* de Plácida y *Vitoriano* de Juan del Encina (Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid / España, 2013); *Don Giovanni Tenorio* de Carnicer (Teatro Español de Madrid / España, 2008); *Gloria y Peluca* de Asenjo Barbieri y *El estreno de una artista* de Gaztambide (Teatro de la Zarzuela de Madrid / España, 2010); *La eterna canción* (Teatro Español de Madrid / España, 2004) y *Black el payasode* Sorozábal (Teatro Colón de Bogotá / Colombia, 2015); *Las Labradoras de Murcia* de Rodríguez de Hita (Teatro Alexandrinski de San Petersburgo / Rusia, 2011); *La del Soto del parral* de Soutullo y Vert (Gran Teatro Nacional de Lima / Perú, 2015), *Marina* de Arrieta (Teatro de la Zarzuela de Madrid / España, 2013, reposición en 2017); y el espectáculo *Una noche española con Carmen - Zarzuela show* en el Estadio de fútbol de Wrocław (Polonia) para la Capital Europea de la Cultura Wrocław 2016.

Su dedicación a la dirección artística se completa con la didáctica, profesor de Teatro Lírico y Espacio Sonoro en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (España), en la Accademia della Belle Arti Santa Giulia de Breccia (Italia) o en la Escuela de Cine Bande a Part de Barcelona (España), además de ser director o profesor en varios máster relacionados con las artes escénicas o la lírica, y director de espectáculos didácticos sobre ópera en diversos países. En el ámbito de la gestión, es director de programación del DramaFest de México y en la tarea ensayística, autor de más de una treintena de ensayos o artículos en publicaciones científicas. Desde octubre de 2017 es director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, asumiendo así la dirección desde la XLII edición del Festival.

UN REPERTORIO COHERENTE Y ATRACTIVO

La coherencia en la elección del repertorio, donde conjuga texto o composiciones líricas que armonicen su visión de la vida y la estéti-

ca personal con el atractivo para los espectadores, es una de las características más sobresalientes de Ignacio García. Una vez escogida la obra dramática u operística se aplica en el estudio de las mismas, siempre desde una visión humanista y cívica, pues intenta con sus escenificaciones contribuir a la mejora de la cultura de un público y de la *res publica* de ese conjunto de espectadores que se dan cita en un espectáculo. Para lograr este objetivo, los dos primeros asuntos que aborda son: la concepción de la puesta en escena como el arte de la composición y la necesidad de establecer un diálogo con el autor; es decir, y en referencia al segundo punto, la obligatoriedad de realizar un profundo estudio dramatúrgico, que le lleve a conocer al autor, su contexto y las analogías a establecer entre un pasado pretérito y el marco socio político contemporáneo.

A tenor de estas premisas, Ignacio García considera que un espectáculo escénico (se empleará a partir de ahora este término, cuando nos refiramos a propuestas dramáticas o líricas indistintamente, para diferenciarlas de las específicas líricas o dramáticas, cuando requieran un comentario y tratamiento diferenciado) posee un componente interdisciplinar, donde texto o partitura, espacio escénico en su sentido más amplio, interpretación, elementos de significación, etcétera, se transmiten al espectador mediante “una percepción ecuménica”, al decir de Barthes, que se construye en el escenario armónicamente a través de “artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces...” (1964: 41). El artífice de esta elaboración es Ignacio García, que no se erige como demiurgo totalitario, sino que deja al equipo artístico exponer y sugerir ideas, para elaborar una propuesta con una marcada impronta personal, la de García, apuntada y / o enriquecida por los colaboradores. En esta línea, las escenificaciones de García participan de muchos de los presupuestos enunciados por Wagner, seguidos por Appia acerca del arte total (cfr. Appia, 2000: 293 y ss).

La segunda cuestión abordada entronca con el exhaustivo estudio de textos, libretos y partituras para extraer las últimas consecuencias de las anotaciones recogidas sobre un papel en diálogo con el o los autores. En su trabajo se impone siempre una lectura profunda y de-

tallada que permite: a) conocer motivaciones y posicionamientos sociales o existenciales de los autores para escribir textos o partituras, porque en este segundo caso no se trata de una obra bilingüe (notación musical *versus* texto), sino de lenguajes que se complementan sin jerarquías, para expresar el mundo interior de un compositor que quiere transmitir una idea (cfr. García, 2004); b) adentrarse en las profundidades de los personajes y acercarse a comportamientos y reacciones en el transcurso de la acción dramática; c) buscar los elementos corpóreos o de iluminación y la proxemia de los intérpretes en un espacio, para crear las atmósferas adecuadas para el desarrollo de la acción; y d) adecuar los *tempos* y ritmos para la narración escénica, un asunto primordial y siempre pautado en las escenificaciones.

Los elementos enunciados en los párrafos precedentes están al servicio del *núcleo de convicción dramática*; es decir, subordinados al qué quiere contar durante la escenificación, en comunión con el compositor o dramaturgo. El espectador encuentra siempre al finalizar una propuesta de Ignacio García su percepción del mundo contemporáneo, su posicionamiento vivencial o social, su reflexión o crítica ante planteamientos no compartidos por el director en relación con la sociedad, etcétera. El público mostrará su conformidad o desacuerdo con esa lectura, pero nunca saldrá del teatro con una sensación de asistir a un espectáculo banal. Este deseo de contar y aproximar las escenificaciones a su perspectiva ciudadana y existencial le lleva a realizar interpretaciones de los hipotextos y, en ocasiones, intervenciones dramaturgísticas para destacar unos elementos sobre otros, pero sin forzar o falsificar la idea originaria del autor: las escenificaciones se presentan con lozanía y frescura, porque dicen, impactan y remueven, al encontrar lo que de imperecedero posee un texto clásico, una partitura operística o de zarzuela. En las propuestas existe contemporaneización, pero no innecesarias actualizaciones, porque los puentes de unión entre el ayer y el hoy surgen claros a través de analogías buscadas sin forzamientos (las puestas en escena de *Los empeños del mentir*, *La sangre de Antígona*, *Enrique VIII* y *la cisma de Inglaterra* o *La hija del aire*, son ejemplos pertinentes de esta cuestión). Otro tanto

realiza en la dirección de espectáculos líricos, al dictado de unas palabras de Stravinski, “tenemos un deber para con la música, y es el de inventar”; en esta línea lee con profundidad y afán investigador la partitura y el libreto para reinventar y acercar al espectador de hoy la narración escénica mediante la música y el texto.

Este trabajo resulta posible por el conocimiento exhaustivo y profundo del repertorio universal, que le proporciona la posibilidad de encontrar aquellas obras que mejor se adecuen a su visión del mundo contemporáneo, elaborando un repertorio personal, por el cual Ignacio García es reconocible. Entre las preferencias, los dramaturgos del siglo áureo español, con Calderón de la Barca a la cabeza, el *otto-cento* operístico italiano, sobre todo el drama verdiano, y la zarzuela del siglo xx, la más próxima a la ópera. Acaso unas palabras entresacadas de una entrevista con Ignacio García sintetizen bien esta idea:

Me gusta hacer repertorio español porque creo en él, la zarzuela; y ópera italiana, porque la siento igual de cercana y es una lengua que hablo con la misma soltura (la italiana y la musical). Me siento muy cerca de los discursos de Strehler sobre el sentido de ‘hacer y rehacer un patrimonio lírico y dramático del pasado para el espectador de hoy en día’, siempre atento al valor patrimonial y capacidad para movilizar a la reflexión de la ciudadanía” (García, 2017: 148).

Otra fuente para construir su repertorio teatral se encuentra en las obras del exilio republicano (dramaturgos españoles en México, durante la segunda mitad del siglo xx). Sin embargo, el detenimiento en el repertorio clásico no le impide una aproximación a autores contemporáneos, como demuestra las puestas en escena de Dario Fo, Ernesto Anaya, Ernesto Caballero, Juan Carlos Rubio o José Saramago, o las propuestas operísticas de Luis de Pablo, Alessandro Solbiati o Marta Lambertini, entre otros.

VISIÓN RENOVADA Y CONTEMPORÁNEA

Rescatamos dos datos de lo escrito hasta ahora, edad y formación musical, porque configuran la manera de afrontar las escenificacio-

nes dramáticas. Me explicaré: por el año de nacimiento se trata de una persona formada en la cultura de la imagen, caracterizada, entre otras notas, por la inmediatez e instantaneidad en la transmisión desde el emisor al receptor, la concentración del mensaje y una comunicación más apoyada en la percepción sinestésica sensorial de cuanto acompaña el discurso de los personajes; la segunda, el aprendizaje musical, que repercutirá también en el *tempo* ritmo de las propuestas.

Aclaro de entrada un lugar común, no siempre exacto: la equiparación entre la cultura contemporánea de la imagen con la superficialidad en la traslación de ideas. Esto ocurre, pero no necesariamente, y no en el director de escena que nos ocupa. Por situar esta cuestión, valga un ejemplo: el conceptismo literario del barroco español abocó a la síntesis, a la condensación de ideas para ser expresadas con menos palabras, a una mayor precisión y a la búsqueda de figuras retóricas, especialmente las de significación, que reforzaban el discurso mediante la sensorialidad. Ignacio García gusta captar la idea principal para esencializarla y transmitirla con claridad, sin que esta se pierda en los circunloquios de un lenguaje teatral construido con largas y premiosas exposiciones introductorias, explicaciones argumentativas en el desarrollo, un lenguaje pirotécnico (bello por su concepción formal, pero innecesario para la comprensión) y finales cerrados, donde todos los enunciados y líneas de argumentación encuentran una justificación; o bien obras elaboradas con un sinfín de acciones secundarias, que alargan sin aportar ni información ni conocimientos.

El canon de lecturas dramáticas desde la época áurea del teatro –Shakespeare y Calderón– hasta las obras canónicas del drama moderno, iniciado con Ibsen y Chejov, con características propias de lenguaje, estructuras dramáticas diferenciadas, argumentos cada vez más próximos a las preocupaciones del espectador y personajes más reconocibles, es el caladero donde García echa las redes para formar su repertorio, como ya se ha expuesto, pero sobre estas obras realiza un importante trabajo dramaturgico para acomodarlas a su preocupación intelectual, existencial y ciudadana, y para que esta llegue con

nitidez, de manera rápida e incisiva al espectador. Este trabajo creativo no desvirtúa la obra de referencia, pero cambia la relación con el público; es decir, le pone tareas al espectador para que realice en su casa, una vez alejado del recinto escénico, con una información que le llega por dos cauces: el sensorial y el intelectual. A la imposición de tareas, se añade la que deriva de finales abiertos de las propuestas dramáticas, pues no le gustan los propuestos por autores como Calderón u otros del Siglo de Oro. En *La cisma de Inglaterra* o en *La hija del aire*, por ejemplo, el dramaturgo áureo se propone cerrar las historias fabulares e Ignacio García opina que para universalizar la fábula y acercarla al presente, o bien para crear inquietudes entre los espectadores o suscitar reflexiones y opiniones entre estos, se necesita dejar la última escena de la propuesta enunciada de manera interrogativa sobre el escenario.

La búsqueda de la comunicación a través de los sentidos es el segundo trabajo impuesto que se traduce en unas escenificaciones muy plásticas y cuidadas, donde escenografía, vestuario, iluminación y espacio sonoro, armonizados, impactan por la belleza y crean atmósferas, pero, ante todo, significan, informan y se subordinan a cuanto quiere contar del texto teatral. No nos detendremos en señalar este aspecto visual y sensorial, para mencionar dos cualidades de las escenificaciones: el carácter sinestésico y los signos que portan. Sinestesia o percepción al unísono por parte del espectador de una sensación a través de una superposición de imágenes introducidas por diferentes sentidos. La vista a través de lo ya dicho en referencia al estudio del espacio escénico y de la composición de la escena, siempre equilibrada, empastada en la coloración y sugerente en las atmósferas; el tacto en cuanto a la percepción que al espectador pueda transmitir la elección de materiales y el contacto de estos con los intérpretes; y el oído con la creación de espacios sonoros que aportan información sin redundar.

No hay espacio en este capítulo para realizar un estudio de los signos de diversa procedencia en las escenificaciones. Baste con advertir la importancia que concede a los signos en general, en la di-

rección apuntada por Fischer-Lichte (2011: 39 y ss), y más concretamente a los cinésicos y proxémicos. Los primeros se relacionan con el trabajo con el actor o el cantante en la creación de su personaje y la expresión orgánica de las emociones a través de la adecuación entre lo expresado verbal o musicalmente y la plasmación expresiva de los sentimientos que afloran por la palabra o el canto. Los próxémicos, con los intérpretes en movimiento o quietud, hablan de la construcción de una partitura dramaturgica en el espacio de representación, de manera que la colocación y los desplazamientos poseen una información, implícita en el texto o explicitada en este, pero cuando ocurre lo enunciado en segundo lugar, la proxemia reemplaza palabras o parlamentos suprimidos.

Mencionábamos en el inicio de este apartado el tempo y la relación con su formación musical. En el artículo *Algunas preguntas sin respuesta sobre la ópera y la dirección de escena de teatro lírico*, Ignacio García escribía sobre la importancia de entender la estructura en las composiciones líricas: “literaria y musical, conocer sus proporciones” (García, 2004) y de ahí extraer la relación de fuerzas y la expresividad entre lo textual y lo sonoro, analizar lo esencial *versus* lo accidental, estudiar lo prioritario frente a lo secundario, detectar lo precedero y las ideas básicas de una obra de repertorio lírico, conocer la disposición de la historia del libreto (y cómo contarla) a través de la partitura musical. Este estudio en profundidad de una obra lírica, que también aplica a un texto dramático, se traduce en el establecimiento de unas marcas de temporalidad, diferenciadas por su lentitud, rapidez o variaciones de velocidad, en relación a la adopción de una unidad temporal de base distinta (*andante* o *adagio*, por ejemplo), en consonancia con el texto dramático o con la partitura musical. Ignacio García se adentra en este análisis para pautar el tempode la escenificación, que el espectador percibe sobre el escenario; marca la velocidad del ritmo, unas veces facilitada por la celeridad o lentitud derivada de la enunciación versal en unidades estróficas, en el caso de teatro en verso; otras por la elocución de los personajes del teatro en prosa (previamente observada en el subtexto), ordenada y

pautada mediante elementos prosódicos (entonación, cantidad de discurso, pausas, figuras retóricas, etcétera) que enuncian los actores en relación a su estado emocional, permitiendo el progreso de la acción dramática a distintas velocidades. De la percepción del tempo ritmo, deriva la agogía (el dibujo del movimiento en el espacio relacionado con la duración e intensidad del ritmo) que juega un importante papel en las puestas en escena, con un predominio de la vivacidad y la intensidad, de la sucesión rápida, de la no repetición, combinada con sensibilidad para conseguir una disminución de la aceleración, cuando la tensión dramática u otras necesidades derivadas del tratamiento dramático así lo requieren.

EL TRABAJO CON EL ACTOR Y EL VERSO

En este epígrafe se abordará la dirección de actores y el trabajo con el verso en las obras clásicas, utilizando en este segundo caso técnicas que proceden del conocimiento de la retórica, enriquecida con los sistemas empleados en la interpretación lírica, a la que se dedica el siguiente epígrafe. Unas palabras del propio Ignacio García recogen su concepción del trabajo del director con los actores:

Creo que un director de escena debe ser más que un inventor, un descubridor. El mundo del arte contemporáneo está muy obsesionado con la invención, pero yo creo que un director es alguien que aprecia lo que ya está, que encuentra las virtudes del texto, sabe leerlas, aprende a ponerlas en valor y a transmitírselas a unos actores que las hacen suyas y son capaces de comunicárselas al público de una manera orgánica, de una manera real, de una manera impulsiva, de una forma profunda (García, 2017: 149).

El inicio de los ensayos comienza con unos días dedicados a la lectura y comprensión del texto con los actores y el equipo artístico. Un trabajo de mesa, en efecto, pero no efectuado como se realiza de forma habitual. En estos primeros días, el actor recibe información objetiva, por parte del director, acerca del texto, el autor y el contexto en su más amplio sentido: ofrece elementos y datos para una me-

jor comprensión del texto dramático, ciñéndose lo más objetivamente posible al significado de las palabras escritas por el dramaturgo, el pensamiento del autor y las circunstancias históricas que rodearon la escritura dramática. Sin embargo, no da pábulo a la especulación, en la que se pierde tanto tiempo con aportaciones improvisadas de los convocados a tenor de lo que, a veces, leen o escuchan por vez primera: lo subjetivo, las intuiciones, los comentarios no son objeto de esta primera lectura; alimentarán la creación del personaje y situaciones dramáticas, cuando se pisa terreno firme. Le importa que actores y equipo terminen este primer acercamiento con la mayor información posible; por otra parte, escuchar la lectura del texto de corrido y con los matices de los actores después de las primeras sesiones, le permite un primer acercamiento al ritmo, al tempo, a la estructura definitiva del texto dramático y al sentido profundo del texto en sí mismo. De esta primera lectura, no es infrecuente que deriven trabajos de ajuste dramaturgísticos, para subsanar defectos solo percibidos, cuando el texto se escucha y comprende en su oralidad; asimismo con este primer acercamiento, el actor conoce en profundidad la fábula, el núcleo de convicción dramática del director, la narratividad escénica, y comprende su personaje, con apoyo en el qué (intención) y en el cómo (expresión). Es evidente que busca una penetración más intelectual que psicológica y una interiorización del personaje por parte del actor, sin preocuparle en esta primera fase cómo se desenvolverá el intérprete sobre la escena.

En su calendario de trabajo prevé una separación temporal entre esta primera lectura y la siguiente fase, para dejar en reposo el texto y que todos reflexionen sobre el mismo. En el segundo encuentro, la escenificación está clara en su cabeza, pero la desvelará a cuenta gotas, para dejar a los actores y resto de equipo artístico que propongan, y enriquezcan de este modo los conceptos y la narratividad. Desde esta perspectiva, plantea un trabajo con los actores a texto sabido y en acción, que se traduce en el montaje de escenas con gran rapidez, dentro de un marco de referencia escenográfico que está en su cabeza, a la par que sobre la mesa de trabajo del escenógrafo, y

que explica a los actores. Con leves indicaciones sobre la disposición de los actores en la sala de ensayos, que reproducirá lo mejor posible el área de actuación, los intérpretes comenzarán a desarrollar sus acciones, dejándoles que sean muy propositivos en coherencia con el arco de cada uno de sus personajes, cuyo texto han memorizado y, sobre todo, comprendido. El primer dibujo de la escenificación queda hilvanado en unos pocos días. Con este proceso consigue levantar la obra dramática con celeridad y de manera lineal –el montaje de las escenas de manera consecutiva parece una obviedad, pero dados los sistemas de producción hoy existentes, a veces, resulta muy complicado–, al tiempo que el actor conoce la evolución y recorrido de su personaje, y la imbricación del mismo en la obra dramática, entendido este concepto en su más amplio sentido.

Concluida esta fase, llega el momento de trabajar en una doble dirección: de una parte, con indicaciones precisas y personales a los intérpretes, resolviendo posibles bloqueos, o marcando la relación de los actores con otros compañeros y el espacio; de otra, con la elaboración del trabajo de composición: incorporación de signos referidos, unos a los actores (cinésicos y proxémicos); otros, a los signos de producción, relacionados con escenografía, vestuario, utilería y, más adelante, iluminación. No hay espacio, ni es el lugar para ofrecer con más detalles el proceso de ensayos, pero sí para exponer algunas de las búsquedas del trabajo en esta fase del proyecto. Unificar estilos interpretativos, para que la relación entre los intérpretes sobre el escenario fluya de modo natural; contención en la enunciación y en los movimientos; búsqueda de un lenguaje signico que sin remplazar a la palabra refuerce el significado; comprensión y participación activa de los actores en la narración escénica de la fábula y en el desvelamiento del sentido de la propuesta escénica; perspicacia y agudeza para que cada actor entienda a su personaje, más de una manera intelectual que emocional. Esto último le permitirá trabajar mucho un lenguaje analógico en la interpretación; es decir, el establecimiento de relaciones de semejanza entre un personaje –en una situación dada y con un texto determinado– e intérprete, de manera que aquello que

represente sobre la escena resulte equivalente con la realidad, sin las imitaciones características del teatro de la ilusión escénica y las consiguientes introspecciones (cfr. López Antuñano, 2016: 18 y ss). De este modo, el actor copia –e incorpora a su personaje– gestos, movimientos, tonos, modos de enunciar, etcétera, de la realidad, pero sin que exista una identificación entre actor y personaje, sin que las emociones internas del personaje se apoderen del intérprete. Esta forma de trabajar le permite: dejar espacio para las improvisaciones (la naturaleza propositiva del actor); visibilizar los signos de la interpretación y otros elementos expresivos que no se contaminan por las emociones; la búsqueda y el encuentro de la verdad sobre el escenario; la organicidad, entendida como la capacidad del actor para distribuir a través de todo su organismo la cantidad de energía que el cuerpo necesita para la ejecución de acciones (cfr. Melendres, 2000: 107); el ritmo del actor, en el sentido de vínculo entre el gesto, la proxémica y el texto; el tempo, en su acepción de velocidad de ejecución del ritmo, donde siempre busca la mayor intensidad –y rapidez– de los actores; el control del actor sobre su personaje o situaciones dramáticas y el distanciamiento entre el yo del actor y el del personaje, lo cual facilita una recepción de la fábula por parte del espectador más profunda y distanciada de la naturaleza y circunstancias de los personajes.

En este marco de trabajo con el actor se entiende el tratamiento del verso en las escenificaciones de obras del siglo áureo. El actor debe expresarse de manera sencilla, fácil y comprensible para el espectador, porque el verso es habla y nunca bellas formas de encriptar el lenguaje mediante rígidas formas estróficas o figuras retóricas. Ahora bien, para que el actor diga el verso con naturalidad y sin encorsetamientos, al tiempo que no pierda la musicalidad, la fuerza expresiva de palabras e imágenes, las distintas velocidades del ritmo interno o el sentido entre el tipo estrófico y los sentimientos o motivaciones de un personaje en unas circunstancias dadas, se necesita que director primero y actor después conviertan el lenguaje poético en vida. Con palabras coloquiales suyas, recogidas en una sesión de trabajo con actores, “prescindir de la momia –el lenguaje versal estra-

tificado—, para que las ideas que existen debajo del arcaico vendaje, golpeen al espectador, porque se entienden los conceptos que encierran la belleza de unos enunciados”.

Para lograr buenos resultados existe ciertamente una base previa: el actor debe estar dotado de un mínimo sentido musical, cierta sensibilidad y base cultural, para comprender el valor y sentido de las palabras y su distribución versal. Con estos cimientos, el actor busca la comprensión, con ayuda de la palabra clave o del concepto basilar en la significación de una formulación retórica, que con el paso del tiempo se han clasificado y enunciado en figuras retóricas. Estas, permítasenos la digresión, inicialmente respondían a formas de expresión humana, escuchadas en conversaciones y que el poeta trasladaba al papel. Un ejemplo: quién al expresarse con nerviosismo no repite mediante construcciones sintácticas paralelas, de manera reiterativa y atropellada una misma idea, en ocasiones apoyadas en la misma palabra que inicia un periodo sintáctico, que se expande o ramifica, sin aportar más información, y que solo posee un valor de intensificación o acumulación del contenido. Los eruditos le han buscado un nombre (anáfora) a esta construcción sintáctica que responde a la elocución de un hombre en un momento determinado e inmerso en un entorno que altera su pasividad. Este porqué de las figuras retóricas, de la palabra o concepto clave que vehicula una expresión, o de la disposición poética (en versos o estrofas) en función de situaciones de los personajes en la fábula, necesita ser comprendida por el actor, para que el verso informe, posea organicidad y transmita ideas o emociones, sin quedar atrapado en la belleza o la simple musicalidad de los enunciados.

A esta tarea, Ignacio García se entrega con los actores: a la comprensión y consiguiente conversión de la forma versal en habla. El desvelamiento del sentido de cada verso permite fluidez y una oralidad natural, que transmite un mensaje claro y evita los problemas habituales al escuchar el verso: *rengloneo*, ampulosidad, artificio, musicalidad cantarina de las rimas, oscuridad en la formulación de figuras retóricas, etcétera. Para ayudar a los actores, les empuja en la búsqueda

da de analogías entre las formas poéticas y las realidades psicológicas o las emociones, que encierran las descripciones, de tal manera que la expresión poética sea captada en su integridad por el actor, afecte al yo del personaje en escena condicionando su comportamiento, y se traslade a la platea con toda su fuerza expresiva. En este trabajo de analogías hay una idea que repite: los conceptos universales, incluidos en parlamentos versales, no se corresponden con nociones abstractas, sino que estas plantean situaciones que afectan a los personajes en sus comportamientos externos o bien golpean concepciones existenciales. De esta forma se consigue una dicción clara y orgánica, donde la belleza del lenguaje eleva la recepción del mensaje (o hierre al espectador) y la musicalidad se impone sin forzamientos o búsquedas artificiales: sale sola, impulsada por la colocación de las palabras. Por último, señalar la importancia que concede a la escucha de los otros personajes que se encuentran sobre la escena: todos forman parte de una unidad y cada actor no puede desligarse de la dicción del compañero, no solo cuando se comparten estrofas sino también cuando se participa en la misma escena.

MÁS ALLÁ DEL CANTO

Las características enunciadas en los epígrafes anteriores, apreciables en las escenificaciones dramáticas, se observan en las líricas, si bien a estas se suman otras notas más genuinas del director de escena de ópera o zarzuela. Ignacio García cuenta con los suficientes conocimientos musicales para leer e interpretar aquellos sentimientos e ideas que un compositor plasma en el pentagrama con la notación musical. Esta cualidad le permite abordar la escenificación de un espectáculo lírico desde la esencia, la escritura notada del compositor musical que reinterpreta y redimensiona el libreto con la traslación de la historia textual a la partitura.

Este es el punto de arranque para la escenificación, que se basa en una lectura personal y sin disociaciones entre partitura y libreto, con las que construye una sucesión de situaciones que se encadenan ha-

cia un final y la narratividad inherente a cualquier relato fabular. La consecuencia de este modo de trabajar es la propuesta de historias verosímiles, como lo fueron en el momento de su composición, donde el texto se acopla a la música y se interpreta por cantantes que no solo prestan al personaje la vocalidad, sino que además le transfieren sentimientos y la verdad escénica en medio de unas circunstancias dadas, ostensibles en la partitura.

Ignacio García se propone en sus escenificaciones líricas una renovación tranquila de óperas y zarzuelas. Las claves para conseguir este objetivo radican en “la reproducción del mismo patrón rítmico y estructural de la partitura, y en transmitir una sensación lo suficientemente viva con la fábula” (García, 2004), que resulta creíble al proponerse en un entorno familiar y próximo al espectador, y porque se sustenta en unos personajes vivos, que personifican a un ser humano y no solo son encarnadura física para prestar su voz a las notas del pentagrama. Desde el momento que la vida late en los personajes, se clarifica el objetivo que cada uno de ellos se propone conseguir en el trascurso de la acción dramática, lo que conlleva la floración de conflictos que producen la necesaria tensión dramática, evidente en las puestas en escena líricas de García. Se provoca con este modo de proceder la desestabilización del espectador, porque ya no se queda satisfecho por la armonía del canto, escuchado desde una cómoda butaca, como seguiría una buena grabación en el sofá de su casa, sino que este se siente acosado, conmovido, aliviado, emocionado por el comportamiento de unos personajes, que expresan sus emociones con un lenguaje musical.

El trabajo con los cantantes se destina a lograr que los personajes cobren vida sobre el escenario. Este objetivo comienza con el *casting* (siempre que le es posible gusta hacer las audiciones) para escoger a aquellos que mejor se adecúen al personaje y le permitan contar de forma verosímil la fábula. En esta dirección hay cuatro cualidades que busca: el valor de la vocalidad –la calidad del timbre de voz y junto a ella la capacidad para el fraseo, las progresiones y contrastes vocales, y la expresividad–; la comprensión intelectual por el cantan-

te del personaje; la manera de encarnar dramáticamente las intenciones del personaje; y la conciliación física entre personaje e intérprete.

Durante el proceso de ensayos trabaja con el intérprete una serie de aspectos, luego visibles en la escenificación. Entre otros cabe citar: la definición y singularidad del personaje mediante el canto; la potenciación de este con la música, el ritmo, la melodía y la armonía; la matización de la tonalidad vocal, que a la postre confiere verdad al personaje en la fábula y ante los ojos del espectador en la escena, y el empaste de voces en aquellos momentos en los que se establecen diálogos musicales entre dos o más cantantes; la función dramática de las notas expresadas a través de la vocalidad, para que el intérprete sienta y reflexione ante determinadas situaciones, las que marcan partitura y libreto.

A estas tareas se suma la integración del coro como un elemento dinámico y dramático, así como el diseño de signos expresivos sugeridos por el cantante con su interpretación, los movimientos y la composición de la escena, siempre con sentido dramático. En las escenificaciones cuida hasta el detalle el aspecto visual y plástico del espectáculo, donde se concilian espacio escénico, iluminación, tonalidades conseguidas mediante el empaste de colores de vestuario y luces, siempre con función dramática, y distancias y colocación de los intérpretes para que lo perceptible visualmente recree y signifique, y complemente el sentido dramático de la partitura. A estas notas se agrega en las escenificaciones la difícil facilidad para conseguir un ritmo, a tenor de la partitura, sin opción a tiempos muertos o a dilaciones innecesarias en las transiciones.

El respeto por la partitura, el sentir de las creaciones líricas y el conocimiento de una tradición receptora, acostumbrada a un modo concreto de ver espectáculos líricos sobre la escena, no le impide revisar y visitar las fábulas trasladadas desde la partitura con el apoyo en el libreto, de manera que rompe con clichés escenificadores y se acerca así al horizonte de expectativa del espectador contemporáneo. En las zarzuelas sí se permite la intervención y el acortamiento de diálogos, en muchas ocasiones sobradamente largos y pegados a

las circunstancias sociohistóricas, para aligerarlas de elementos costumbristas o del excesivo peso de la palabra.

Ignacio García mantiene idéntico discurso en sus escenificaciones líricas y dramáticas, con el discernimiento de que se trata de géneros próximos, pero con cualidades específicas, que conoce, respeta y aplica, y con el olfato para aprovechar investigaciones y hallazgos de unas puestas en escena para volcarlas en otras. La plasticidad y belleza de las composiciones escénicas, la mirada contemporánea para acercarse a fábulas y personajes y conectar con el espectador contemporáneo, la búsqueda de la esencialidad en temas y argumentos, la perfección técnica, y la reivindicación de un repertorio español de calidad son notas comunes a la trayectoria artística de este director.