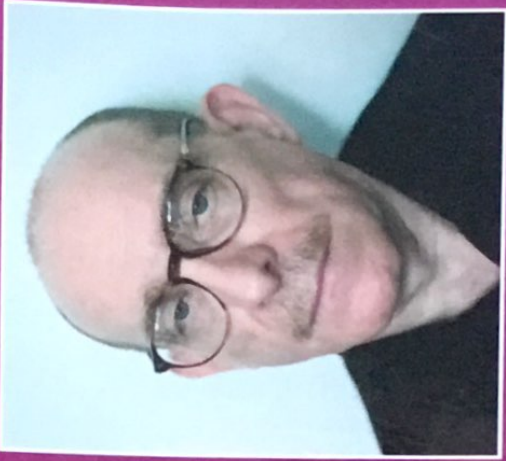


Rubén Szuchmacher

## NOTAS PARA EL APRENDIZ DE DIRECTOR DE TEATRO Y AFINES



Ser director de teatro implica dominar un arte complejo. Es la simultaneidad con que se manifiestan en el hecho teatral la literatura, la arquitectura, las artes visuales y las sonoras, la que exige al director de teatro desarrollar el carácter de *arquitador pleno*, de orquestador de los sentidos del espectador. Pero además de encaminar la percepción de su público a través de las diferentes artes, el director de teatro debe, a su vez, coordinar un equipo de actores, escenógrafos, músicos e iluminadores, del cual depende para concretar su obra. Si bien puede gestarse desde la idea individual, la expresión del director verá la luz —por completo— en el trabajo colectivo que conforma la escena y que jamás estará exento de imprevistos e interrogantes.

*Notas para el aprendiz de director de teatro es una inmersión de Rubén Szuchmacher en la complejidad del hecho teatral a partir de sus lecturas y de su experiencia. Se trata de una reflexión sobre el papel que cada director desempeña, desde su lugar, en la puesta en escena: el papel de artista; un título que debe sumarse al bagaje de cualquier director en ciernes.*

**RUBÉN SZUCHMACHER.** Actor, director, docente, dramaturgo y gestor en artes performáticas nacido en Buenos Aires, Argentina. Se formó en teatro, música, dirección escénica de ópera, danza, coreografía y psicología social. Su producción artística incluye actuaciones y direcciones en obras de teatro en ámbitos oficiales, comerciales e independientes. Su trabajo docente se ha ido desarrollando en Argentina, Brasil, Uruguay, México, Chile, Alemania, España, etc. Realiza proyectos de gestión cultural en diversas instituciones, especialmente en Elkaika espacio teatral, un ámbito de creación artística. Su labor teatral ha sido reconocida por todas las entidades que otorgan premios en Argentina.

PASODEGATO



ISBN: 978-607-8092-65-9  
9 786078 092659

**NOTAS PARA EL APRENDIZ  
DE DIRECTOR DE TEATRO  
Y AFINES**

**Rubén Szuchmacher**

**27**

Fotografía de portada:  
MARCELO LORTZ

**PASODEGATO**  
ISBN 978 607 8092 65 9

© Rubén Rolando Szuchmacher

© Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas  
bajo el sello editorial de Paso de Gato

Eleuterio Méndez # 11, Colonia Churubusco-Coyoacán,

C. p. 04120, México, D. F.

Teléfonos: (0155) 5601 6147, 5688 9232, 5688 8756

www.pasodegato.com

Correos electrónicos:

editor@pasodegato.com, diseno2@pasodegato.com, editorialpdg@gmail.com

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte impreso o electrónico sin previa autorización del autor.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	4
EL TEATRO, UN ARTE MUY COMPLEJO .....	4
EL LUGAR DEL DIRECTOR .....	6
EXPANSIÓN DE LAS FORMAS TEATRALES .....	7
¿POR DÓNDE SE EMPIEZA? .....	10
LOS INTERROGANTES .....	12
LA SIMULTANEIDAD .....	15
EL DIRECTOR Y EL ESPECTADOR .....	18
ARTE O ENTRETENIMIENTO .....	21
ALGO MUY PERSONAL .....	25
LOS LIBROS .....	27
REFERENCIAS .....	29

## INTRODUCCIÓN

La dirección teatral es un arte muy difícil que requiere de una cantidad enorme de habilidades y saberes que no pueden soslayarse. Gran parte de ese bagaje se puede adquirir de varias maneras: en una escuela de formación sistemática para directores de escena; por la transmisión directa de un director con mucha experiencia a un grupo de aprendices en un espacio teatral; trabajando como asistente o ayudante de dirección en montajes de espectáculos muy diversos; o, en el mejor de los casos, siendo actor, dramaturgo, escenógrafo, iluminador, coreógrafo o un espectador con mucho teatro encima. Sea cual fuere la manera en que alguien aprenda el arte de la dirección, tendrá que enfrentarse con muchos problemas teórico-prácticos que, independientemente de la estética o el modo de producción que se elija, se harán presentes de manera inevitable en cualquier proceso de dirección de un espectáculo.

## EL TEATRO, UN ARTE MUY COMPLEJO

Lo que vuelve muy difícil la tarea de un director es, precisamente, la complejidad de las artes escénicas. A diferencia de las artes llamadas puras, que sólo se ocupan de un material único, ya sean las palabras como en la literatura, las imágenes como en la pintura o los sonidos en la música, etc., en las artes escénicas coexisten, en simultaneidad, varias artes que apelan a su vez, para ser capturadas, a sistemas de percepción diversos.

No es difícil darse cuenta de que no se necesita de oídos para percibir cuadros o esculturas, o que no se requiere de la

4

mirada para escuchar música, y que un texto, si bien es algo que resulta reconocible por la vista en la lectura, también se puede gozar si alguien lo lee en voz alta.

En las artes escénicas interactúan diferentes artes que configuran todo hecho teatral: la arquitectura, que da cuenta de todas las posibilidades espaciales y establece principalmente las relaciones entre la escena y el espectador; las artes visuales, que determinan todo lo que se ve; las artes sonoras, que atañen a todo lo que se escucha, así como a los temas ligados al paso del tiempo y su duración, y la literatura, que da cuenta de las palabras, dichas o no, contenidas en la escena.

En el hecho escénico, es decir, en esta articulación de artes en la que circulan los intérpretes atravesados por todas ellas, hay que agregar que está presente, inexorablemente, el espectador. A diferencia de otras artes en las que el objeto y su percepción están diferenciados, las artes escénicas se constituyen a partir del desdoblamiento entre la escena y el espectador. El hecho escénico existirá sólo en tanto se establezca la simultaneidad de presencia de ambas partes.

Por lo tanto, la manipulación de las cuatro artes mencionadas más la presencia del espectador hacen de la dirección teatral —es decir, esa acción que opera y transforma materiales de naturalezas diversas en función de configurar un hecho teatral— una de las tareas más complejas de las prácticas artísticas.

Un director debe tener en cuenta simultáneamente muchos temas: el espacio en el que se produce la relación entre la escena y el espectador, la duración del espectáculo, los modos en que los actores comprenden sus partes, los aspectos visuales como la escenografía, el vestuario o la iluminación, la música o los silencios en el transcurrir de la escena, la forma de las palabras de los textos y muchas más cosas que aparecen en el trabajo que se realiza para que un espectáculo se cons-

tituya Y aunque muchas de esas tareas tienen responsables, como los escenógrafos, los iluminadores o los compositores, lo cierto es que el director debe ser el articulador pleno de todas esas materialidades tan diferentes.

#### EL LUGAR DEL DIRECTOR

Quizás una de las mayores dificultades para comprender bien el lugar del director sea su relativa novedad en la historia del teatro de Occidente. Aunque desde su origen en el teatro griego siempre hubo un responsable de lo que sucedía en la escena, el concepto de *director* no existió, tal como lo conocemos actualmente en tanto artista, hasta mediados del siglo xix. Los poetas, los actores, los escenógrafos o los regidores fueron, en diferentes épocas, quienes concertaban los elementos de la escena ajustándose a patrones escénicos ya existentes. Esquilo, autor, actor y responsable de la escena, si bien introdujo —como lo escribió Aristóteles en su *Poética*— al segundo actor en la tragedia griega, no hizo modificaciones sustantivas al dispositivo escénico. Lo mismo aconteció con Shakespeare y sus contemporáneos, quienes se ajustaban al modelo de producción en los teatros isabelinos. Los autores principalmente debían ajustarse a reglas impuestas por los modos de producción del teatro, que predeterminaban la escritura. Quién o quiénes delimitaron —al menos en la antigüedad— esos patrones de construcción escénica es algo que se desconoce, y es probable que hayan sido establecidos por la sucesión de espectáculos que se fueron poniendo en escena, es decir por la propia práctica.

Esos patrones en los textos que se estrenaban ya contenían todas las configuraciones de la escena, de algún modo, una suerte de guía para la escenificación de textos, que podía ser

6

llevada a cabo por el autor mismo, un actor principal, un escenógrafo o un empresario.

Recién en la segunda mitad del siglo xix —según el historiador Edward Braun, en *El director y la escena*—, con la aparición del Teatro de Meiningen, se comenzó a reflexionar sobre la dirección teatral, dado que esa tarea empezó a ser ejercida por personas que la separaron de los otros oficios de la creación escénica, como la dramaturgia y la escenografía principalmente, y convirtieron a la dirección teatral en un arte en sí mismo.<sup>1</sup>

El teatro tuvo una transformación sustancial a partir de que las tareas del autor (el texto, el libreto) y las del director (la escena en su conjunto, la actuación, el espacio, etc.) se separaron para tomarse prácticas bien diferenciadas, y el lugar del director teatral se hizo presente en todos los sistemas de producción teatral. A partir del siglo xx el director teatral se convirtió en una figura imprescindible en la constitución del hecho escénico.

Actualmente, hay muchos autores que ponen en escena sus textos, pero esa relación ya no es como la de tiempos pasados, pues ha sido modificada por la discriminación que hay entre ambas tareas. La inexistencia de patrones fijos en los sistemas productivos obliga a repensar esa distancia que hay entre el texto y la escena. Y eso, por supuesto, enriquece al teatro.

#### EXPANSIÓN DE LAS FORMAS TEATRALES

Al haberse ampliado exponencialmente las formas de producción de hechos dramáticos, los saberes necesarios para poder

<sup>1</sup> Edward Braun, *El director y la escena*, Galerna, Buenos Aires, 1982.

dirigir también se acumulan de manera abismal. En épocas prefitas un director hacía su trabajo para un teatro a la italiana, de aproximadamente 600 espectadores, a partir de un texto ya escrito, con actores profesionales formados en algún conservatorio, etc.; las posibilidades de transformación eran muy reducidas y por lo tanto los saberes muy acotados a esas necesidades. Por supuesto que en el marco de esa forma de producción se hicieron grandes espectáculos, seguramente, por haber llevado hasta el límite las posibilidades de esas formas preestablecidas.

Hoy en cambio coexisten muchas maneras de hacer teatro: existen formas de producción comercial, oficial, alternativa, comunitaria, *amateur*. Hay teatros enormes para más de 2 000 personas y los hay para menos de 20 espectadores. También hay teatros frontales, circulares, bifrontales o itinerantes. Hay espacios creados especialmente para ser teatros y hay muchos ámbitos reciclados que no fueron originalmente espacios de representación. Todos los espacios de la historia del teatro están a disposición: hay teatros griegos, romanos, isabelinos, corrales de comedias, las mil y una formas del teatro a la italiana, teatros a cielo abierto o en búnkers bajo tierra.

Hay teatro con actores formados en academias, también hay teatro con personas que offician de actores que jamás han pisado un centro de formación y un catálogo larguísimo de aparatos para dar luz a las escenas. Ya no hay que reducirse a la madera y la tela para realizar escenografías, toda la variedad de los materiales que provee la industria están a disposición de los diseñadores.

Se puede partir de un texto dramático, pero también de una idea que sólo está en la cabeza de alguno de los participantes, y no necesariamente del que es llamado autor. Una multiplicidad de textos aparecen y también nuevas maneras

8

de producirlos, no necesariamente en los escritorios de los dramaturgos.

Y también se han levantado las barreras entre los géneros y los soportes. Las combinatorias entre teatro y danza, video o artes visuales están a la orden del día.

Sin olvidar que el espectador de hoy está mucho más informado que el de épocas pasadas e, independientemente de ser o no asiduo al teatro, la cantidad de información visual, sonora y literaria que recibe en su propia casa desde la televisión o en internet, lo transforman y se torna más exigente a la hora de asistir a un espectáculo.

Hoy el teatro existe en muchos espacios, con formas muy diferentes y apelando a públicos muy diversos. Por tanto, los modos de dirección deben apelar a las particularidades de cada una de esas maneras en las que el teatro aparece. Los cambios que se van produciendo en las artes escénicas demandan a los directores un saber mayor para poder dar cuenta de la multiplicidad de problemas que aparecen a la hora de dirigir.

Cualquiera que dirija una obra en estos tiempos, y aun que sólo se maneje en un ámbito determinado e interactue con algunos artistas en espacios exclusivos, inevitablemente dialogará en su trabajo con cualquiera de las otras instancias que hoy circulan en el territorio de lo teatral. Lo grande se relaciona con lo pequeño, el grupo reducido con la multitud, el fasto con la pobreza, lo chabacano con lo refinado, todo está a la vista y en relación. Así, entonces, los directores ya no pueden ceñirse a un único terreno conocido sino que deben ampliar sus saberes porque éstos, lo quieran ellos o no, se han expandido inevitablemente.

### ¿POR DÓNDE SE EMPIEZA?

No importa cuál sea el punto de partida que pondrá en movimiento las ganas de dirigir un espectáculo, cualquier proporción es válida. Puede ser una obra ya escrita o una que esté por escribirse; puede ser una idea muy general sobre determinado tema, que todavía no se constituyó en material dramático y se confía en que en el transcurrir de los ensayos se vaya elaborando; puede ser una obra que se acaba de escribir y no se quiere dar a otro director para que la dirija; o puede haberse recibido una propuesta de un grupo de actores para llevar adelante un proyecto; también puede ser que se reciba una propuesta de un empresario privado o de un teatro oficial para realizar el montaje de tal o cual obra de repertorio. Algo pone en movimiento el acto de la dirección. En todos los casos, la elección de un material para dirigir casi siempre es un acto complejo y lleno de alternativas diversas.

Cualquiera que sea la forma en que alguien se encuentre frente a la situación de elegir un proyecto, se enfrentará a un movimiento intenso que puede ir desde la felicidad más absoluta hasta el nerviosismo paralizante. Pero sea cual fuere la primera reacción, lo más probable es que luego aparezca delante de sí la mayor de las incertidumbres.

Es cierto que todo artista podría decir lo mismo en el momento de comenzar a desarrollar una idea. Pero lo que le sucede a un artista visual delante de un lienzo o a un escritor delante de la hoja en blanco o a un compositor delante de un papel pentagramado o un programa de composición por computadora, no es similar a lo que puede sucederle a un director de teatro en los momentos previos al trabajo. En los casos de los artistas mencionados el trabajo se hará, probablemente, en solitario y con materiales inertes. Y será así hasta el final. Quizás los que más se acerquen a lo que sucede en el teatro y

a los directores de teatro sean los compositores que necesitan ejecutar sus obras y requieren de instrumentistas para la interpretación de su música.

En el caso de los directores de teatro, existe una gran diferencia entre el momento en que elaboran los proyectos en soledad y cuando se da el encuentro con todos los miembros del equipo de trabajo, que está formado por personas autónomas, particularmente actores que serán sus materiales de trabajo. La incertidumbre aparece, en definitiva, producto de las incógnitas de las relaciones humanas, sobre todo las que se ponen en juego cuando se unen diversos individuos para realizar un espectáculo.

Una de las mayores heridas narcisistas de los directores en el teatro es que no pueden hacer nada por sí mismos, que para poder crear dependen de la voluntad de otras personas que acepten sus propuestas. A diferencia del escritor, que manipula a su antojo las palabras, o del artista visual que elige formas y colores sin intermediarios, el director debe generar acuerdos para llevar adelante su trabajo. Sin otras personas, desde el lugar del director no es posible hacer nada, a diferencia de los dramaturgos, los actores, los escenógrafos, etcétera. El director de teatro que parece un ser todopoderoso es, en realidad, un creador dependiente de que los demás accedan a confiar en sus propuestas.

He dado esta enorme vuelta para señalar que el punto de partida no es un material inerte en el teatro: un texto o una idea a desarrollar, sino que es la configuración de un equipo, grupo o conjunto de personas religadas alrededor de un determinado material de manera indivisible. Si el teatro es un arte que se constituye grupalmente, y no solo por la presencia de los espectadores, entonces el punto de partida debe incluir de manera excluyente a las personas que habrán de realizar cualquier proyecto.

Peter Stein no hubiera podido hacer sus grandes creaciones, como el *Peer Gynt*, *La Orestíada* o *Tres hermanas*, sin los actores y los técnicos de la Schaubühne de Berlín; ni Tadeusz Kantor puede ser aislado de su grupo de actores, entre ellos los inefables mellizos, ni Pina Bausch de los intérpretes del Wuppertal Tanz Theater. Los grandes espectáculos se hicieron y se hacen porque existen grandes equipos de trabajo que deciden hacer tal o cual material, independientemente de quién pone en funcionamiento la idea. Claro que alguien puede tener un chispazo y pensar en llevar adelante un proyecto, pero éste no es posible si no existe, y dentro de ese chispazo debe existir, alguna pista en caso de que no haya un grupo previo a la idea, ese soporte material que son las personas con las que se realizarán esas ideas.

Quiero decir con esto que no hay modo de hacer un proyecto desde la dirección pensándolo como acto exclusivamente personal, propio. Si no existen las personas que puedan encarlo, no podrá existir el espectáculo. Actores, escenógrafos, músicos, iluminadores y muchos más deben ser — todos — parte de esa decisión inicial que permite que un material pueda ser llevado a cabo. *En el acto de decidir un proyecto teatral de manera individual deberá aparecer la marca de lo colectivo.*

### LOS INTERROGANTES

Además de los compañeros de ruta y del material a trabajar, cuando se dirige hay que tener un interrogante a resolver si se intenta realizar un espectáculo que se pretenda artístico; no importa qué tipo de interrogante sea, pues hay muchos, siempre, a la hora de dirigir. Heiner Müller lo dice con claridad: "El

teatro sólo es interesante cuando uno hace lo que no sabe".<sup>2</sup> Pero ese *no saber* del que habla Müller no se refiere, por supuesto, a las más elementales herramientas teatrales. Si bien es cierto que la dirección se aprende principalmente dirigiendo, también es cierto que para poder encarar un trabajo con responsabilidad y no con criterios escolares hay que poseer una cantidad de saberes extendidos que posibiliten detectar los interrogantes que harán que ese espectáculo sea interesante a otras personas.

Uno no sabe muchas cosas al comenzar un proyecto y esa posición de no saber es un motor para poder configurar un nuevo espectáculo.

Los interrogantes se refieren a lo estético, lo social, lo filológico, lo teatral propiamente dicho, que abren una perspectiva nueva en el horizonte del espectador y no el desconocimiento de cuestiones técnicas que deben saberse a como dé lugar.

A veces llama la atención que algunos directores, jóvenes o maduros, digan que están investigando sobre tal o cual cosa, cuando en realidad están aprendiendo a hacer algo que ya el teatro ha resuelto hace bastante tiempo. Sería muy bueno, para que se pueda desarrollar el arte del teatro, que los directores comiencen su trabajo a partir de ese punto límite que ya fue explorado y que no inicien su tarea transitando los mismos caminos por los que el teatro ya pasó. Transitar lo ya sabido es un buen ejercicio en el marco de una formación, pero no para exponer a un público desprotegido que no tiene por qué comprender el tiempo de aprendizaje de un director. Lo que

<sup>2</sup> Entrevista publicada en Frank Hornigk, Martin Linzer, Frank Raddatz, Wolfgang Storch, Holger Teschke (eds.), *Kalkföll Fur Heiner Müller - Arbeitsbuch*, M. Soledad Lagos Kassai (trad.), Theater der Zeit, Berlín, 1996.

hace que mucha gente deje de ir al teatro es que lo que se le ofrece ya fue visto y oído muchas veces. Y si bien hay numerosos espectadores que prefieren que no se los mueva de lo conocido, hay otros varios que sí quieren asistir a una instancia movilizadora, a partir de los interrogantes que el espectáculo proponga. La cita de Müller se refiere, al menos a mi entender, a todo aquello que no aparece como evidente en un material y que permitiría que emerja algo diferente de lo que fue realzado hasta ese momento.

Sea cual fuere el interrogante propuesto, es bueno tenerlo claro e intentar dar cuenta de él en cada momento del proceso, pues, de alguna manera, es lo que organiza la totalidad del trabajo.

Hay demasiados espectáculos en las carteleras que no contienen ningún interrogante y que pueden estar sólo al servicio de las necesidades de los artistas —en este caso los directores—, que quieren transitar una experiencia personal, de aprendizaje, pero que no van más allá de eso.

El interrogante, algo que posiblemente sólo el director sepa y que no es imprescindible comunicarlo abiertamente, es lo que produce la unión con los espectadores que habrán de verse involucrados en preguntas que también los comprometen.

En una versión de *El rey Lear* que hice en el circuito del teatro comercial, uno de mis interrogantes más importantes era saber cuál era la forma que habría de tomar la puesta en escena de una obra tan compleja, que exige del espectador un gran nivel de concentración. Si bien por un lado los espectadores podían llegar al teatro convocados por la figura de un actor tan querido como Alfredo Alcón, por el otro podían desconfiar de la propuesta, dado que no es habitual que en un circuito comercial se realice ese tipo de obras, una tragedia shakespeariana más propia de un teatro oficial que de una sala en la que habitualmente se hacen comedias ligeras. El

espectáculo, en ese espacio del teatro comercial, ponía en cuestión ciertos lugares asignados previamente por la cultura. Lo culto, que suele pensarse también como aburrido, suele ser patrimonio de lo oficial, mientras que el entretenimiento es pensado como el aspecto preponderante del teatro comercial. Y a partir de esa tensión, entre lo elaborado de la puesta en escena, que no cedía a ninguna presión de volverse menos densa (algo imposible en *El rey Lear*, porque la muerte y el horror están desde el comienzo), y ese espacio no destinado originalmente para esos avatares, se activaba un mecanismo por el cual el espectador se volvía mucho más activo en su participación y podía seguir el relato sin inconvenientes. La emoción que había en la platea al final de la obra indicaba que el público no había asistido a un *acto cultural*, ese fenómeno por el que se consume cultura sin que haga mella en lo más mínimo, sino a una experiencia del orden de lo estético.

#### LA SIMULTANEIDAD

La cantidad de elementos que se ponen en juego en el proceso de montaje de un espectáculo teatral obligan al director a desarrollar una aptitud: la simultaneidad.

A diferencia de otras artes, en las que la obra se va constituyendo de manera progresiva, pero siempre focalizada en un único aspecto, en las artes escénicas, los materiales que manipula el director van aumentando y complejizándose geométricamente.

Es probable que al comienzo de un montaje se pueda ir paso a paso, de lo más simple a lo más complejo, de lo pequeño a lo grande, de lo disperso a lo concentrado; pero inevitablemente habrá un momento de los ensayos en el que se requerirá una percepción de la totalidad para tener una noción

de conjunto de la creación, percepción global que permitirá que el proceso avance con todos sus elementos ya integrados.

Es casi imposible pensar en la corrección de problemas que puedan aparecer en la construcción de las escenas si no hay una atención minuciosa y simultánea sobre el detalle y la totalidad.

Para alcanzar esa percepción hay que desarrollar una especie de *atención flotante*, algo parecido a la técnica que utilizan los psicoanalistas para escuchar al analizado. En uno de sus trabajos sobre técnica psicoanalítica, Sigmund Freud escribe:

Sin embargo, esa técnica es muy simple. Desautoriza todo recurso auxiliar, aun el tomar apuntes, según luego veremos, y consiste meramente en no querer fijarse [*merken*] en nada en particular y en prestar a todo cuanto uno escucha la misma "atención parejamente flotante", como ya una vez la he bautizado. De esta manera uno se ahorra un esfuerzo de atención que no podría sostener día tras día a lo largo de muchas horas, y evita un peligro que es inseparable de todo fijarse deliberado. Y es este: tan pronto como uno tensa adrede su atención hasta cierto nivel, empieza también a escoger entre el material ofrecido; uno fija [*fixieren*] un fragmento con particular relieve, elimina en cambio otro, y en esa selección obedece a sus propias expectativas o inclinaciones.

Pero eso, justamente, es ilícito; si en la selección uno sigue sus expectativas, corre el riesgo de no hallar nunca más de lo que ya sabe; y si se entrega a sus inclinaciones, con toda seguridad falseará la percepción posible. No se debe olvidar que las más de las veces uno tiene que escuchar cosas cuyo significado sólo con posterioridad [*nachträglich*] discernirá.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sigmund Freud, "Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico (1912)", en *Obras completas*, tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.

En la clínica psicoanalítica se plantea el uso de esta técnica como un manera de encarar la escucha. En el teatro el director debería tener una actitud equivalente, pero en relación con todos los elementos de la escena, que son muchos más que la pura escucha: los actores, la situación dramática, la manera de emisión de las palabras, los aspectos visuales, la iluminación, etcétera. Para que esa maraña de aspectos tan diversos elija los más importantes y pueda trabajarlos, especificarlos, aislarlos por unos instantes, modificarlos, y en caso de que falten, crearlos en esos espacios y tiempos en los que el objeto mostró que faltaban.

Si el material que se trabaja tiene alguna dificultad ya detectada —y que suele ser evidente desde el primer ensayo, aunque cueste reconocerlo—, la atención flotante sugiere no dirigir la mirada concentradamente hacia ese problema, sino dejar que el propio objeto, esa cosa que se va constituyendo, vaya mostrando sus falencias en el transcurrir de los ensayos. La solución se irá dejando ver, de forma evidente, para el director y el equipo. Así como el mármol guía al escultor en el tallado para lograr la forma, de la misma manera un espectáculo, una vez planteada la manera de ser hecho y sus leyes, va a mostrar dónde funciona y dónde no, dónde falta agregar algo o dónde algo está sobrando.

Percibir la simultaneidad de diferentes sucesos y luego tratar de recordarlos es una forma de entrenar la atención flotante. Para ello hay que dejar de lado la idea de la concentración en el sentido tradicional, esa que indica que hay que poner toda la atención en un solo punto y desaparecer todo lo que no esté en ese punto. Por el contrario, la atención flotante o divergente, permite tener presentes y en forma simultánea la mayor cantidad de información que se produce en el ensayo o en la función.

## EL DIRECTOR Y EL ESPECTADOR

Un director de teatro no debe dejar de pensar jamás en el espectador, real o imaginario, lo mismo da. Si el teatro es un arte que se define por el desdoblamiento entre la escena y el espectador, entonces el espectador debe estar presente de alguna manera en el proceso de elaboración de una puesta en escena.

Ese lugar del espectador debe estar presente de manera intensa a la hora en que un equipo elija el material para trabajar. Pues si se piensa que cada espectáculo que se realiza es un encuentro artístico con otros sujetos en un ámbito público y no sólo la manifestación de la subjetividad del director como si fuera una botella arrojada al mar que puede encontrar o no un destinatario, es decir, si no se olvida que el teatro siempre es una entidad política precisamente dada por ese encuentro, entonces será evidente que el material a trabajar habrá de dar cuenta de manera directa o indirecta de esa relación.

No se trata de "complacer" a los espectadores ofreciendo lo que se supone que ellos quieren,<sup>4</sup> sino que hay que generar relaciones con ellos, de todas las maneras en que se establecen relaciones entre personas: desde intentar un acuerdo muy intenso hasta el enfrentamiento más brutal, todos modos de relaciones posibles, y que uno puede elegir cómo establecer. Y si el director no lo hace, igualmente el espectáculo, esa

<sup>4</sup> Como muchas veces hace el teatro comercial y últimamente la escena llamada independiente o alternativa, y sobre todo la oficial: elaboran espectáculos sobre la base de las premisas de los festivales o de los parámetros que se generan en las metrópolis teatrales, como Alemania o Francia, o incluso España, pues estos países suelen aportar dinero para la producción teatral en países latinoamericanos.

totalidad llamada "puesta en escena", decidirá por sí mismo una manera de relación con el espectador. Hay que recordar siempre que en el teatro, aquellas decisiones que no se toman, inevitablemente están presentes y existen más allá de la conciencia de quienes deberían tomarlas.

Lo que jamás se le puede proponer a los espectadores como forma de relación es el aburrimiento, es decir, todo aquello que lo haga pensar que haber ido al teatro esa noche fue un error y que hubiera estado mejor y más entretenido en otro sitio.

Pensar en el espectador es visualizar cuál es la presencia ideal que tiene el material que se está trabajando, pues no todos los espectáculos son para todas las personas ni para todos los espacios. Y sin que esto se transforme en un comentario elitista lo cierto es que la eficacia de una propuesta escénica está definitivamente ligada a que ésta encuentre a su espectador en un tiempo y un espacio bien definidos.

En la cartelera teatral de muchos países hay infinidad de espectáculos que evidencian no contener ninguna reflexión sobre los espectadores en el proceso de armado de la puesta en escena. Los destinatarios suelen ser los mismos artistas, y quizás sus amigos y parientes. Están contruidos a partir de códigos cerrados, llenos de datos que referencian exclusivamente a sus grupos de pertenencia, a la manera de esos actos escolares en los que se parodia al profesor de química, ese al que todos los estudiantes conocen y por eso mismo rien al verlo representado sobre el escenario, pero que alguien ajeno a esa cotidianidad no entiende el motivo de la risa. Estos espectáculos quedan encerrados en sus propias divagaciones, sin ninguna proposición que los haga trascender. No hay ni siquiera una propuesta de entretenimiento que permita que alguien que no sea de la misma "capilla" participe de algo de lo que pasa en la escena. Aún los espectáculos más cripticos en

cuan to a temas y formas contienen alguna reflexión sobre el arte o sobre la sociedad que puede ser compartida, lo que no suele suceder en esos espectáculos que describo más arriba.

En la práctica diaria de la dirección el espectador debe estar presente en cada uno de los ensayos. Y esto se da cuando el director tiene conciencia de que el lugar desde donde dirige es el mismo que ocupan los espectadores. Y no digo esto como una retórica del discurso sobre la dirección, sino que es materialmente el mismo lugar. La diferencia es que el director sí puede manipular los elementos escénicos hasta encontrar la forma que va a tomar el espectáculo y el espectador no puede hacerlo.

En muchos espectáculos uno puede darse cuenta desde qué lugar de la platea hizo su trabajo el director. Hay salas teatrales que por su tamaño denuncian claramente si el director se quedó sentado todo el tiempo en un único lugar, componiendo desde esa butaca todas las escenas o si, por el contrario, recorrió todos los lugares posibles dentro del espacio del espectador para que éstos pudieran tener una visión relativamente "democrática".

Un aspecto fatal que tiene el teatro es que refleja de manera elocuente la relación que cada director tiene con los posibles espectadores de un espectáculo. Los hay quienes subestiman a la gente porque el teatro que producen desprecia la potencia mental y sensible de los espectadores; otros atacan a los espectadores equivocados, vociferando responsabilidades sociales y políticas desde la escena a quienes con paciencia se tomaron el trabajo de ir esa noche al teatro y que definitivamente no son los destinatarios de sus diatribas; otros parecen darle la espalda a los espectadores y hacen que todo se vuelva incomprensible por demás; los hay a quienes se les nota la fatiga y ya no les importa tener algún contacto con gente. Afortunadamente todavía hay más directores que quieren es-

20

---

tablecer una relación intensa con los espectadores para que esa noche sea inolvidable para todos.

#### ARTE O ENTRETENIMIENTO

Desde que se dividieron las aguas en los sistemas teatrales y aparecieron las diferencias entre sistemas de producción comercial y sistemas que se postularon artísticos porque no buscaban un rédito económico sino puramente cultural, el teatro como totalidad se volvió aun más complejo. El arte y la diversión o entretenimiento quedaron, frecuentemente, en veredas opuestas. No está mal volver a recordar estos textos del *Pequeño organon para el teatro*, de Brecht (1948), en donde expone sus ideas sobre el teatro y la diversión. He aquí algunos fragmentos:

1. El teatro consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos. Esto es, por lo menos, lo que nosotros entenderemos de aquí en adelante por teatro, ya sea que nos refiramos a sus formas antiguas o modernas.
2. Para ampliar más el concepto, podríamos incluir en nuestro enunciado los acontecimientos que enfrentan a seres humanos y dioses, pero como lo que interesa es definir el alcance mínimo del concepto, podemos hacer caso omiso de ellos. Por otra parte, aun admitiendo la necesidad de tal ampliación, la función más importante de esa institución que denominamos teatro, seguiría siendo la misma: la de entretener. Ésa es la función más noble que hemos hallado para el teatro.

[...]

5. Hasta cuando hablamos de placeres “inferiores” y de placeres “superiores”, el arte nos mira sin entendernos; porque él desea moverse tanto en las regiones elevadas como en las bajas y quiere que lo dejemos en paz allí donde se encuentre, si de esa manera puede proporcionar placer al hombre.

6. En cambio, el teatro puede reservar placeres débiles (simples) y placeres intensos (complejos). Estos últimos —que son los que nos proporcionan las grandes obras dramáticas— alcanzan grados de plenitud, un poco como el acto sexual, que alcanza su plenitud en el amor. Son más ramificados, más fructíferos, más llenos de contradicciones y más ricos en consecuencias.

7. Y, por supuesto, cada época conoció sus propios placeres, que respondían a la manera en que los hombres vivían en sociedad. Aquel *demos* del circo helénico, sometido a la dominación de los tiranos, exigía otras diversiones que la corte de Luis XIV. El teatro debía proporcionar otras reproducciones de la convivencia humana; no sólo reproducciones de una forma de convivencia diferente, sino reproducciones de diferente naturaleza.

[...]

10. Porque de las múltiples obras dramáticas (reproducciones de hechos importantes que enfrentan a seres humanos) puestas en escena desde la Antigüedad —y que han divertido, a pesar de las inexactitudes y de su inverosimilitud— hay aún un sorprendente número que sigue entreteniendo al público actual.<sup>5</sup>

Para Brecht y su época las diferencias de la diversión son “débiles” o “fuertes”, pero el arte nunca queda afuera de esas categorías. En cambio, actualmente en formaciones sociales diversas, con distintos grados y tipo de desarrollo capitalista,

<sup>5</sup> Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, tomo 3, Jorge Hacker (ed. de textos), Nélida Mendilaharsu de Machain (trad.), Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, pp. 108-111.

en contextos de producción teatral y cultural disímiles, se da a creer como dato del *sentido común dominante*, que lo artístico sólo está presente en teatros oficiales y alternativos y que el entretenimiento se produce exclusivamente en circuitos comerciales.

Creo que es un error seguir pensando de esa manera, pues esa idea contiene un alto nivel de prejuicio. A veces hay una chispa profundamente artística, y por supuesto muy entretenida, en una producción comercial, y ningún atisbo de arte en un espectáculo producido en una sala alternativa u oficial. Es decir, hay propuestas estéticas más desarrolladas en espectáculos que no tienen ninguna pretensión artística que en los que se denominan a sí mismos como objetos artísticos.

Recuerdo un espectáculo que vi en el año 1976, hace ya tiempo. Un circo criollo en las afueras de la ciudad bonaerense de Chivilcoy, cuando faltaba ya poco para el estallido del golpe de Estado que impuso una de las peores dictaduras de la historia latinoamericana. Bajo una carpa de circo, una compañía circense hacía lo que se dio en llamar *Circo con segunda*, es decir circo propiamente dicho en la primera parte —en este caso, malabaristas, payasos, algunas pruebas con animales, trapecistas— y una obra de teatro en la segunda parte.

En este caso el texto elegido era un clásico del teatro más populachero de Argentina: *Qué lindo es estar casado y tener la suegra al lado*, una comedia asainetada de un autor bastante prolífico llamado Juan Carlos Muello, estrenada en algún teatro porteño por alguna actriz muy querida del público de ese teatro popular de finales de los años cincuenta. El texto ya no formaba parte de ningún repertorio, ni siquiera en los teatros del sistema comercial; era un exponente de los restos de una dramaturgia que, por esos tiempos, ya solía circular por los programas cómicos de la televisión.

El escenario estaba colocado en un lateral de una carpa, tenía forma rectangular, con un teloncito muy precario que ocultaba la escena. El elenco se reducía a los personajes más importantes de la obra original, que había sido adaptada a las posibilidades de esa compañía circense.

Con recursos escasos, la escena contaba esa historia eterna del teatro popular del siglo xix y comienzos del xx: la suegra, generalmente una mujer de mal carácter que le hace la vida imposible a su yerno. El texto original había sido versionado: si el protagonista de la obra original era un hijo de italianos que hablaba cocoliche, una jerga propia del teatro argentino no que imita el habla de los italianos residentes en el país, en esta puesta en escena hecha en el circo, el hijo ya había perdido su condición de descendiente de inmigrantes.

Lo que impresionaba de manera increíble en esa representación era el grado de violencia que había en el escenario, lo directo, lo brutal de la expresión. Como si el espacio del circo les diera permiso para lo bestial, para la ruptura con el teatro burgués. No eran tiempos de utilización de lo clownesco en el teatro, por lo tanto aquello que se configuraba en la escena era original y no producto de ninguna tendencia artística teatral. La payasada ocupaba su espacio de manera cabal en su lugar de origen. La pura intuición de los artistas los llevaba a generar formas llenas de sentido: la madre, ya peleada con toda su familia, antes de servir la comida, se pasaba el plato por el culo sin que los demás la vieran. Semejante grado de síntesis en el modo de representación de una sociedad que cada vez se tornaba más violenta no era fácil de hallar en el teatro de la época y sobre todo, la evidente libertad con la que estaban creadas esas formas en la escena.

Es probable (casi seguro, me arriesgo a decir) que los hacedores de este espectáculo, uno de los mejores que vi en mi vida, no tuvieran idea de las tensiones artísticas que circula-

ban por los territorios del teatro de las ciudades. Sin embargo, su trabajo, poseedor de la contundencia expresiva de algunas formas populares —muchas de ellas hoy capturadas (y domesticadas) por la televisión—, contenía más reflexiones artísticas que muchos de los espectáculos que se realizaban en las principales salas teatrales de las capitales del país. Los espectadores que asistieron esa noche, entre los que me contaba, rieron y se pusieron serios, alternativamente, siempre atentos a la escena que no paraba de provocarlos.

Todo artista de teatro, y sobre todo los directores, debería tratar de unir nuevamente el arte y la diversión, el arte con el entretenimiento, como lo hacían estos artistas del circo con sus espectadores.

#### ALGO MUY PERSONAL

No es muy fácil, pero tampoco es imposible, constituir buenos equipos de trabajo con actores, escenógrafo, vestuarista, iluminador, compositor, coreógrafo, etcétera. Hace muchos años que estoy trabajando con el mismo equipo de creadores: Jorge Ferrari en la escenografía y vestuario, Gonzalo Córdova en la iluminación, Barbara Togander en la música, Lautaro Vilo e Ingrid Pelicori en las versiones y traducciones de textos. Ellos son actualmente mis compañeros de ruta. Antes también lo fueron Cristina Moix en la escenografía, Ernesto Diz en la iluminación y Edgardo Rudnitzky en la música, Gabriela Massuh en las traducciones y versiones, entre otros. Por diferentes motivos (muerte de alguno, mudanza a otros países, abandono de la actividad, etc.), dejamos de trabajar juntos, pero nunca dejé de ser parte de algún equipo. Una forma de fidelidad que permite profundizar en los trabajos.

En cuanto a los actores suelo trabajar con los mismos de

siempre. Me resulta muy difícil pensar un proyecto en el que ellos no estén incluidos. Ser constante con las mismas personas, en la medida de que los resultados artísticos lo confirman, es una buena conducta en el teatro.

Un ejemplo: durante muchos años, Ingrid Pellicori y Horacio Peña, dos grandes actores argentinos, fueron mis compañeros de ruta en por lo menos 10 espectáculos. Una cantidad bastante alta si se piensa en la falta de continuidad de los equipos en los últimos años.

Hicimos trabajos que los tenían a ellos por únicos actores, como *Decadencia*, de Steven Berkoff; *Polvo eres*, de Harold Pinter, o *Quartett*, de Heiner Müller, entre otros. También participaron con otros actores en trabajos como *El loco y la monja*, de S. I. Witkiewicz; *Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido*, de Elfriede Jelinek, o *Las troyanas*, de Eurípides, en versión de Jean Paul Sartre. También hubo trabajos en los que participó uno solo de ellos, como las traducciones de Ingrid para *Los monstruos sagrados*, de Jean Cocteau, y *Las reglas de la urbanidad en la sociedad moderna*, de Jean-Luc Lagarce; o la participación de Horacio en las puestas de *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht o *El rey Lear*, de William Shakespeare.

Me gusta trabajar con ellos porque son inteligentes y sensibles. También porque me permiten hacer en los ensayos todas las pruebas posibles en las escenas, sin necesidad de dar demasiadas explicaciones. Más de una vez aparece una idea que no tiene todavía mucha forma y menos palabras claras, sólo se puede enunciar apenas algo difuso, un gesto, una intención, no mucho más que eso. Ese tiempo de entrega, de confianza en mis palabras, me permite ver si esas ideas son válidas o no. Pero esta actitud es transitoria, pues una vez que hemos probado muchas cosas, pondrán sus criterios sobre la mesa y las discusiones que aportan distintos puntos de vista se harán presentes para fortalecer el trabajo artístico.

26

Y si bien dirijo teatro con otros actores, con otros equipos de artistas, en otros países y trato de adaptarme a los nuevos encuentros, la experiencia de haber sido y de ser parte de equipos tan fuertes, tan sólidos, me permite tener la fortaleza de trabajar con artistas con los que no tuve ninguna relación de trabajo anterior y recordar siempre que no hay destellos individuales en el teatro. Inevitablemente hay que construir una trama grupal para que las cosas lleguen a buen término.

Por eso es necesario volver a defender esta verdad de Perogrullo que es lo grupal en el teatro.

### Los libros

La dirección teatral no es un arte que se pueda aprender sólo con la lectura de libros, aunque éstos pueden ayudar —y mucho— a pensar sobre diversos aspectos que suelen pasarse por alto, sobre todo en las escuelas de formación. En ese sentido, los libros de memorias o de experiencias escritos por directores de teatro sirven para reflexionar sobre la práctica de estos artistas y confrontarla con la propia. Y si estos libros son tan efectivos es porque los autores, en tanto directores, nos permiten acceder a la intimidad de su experiencia artística, algo de lo que no es muy fácil escribir, pero que al ser expuesto, potencia la reflexión sobre el arte de la dirección.

Los manuales, esas guías producidas principalmente por los norteamericanos, pretenden encapsular el conocimiento estableciendo reglas generales que raramente se verifican en la práctica diaria de la dirección. Los textos escritos por directores, por el contrario, logran que uno se encuentre con las enseñanzas universales a partir de la trasmisión de su experiencia singular.

Es cierto que si se compara con la cantidad de escritos que tratan sobre la dramaturgia o sobre la actuación, se comprueba que es muy poco lo que se ha editado acerca del arte de la dirección de espectáculos, práctica que, como apunté más arriba, apareció tardíamente en el campo de la producción teatral.

Es que escribir *sobre teatro* no es muy fácil. El teatro es un arte que se escapa continuamente, que no permanece estable, que muta sin parar, que es "incapturable", que no se deja estudiar si no es a través de restos, de fragmentos, de recortes, de sensaciones y sentimientos de aquello que ya sucedió en un tiempo y espacio y que no siempre dan cuenta de los hechos. El teatro, como todo arte del presente, se deshace mientras acontece y sólo deja a la memoria (y sus sucedáneos, como los textos escritos, los bocetos escenográficos, los libros de puesta en escena, etc.) como el ámbito de su existencia.

Propongo entonces la lectura de algunos libros que parten de la experiencia de estos creadores que tanto aportaron al saber de lo teatral y específicamente al trabajo del director. A través de estos textos aprendí a pensar algunos problemas que no eran frecuentes en nuestra práctica cotidiana. Gracias a estos libros se me abrieron mundos tan inmensos como la inmensa aventura de dirigir teatro:

*Diarios de trabajo*, de Bertolt Brecht

*Mi vida en el teatro*, de Jean Louis Barrault

*Tan lejos, tan cerca*, de Adolfo Marsillach,

*Mi vida en el arte*, de Konstantin Stanislavsky

*¡El teatro, qué pasión!*, de Pedro Asquini

*La preparación del director*, de Anne Bogart

*Hilos de tiempo*, de Peter Brook

*Medio siglo de tarandula*, de José J. Podestá

Estos libros no agotan las lecturas, pues hay muchos más

que pueden ser leídos. Cada aprendiz, en su devenir de director teatral, puede ir haciendo su propia biblioteca para tener interlocutores con quienes dialogar —de esa manera tan íntima y personal que se establece con los libros— sobre este trabajo tan difícil y tan gozoso que es la dirección teatral.

México-Buenos Aires, 2013

#### REFERENCIAS

- Braun, Edward, *El director y la escena*, Galerna, Buenos Aires, 1982.
- Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, tomo 3, Jorge Hacker (ed.), Néida Mendilaharsu de Machain (trad.), Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- Freud, Sigmund, "Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico (1912)", en *Obras completas*, tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.
- Hornigk, Frank, Martin Linzer, Frank Raddatz, Wolfgang Storch, Holger Teschke (eds.), *Kalktell Fur Heiner Müller - Arbeitsbuch*, M. Soledad Lagos-Kassai (trad.), Theater der Zeit, Berlín, 1996.

**Notas para el aprendizaje de director de teatro y afines**

se terminó de imprimir en octubre de 2013  
en los talleres de Editorial Innova,

Año de Juárez # 343, Col. Granjas San Antonio,  
C. P. 09070, Distrito Federal.

El cuidado de la edición estuvo a cargo  
de José Pulido Mata y Leticia García.

Formación, Erick Rodríguez Serrano.  
El diseño editorial es de José Bernabé Iturriga.

El tiraje consta de 2 000 ejemplares.

