

Arutunian para *All Over*, de Edward Albee, era muy interesante y sumamente ajustada en muchos aspectos; sin embargo, convertía a la pieza en algo lejano, por no haberse adecuado las proporciones de los decorados a una sala que resultaba demasiado amplia para la emoción reprimida de la que está cargada la obra.

Toda polémica alrededor del hecho teatral que no considere el cúmulo de circunstancias atinentes a la producción de una obra, en una época y en un lugar en particular, no sirve para nada más que para calentar el ambiente. En el teatro comercial, donde —repito— los intereses inmobiliarios ejercen un enorme control sobre las salas teatrales, los productores se ven muchas veces obligados a contratar teatros que terminarán por sabotear sus esfuerzos. ¡Y la culpa, la culpa la tiene el sistema!

CAPÍTULO 6

LA ELECCION DEL ELENCO (EL "CASTING")

"Elijan bien la obra", les digo siempre a mis alumnos, "elijan bien a los actores, ¡y serán muy buenos directores!" En esta chanza hay bastante de verdad. La elección del elenco es el primer paso para la interpretación de una obra en la práctica.

Las posibilidades de elección, cuando se trata de elencos estables reducidos, son limitadas. El Group Theatre (1931-41) tenía una lista de nada más que veinticinco actores para elegir. El British National Theatre tiene casi setenta, como así también la Royal Shakespeare Company; el Teatro de Arte de Moscú, más de un centenar. Las compañías más grandes tienen a su disposición una cantidad siempre suficiente de buenos actores como para poder encarar satisfactoriamente cualquier obra.

Con el tiempo, los elencos estables van desarrollando un vocabulario común de trabajo, una soltura y reciprocidad tan amplia como variada, y por sobre todo un fructífero intercambio entre los actores y el director. El director sabe cuáles son sus "instrumentos", las limitaciones y las virtudes de cada uno de los miembros del elenco. Cada uno es responsable de los otros. Todo funciona con fluidez, integradamente, en una unidad.

Al ver a la Royal Shakespeare Company en *Sueño de una noche de verano*, dirigida por Brook, e inmediatamente después en una puesta de *Enemigos*, de Máximo Gorky, una pieza de características casi chejovianas, tuve una vez más el apabullante ejemplo de cómo un elenco estable está capacitado para encarar la más abarcadora amplitud de estilos. En el elenco estable la capacidad del actor se multiplica justamente por ser miembro de él. No es sólo el talento de Laurence Olivier, Maggie Smith, Albert Finney, Peggy Ashcroft, Robert Stephens y muchos otros,

lo que les ha permitido a todos ellos lograr con éxito una diversidad tan grande de caracterizaciones. Basta pensar en el tipo de papeles que estas grandes figuras han sido llamadas a interpretar en un período de tiempo relativamente corto. Maggie Smith aparece en *The Beaux' Stratagem* y en *Hedda Gabler* en una misma temporada. El repertorio de Laurence Olivier de los últimos años ha incluido Shakespeare, Sheridan, Farquhar, Chejov, Osborne y O'Neill. De estos actores decimos que "pueden hacer cualquier papel". Y si bien esto no es literalmente cierto, sí es índice de las ventajas que otorga la organización de un elenco estable, así como habla a las claras de sus dones singulares, individuales.

Si bien han existido varios intentos de crearlos, el teatro norteamericano carece casi totalmente de elencos de este tipo. Nosotros nos movemos sobre la base del "trabajo parcial": para cada nueva producción, se busca un elenco enteramente nuevo, como sea y donde sea. Integrar un elenco de este modo constituye una ardua tarea.

Para empezar, los directores de Nueva York suelen elegir el elenco entre aquellos actores que han visto actuar y que les gustan, o entre aquellos con quienes han trabajado antes satisfactoriamente*. Si entre estos dos grupos de actores los que han sido elegidos están disponibles, e interesados en actuar en la obra y en los papeles que se les ofrecen, entonces la tarea de elegir el elenco se verá enormemente facilitada.

Debemos tener en cuenta que, cuando se trata de elegir el elenco para una obra nueva, el autor, que tiene por contrato la última palabra en esta cuestión, debe muchas veces ser persuadido de que ese actor que el director quiere es la elección más adecuada para determinado papel. La opinión del productor también suele ser de peso en esta decisión. Y aun así hay dudas y discusiones.

Para los roles principales es habitual que se busquen primeras figuras. Pero hoy en día las estrellas, o los "grandes nombres de la pantalla", ya no siempre garantizan el éxito. En Inglaterra una obra floja puede llegar a mantenerse en cartel varios meses si cuenta en su elenco con un actor de primera línea. Y esto es así no sólo porque allí el público es más fiel con sus actores que entre nosotros, sino porque existe una corriente más estable de asiduos concurrentes al teatro, y porque la situación financiera global de la actividad teatral es menos severa. En Nueva York, a aquella obra que no se le descubra algún interés intrínseco (o no tenga buena crítica), no la salva

* Equity insiste en que debe existir una cantidad limitada de "convocatorias abiertas", en las cuales cualquier miembro de la asociación puede postularse para un papel. Yo dudé de que hayan sido muchos los actores contratados según ese procedimiento.

ninguna "estrella". Nuestro público teatral ya no está tan interesado en los actores como lo estaba antes de 1929.

El método de "mercado libre" con que se practica el "casting" en nuestro teatro se complica aún más por el hecho de que son comparativamente muy escasos los actores que en la actualidad logran una brillante reputación trabajando solamente en teatro. Muchos de nuestros actores más prestigiosos han dejado el teatro para volcarse al cine (esta es una tendencia que se inició en los años 30 y que ha continuado invariable hasta hace muy poco tiempo. La gradual declinación de Hollywood quizás haga que se revierta. Aunque también existe la televisión). Los actores que se han hecho famosos gracias al cine se muestran extremadamente cautelosos antes de aventurarse por los traicioneros meandros de Broadway. De allí que los encargados del "casting" se vean obligados a buscar actores que no tengan comprometidas actuaciones en films, televisión o comerciales. Por eso, el problema de la elección del elenco no sólo se reduce a la cuestión de qué actor sería el mejor para determinado papel, sino a la de "¿a quién se puede conseguir?"

El "casting" se resuelve fundamentalmente a través de pruebas o lecturas. Inclusive se les suele pedir que lean a actores conocidos, especialmente a instancia de los autores. La lectura de partes es, para el actor, casi como venderse en público, algo desagradable y perturbador, a menos que no tenga demasiada experiencia neoyorquina y esté deseoso por "abrirse camino".

Con la excepción de las escasas administraciones que emplean a alguien apto para acercar inteligentes recomendaciones al triunvirato mayor (director, autor, productor), los libretos se envían a los agentes, que son quienes arreglan una entrevista de su actor-cliente con el temible trío. Aquellos que por cartel y trayectoria son firmes candidatos a obtener un rol, reciben el libreto un día o dos antes de que las lecturas comiencen, para que lo examinen.

Si bien no poseo datos estadísticos, tengo la impresión de que muchas veces se llega a entrevistar a centenares de actores para una obra que no requiere un elenco mayor de diez, además de los actores suplentes. Debe de haber presenciado al menos doce lecturas diarias durante semanas enteras para elegir los actores de los roles más insignificantes. En cuanto a la comedia musical, la cantidad de pruebas es astronómica. Y cualesquiera sean las objeciones que se hagan a este método, los directores y los actores están obligados a padecerlo. Dadas las condiciones habituales de producción, es inevitable.

Hay algunos productores y directores —muy pocos, afortunadamente— que les piden a los actores que lean en "frio", es decir, sin darles tiempo para examinar la totalidad de la obra, ni para pensar en el papel para el cual se supone que deben

demostrar su aptitud. Semejante práctica es tan estúpida como vergonzosa. Para evitar la incomodidad y la incertidumbre que son moneda corriente en la rutina de las pruebas, a veces he sugerido que el autor juzgue al actor desconocido permitiéndole que actúe una escena que haya interpretado satisfactoriamente no sólo según su propia opinión, sino también según la ajena, en alguna obra anterior. Pero los autores casi nunca aceptan: quieren que sean leídas las líneas de su obra. Y esto quizás es síntoma de una deficiencia de su parte para entender cabalmente qué es actuar.

El candidato a un papel lee parte de una escena, la escena completa, o incluso varias escenas. El partenaire en estas lecturas suele ser el asistente de dirección, quien por lo general da el pie al actor con un tono de voz neutro, chato. ¿Qué saca en limpio el director de esta lectura? Prueba la adaptabilidad del actor a un determinado tipo físico. Es posible que ya haya tenido en cuenta esto en la entrevista inicial, pero es en la lectura, la cual generalmente se practica en la sala, donde el director está en mejor posición para percibir la impresión que transmite el actor con su presencia, con su voz y su manera de expresarse.

También puede suceder que el actor revele ciertos aspectos de su sensibilidad dramática e inteligencia. Y, sin embargo, los resultados de las pruebas no pueden considerarse concluyentes. Hay muchos buenos actores que leen mal. Esto a veces se debe a que no les gusta en absoluto verse obligados a leer, o a que son reticentes a exteriorizar emociones sin tener una motivación interior lo suficientemente genuina. Hay actores (especialmente aquellos que acreditan una larga experiencia en la radio) que leen con notable facilidad. Durante el período de ensayos con frecuencia no suelen ofrecer mucho más que esa eficiencia para leer. Debido a esto, a veces se solicita a los actores que leen en tres o cuatro diferentes sesiones. Algunos se niegan a hacerlo.

Cuando ya se ha elegido —aquí, el juicio del director es habitualmente predominante, aunque puede llegar a ser muy perjudicial “imponerlo” al autor— es responsabilidad del productor negociar los términos del contrato con el actor. La transacción (con sus detalles contractuales como cartel, cachet, etcétera) casi siempre se lleva adelante en nombre del actor por su representante o agente. Uno de los aspectos más antipáticos y molestos del sistema es que los actores parecen haberse convertido en personas completamente dependientes de sus representantes. Muchos de éstos exigen como condición a sus clientes que no entren en contacto con el productor o el director sin su previo asesoramiento y consentimiento. El actor se ve así reducido a mero artículo de consumo, y poco a poco empieza a pensarse a sí mismo como tal. Por supuesto que existen también agentes que ejercen una muy favorable influencia colaborando

positivamente con el productor y el director, pero muchos otros son una verdadera plaga.

Habiendo ya esbozado los mecanismos del “casting” tal y como se lo practica profesionalmente, llegamos ahora al “corazón” de la cuestión. Lo que he dicho hasta aquí podría llevarnos a suponer que lo principal a tener en cuenta es el tipo físico del actor. No es así, y no debe ser así. ¿El actor “da con el tipo” del papel? Esta es una de las preguntas más fáciles de responder. El director se engaña si cede a la tentación de creer que una respuesta afirmativa clausura el problema. El aspecto físico de un actor logrará efectos sobre el público inicialmente, pero al cabo de los primeros cinco minutos de permanencia del actor en escena, ese mismo público se dará cuenta de lo que ese actor es capaz o no de comunicar *actuando*. Y esto es así aun en el caso de actores que especialmente tienen una gran presencia física. La actriz bella, el actor apuesto, desde luego que conquistarán enseguida al público. Pero si después se demuestran ineptos o flojos, el efecto negativo se vuelve un boomerang. Como regla general, puede decirse que para el caso de papeles secundarios sin una particular hondura dramática, hallar un actor con el tipo físico correcto sí es particularmente importante.

Siempre se recuerda que Edmund Kean, que era de baja estatura, hizo un gran Macbeth. Sin embargo, y aunque los actores rechazan que se haga tanto hincapié en el “tipo”, hay papeles en los cuales una presencia física adecuada (junto con la capacidad actoral) es poco menos que decisiva. La verosimilitud de *Tío Vania*, por ejemplo, se verá considerablemente debilitada si el público no se identifica con la intensa atracción que tanto Astrov como Voinitsjy sienten por Yelena, con su magnética seducción. En una puesta de *Cock-a-Doodle-Do*, de O’Casey, que tuve oportunidad de ver —en la cual se hacía permanentemente referencia a la tentación femenina con una mixtura de deseos irrefrenables y aprensión—, recuerdo cómo se quebró en mí la credibilidad de la pieza cuando las actrices que hacían el papel de damas de diabólico encanto no tenían de ningún modo el tipo físico adecuado para ello.

Antes de pasar a investigar los aspectos menos superficiales de la cuestión, debe señalarse que la razón por la cual se pone tanto énfasis en la elección de un tipo físico es que, entre nosotros, el período de ensayos es demasiado breve, con la consiguiente y terrorífica presión de las agujas del reloj corriendo en contra. El “casting” basado en el tipo físico le simplifica al director la tarea de crear las caracterizaciones; es más, se las “deja listas”. Algunos actores (en un número que afortunadamente va reduciéndose cada vez más) no sólo aceptan esta rutina, sino que también la promueven con el argumento de que “he interpretado esta clase de papel muchísimas veces”.

Pero en la noción de "tipo" hay más elementos que los meros atributos físicos del actor. "Tipo" también puede ser la cualidad de la disposición interior del actor, su verdadero yo, el cual puede verse desmentido por su apariencia exterior. Un actor que cierta vez dirigí llegó a encontrarse al borde de la ruina porque si bien tenía el tipo físico del norteamericano frontal, rudo, avasallador y digno, cuya contrapartida solemos ver con bastante frecuencia en el Senado de los Estados Unidos, cada vez que interpretaba esa clase de personaje no convencía a nadie. Es que, en realidad, era una persona de naturaleza mucho más introvertida.

Stanislavsky, que era un hombre extraordinariamente apuesto, confesaba sin embargo que muy pocas veces se había sentido cómodo en papeles de ardiente galán romántico. Se consideraba mucho más convincente interpretando "personajes de carácter", aquellos para los cuales el actor asume la "máscara" de una persona radicalmente diferente a como es él. Aun cuando era bastante guapo, Paul Muni también siempre estaba mejor en ese tipo de papeles: de hecho, había comenzado muy joven su carrera, interpretando papeles de hombre mayor. Prácticamente ningún productor lo creía apto para otro tipo de rol. Actores como él, para ser ellos mismos, tenían que transformarse. Meskin, un veterano del Teatro Habimah de Israel, un espléndido actor al que nunca se lo ve falsear un tono, es virtualmente incapaz de interpretar villanos: la malignidad es una dimensión absolutamente ajena a su naturaleza.

Así como hay mujeres hermosas que no tienen atractivo sensual, otras mucho menos llamativas desbordan sensualidad. En verdad, es raro el actor, no importa lo dotado que sea, del que pueda decirse que "puede hacer cualquier papel". Es por ello que Stanislavsky en *Mi vida en el arte* dice: "No comprender la propia aptitud, desoír el propio llamado en el arte, es el obstáculo más serio que enfrenta el actor para poder desarrollarse. Es como un callejón sin salida donde pierde muchos años, hasta que se da cuenta de su error".

Un papel puede ser interpretado de muy diversas maneras. ¿No hemos visto acaso a Iago convertido en un perverso, en un play-boy, en un obtuso militar sin relieves, y hasta en un "Iago de Chicago"? ¿Qué es Lear? ¿Un viejo decrepito y loco, un patriarca heroico, un padre viejo y bueno condenado a padecer hijos descarriados, o un monstruo de feroz orgullo? Muchas de las así llamadas "interpretaciones" sobre las que tanto leemos no son verdaderas interpretaciones, sino más bien accidentes del talento y de la personalidad. Puede decirse que existe interpretación exclusivamente cuando se ha elegido deliberadamente una entre todas las posibilidades. El papel individual es una parte

de la totalidad de la obra; cuando carece de esa sensación de integración global, la definición de teatro como "arte colectivo en el que predomina la fuerza más poderosa" se vuelve ineludible.

En *El muchacho de oro*, de Odets, había grandes dificultades para dar con el actor que interpretaría a Joe Bonaparte. El personaje es un joven con afición por la música al cual la naturaleza ha dotado de un físico ideal y de grandes aptitudes para el boxeo. Pertenece a una familia de inmigrantes italianos y existe en él, como en todo norteamericano, el deseo de "salir adelante", de ser "alguien". De manera que opta por el pugilato.

Había tres miembros del elenco del Group Theatre que eran perfectamente aptos para interpretar el papel satisfactoriamente (eventualmente, cualquiera de ellos hubiera sido capaz). Odets prefirió al joven John Garfield. Pero también estaba Elia Kazan, duro y fuerte. En dos piezas anteriores de Odets, *Esperando a Lefty* y *El paraíso perdido*, había demostrado un excelente nivel actoral. El que poseía mayor trayectoria de los tres era Luther Adler, algo mayor que los otros, pero no tan convincente en cuanto a las condiciones ideales para el rol.

El hecho de que Bonaparte llegara a campeón no me importaba tanto como que hubiera en él un anhelo juvenil, con algo de artista en potencia. Debía tener, entonces, esa fluidez en la emotividad y la tan peculiar vulnerabilidad que frecuentemente acompaña todo impulso ambivalente. Había en Garfield una limpia simplicidad que hablaba de su tierna condición. Su Joe Bonaparte no iba a resultar tan seguro de sí mismo ni tan estructurado como el Joe imaginado por Odets. Hay en el personaje una histeria creciente, originada en su incapacidad para resolver un dilema interior, una histeria que lo conduce a la destrucción. Con Kazan, yo suponía (porque uno nunca puede estar *seguro* en estas cuestiones) que el padecimiento de Joe habría de revelarse sólo una vez que la situación hubiera eclosionado en crisis. Pero el público debía percibir la inminencia de la tragedia antes de su cristalización final. El destino del muchacho está implícito en su carácter, antes que en la lógica de las circunstancias. La rica y fértil sensibilidad de Luther Adler es sin dudas la que me parecía más adecuada para el rol. Cuando finalmente se lo eligió para interpretarlo, su "tipo" tuvo que ser trabajado en largas y durísimas sesiones de gimnasio. En la misma puesta Kazan estuvo formidable como el ganster Fuselli, y Garfield inolvidable como Siggie, el taxista encantadoramente vulgar.

Al elegir el elenco, el juicio del director se ve sutilmente matizado, influido y motivado por una multitud de consideraciones. Al leer *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, de Williams, uno podría suponer que el rol de Maggie, la "Gata", exige una actriz de carácter fuerte y de personalidad un tanto agria. Kazan temía que si dejaba que éstas fueran las características salientes

de la muchacha, todo el personaje se volvería demasiado anti-pático, y que por consiguiente al público le resultaría indiferente que estuviera o no en apuros. Por eso eligió a Barbara Bel Geddes, cuyo encanto natural serviría para subrayar la típica femineidad natural de Maggie, tan norteamericana.

Pero como en estas cuestiones no hay absolutos, es infinitamente fascinante ver cómo el mismo rol se transfigura al ser interpretado por actores y personalidades diferentes. En muchos elencos estables de Europa varios de sus integrantes se alternan para componer un mismo personaje mientras la obra en cuestión se mantiene en el repertorio de la compañía. Los roles y las actuaciones son materia humana, nada fijos ni estáticos. Siempre deben mantener su condición de fresca y novedad. Y, por sobre todo, tener sentido dentro de un contexto específico. Un control absoluto por parte del director es imposible, y no sólo eso; tampoco verdaderamente aconsejable.

Un factor primordial en el "casting", que sin embargo con mucha frecuencia se pasa por alto, es que el proceso no debe concentrarse solamente en las partes individuales sino en las características de la compañía, entendida como un todo. Uno puede elegir el elenco para una obra actor por actor, y cada uno de ellos puede ser el adecuado para cada papel, pero a la vez no funcionar en conjunto con los otros. Esto va más allá de la obvia consideración de las edades, de la coherencia en las relaciones familiares de la obra y de la estatura y estado físico de los actores que deberán jugar escenas juntos. Un actor puede ser excelente, pero sencillamente no "cuajar" con otros igualmente dotados. No me estoy refiriendo a la incompatibilidad personal con los consiguientes choques de carácter, sino a la exigencia de unidad de textura que una puesta debe poseer si es que va a significar algo más que una dispar mezcla de talentos.

La unidad de la que hablo tiene que ver con el entorno social y cultural, con el tipo de entrenamiento que haya tenido el actor, con su técnica e ideales artísticos. Una conjunción de actores que no tengan algo en común en estos aspectos que acabo de enunciar, aun cuando todos ellos sean perfectamente aptos para cumplir con el rol que se les ha asignado, puede provocar el mismo efecto disolvente que el de un árbol real ubicado en escena cuando los demás árboles son de utilería: será difícil decir cuál de ellos parece más extemporáneo, el verdadero o el artificial.

En resumen: la elección de actores no tendrá mayor sentido a menos que uno haya determinado cómo se conecta cada uno de los personajes con la columna vertebral de la obra, con su estilo. Y para entender mejor esa conexión es menester volver al estudio del texto, lo que debe ser permanente, desde el primer momento en que el director acepta el trabajo.

CAPÍTULO 7

EL LIBRETO DE TRABAJO DEL DIRECTOR

Una vez que ya ha leído el libreto seis o más veces, y que ha definido cual de las acciones de la pieza es la principal, o sea la columna vertebral, el director debe aun volver sobre el texto, pero desde otra perspectiva. Ahora se trata de que lea todas las partes separadamente, *como si él fuera quien va a actuar cada una de ellas*. Esto lo ayudará a encontrar *los ejes, la columna vertebral o la motivación principal para la acción de cada uno de los personajes*. La columna vertebral del personaje debe concebirse como emergente de la acción principal de la obra. Cuando esta relación no se hace evidente, o directamente no existe, el personaje no cumple ninguna función. No habrá fundamento alguno para una verdadera caracterización a menos que pueda definirse la motivación primordial, o columna vertebral, del personaje.

La motivación principal, o columna vertebral de cada personaje, debe ser concebida y explicitada desde el punto de vista del mismo personaje. El público, que habitualmente suele emitir juicios morales —favorables o no— sacará sus propias conclusiones. Así, Iago es un villano; Lady Macbeth, perversa; Gertrude, una perra; Horacio, un alma pura; Polonio, un tonto, y el James Tyrone de *Viaje de un largo día hacia la noche*, de O'Neill, un mal padre. Pero los actores que interpretan estos roles deben pensar en ellos en términos positivos. Puede darse el caso de que un director le indique al actor que interpreta a Iago que éste busca "vengarse de la injusticia que con él ha cometido Otelo". ¿Acaso no fue Otelo el responsable de que no tuviera el destino que merecía? James Tyrone es responsable de la desgracia de su esposa y de sus hijos. Es un "miserable bastardo", etc. Pero la columna vertebral que yo asigné al actor que interpretaba el papel

fue la de "mantener a su familia". Que los esfuerzos del personaje en pos de ese objetivo resulten catastróficos es lo que constituye el drama de la obra.

Son muy pocas las personas que, pese a comportarse mal, se consideran a sí mismas "malas". Se justifican, y el director que esté pensando en su corporización escénica también deberá "justificarlas". El actor que personifica a un villano "haciendo de villano" (con la intencionalidad de subrayar todo lo negativo) es el mal actor: obvio, sobreactuado, y con frecuencia involuntariamente risible.

Al hablar de estos personajes hipotéticos una y otra vez he apelado a las palabras "hacer" y "acción". Drama significa acción, y los personajes de toda obra deben ser percibidos básicamente según su modelo básico de comportamiento. Cada personaje tiene su propia columna vertebral, su propia acción principal. Y esto, repito, nunca se debe dejar de tener en cuenta en función de la columna vertebral de la misma obra.

Nadie observa permanentemente un mismo comportamiento. El más pacífico de los hombres puede revelarse como una fiera. El ardoroso revolucionario puede de repente actuar con blandura, el dulce maestro puede empuñar el látigo. Pero en cualquier caso estos cambios de conducta deben ser entendidos como surgidos de la motivación esencial del personaje. Es bueno que el actor y el director puedan detectar esos instantes de toda obra en los que el malo se comporta como el bueno, en que el bonachón se convierte en un salvaje.

No todas las personas motivadas por los mismos factores son iguales. Las razones que provocan determinadas acciones no sólo pueden obedecer a causas muy diferentes, sino que además cada carácter está marcado por rasgos singulares, las *características* individuales. Así, deben considerarse simultáneamente estos dos aspectos del rol: el carácter básico, y sus características exteriores. El líder arrollador puede llegar a balbucear. El balbuceo puede ser síntoma de alguna perturbación interior, la consecuencia de su exceso de celo, o un intento por controlarse. O puede ser también un rasgo sorprendentemente accidental, como muchas veces se dice del personaje de Hotspur en *Enrique IV*. Los rasgos exteriores e interiores constituyen la *caracterización*. Tal como acabamos de establecer, ésta presenta dos aspectos, que con frecuencia, pero no siempre, están interrelacionados. Existen actores que enfatizan lo exterior de un personaje descuidando o directamente anulando toda otra característica, porque así llegan más fácilmente al público y por lo tanto son más efectistas teatralmente. No hay aficionado al teatro que no recuerde haber visto alguna vez a algún actor cuyo porte, acento peculiar, expresión facial, voz, vestimenta o inclusive maquillaje no hayan hecho de su interpretación algo inolvidable.

El muchacho de oro, de Odets, ofrece un ejemplo todavía más acabado de lo que debe ser el estudio del personaje en el drama. La columna vertebral definida para la pieza era la de "ganar la pelea por la vida". Definir explícitamente la columna vertebral es para el director algo de gran ayuda: en sí mismo no tiene otro mérito. Su importancia, repito, reside en que ayuda al director a aclarar sus ideas. La columna vertebral de *El muchacho*... es perfectamente aplicable al personaje principal, Joe Bonaparte. El padre de Joe, a su vez, encarna la columna vertebral de la pieza defendiendo entusiastamente lo que es mejor para su familia y sus amigos. Esto puede aclararse más si definimos su propia columna vertebral como "preservar la integridad de aquellos que lo rodean". (Dado que he perdido mis notas originales no estoy del todo seguro de cómo definí en su oportunidad la columna vertebral de los diferentes componentes de la pieza.) El ego de Siggie, el cuñado de Joe, está apuntalado por la adquisición de lo que para él es el símbolo del confort, un espléndido automóvil de alquiler. Su columna vertebral es: "disfrutar las ventajas del confort y de la posición a la que ha llegado". Fuselli, el gangster, por su parte, satisface su ego mediante la obsesión de que todo debe acomodarse a su voluntad. Su columna vertebral es "tener", "poseer". El personaje llamado Tokyo, el entrenador de Joe, quiere hacer bien su trabajo, "trabajar con honestidad" *.

El aspecto exterior de Joe fue trabajado como el de un hombre con modales casi adolescentes: sus discursos "poéticos" no suenan pomposos, sino más bien vacilantes, como un chico que trata de articular lo que quiere decir sin poder comprenderlo del todo. De corazón tierno, tiene la frescura de la petulancia juvenil. Su padre era mostrado como una persona fuerte, optimista y de intachable moral, enamorado de la vida y del mundo en sus aspectos más humildes. Tokyo hablaba suavemente, en su estilo de esforzado trabajador muy poco dado a la charla. Fuselli tenía la feroz gravedad, el silencioso poder de mando y la resbalosa gracia del amo. La suavidad de sus modales presagiaba conflicto. Había en su masculinidad una leve resonancia de homosexualidad.

Estas acotaciones definen la "carne" que cubre la columna vertebral; son los "colores" presentes de un modo inmanente en lo que ha escrito el dramaturgo. Las descripciones y explicaciones de estos "colores" pueden llenar páginas y páginas del cuaderno de notas del director. Yo trato de imaginarme cómo habrá sido la "historia de vida" del personaje —el ambiente donde nació y se crió, las experiencias que vivió en la infancia— antes

* Otros ejemplos de columna vertebral de otras piezas podrán hallarse en la serie de Notas del Director.

de que lo conozcamos en la obra. Odets nos dice que Joe Bonaparte es bizco, rasgo al cual yo decidí no prestarle atención porque, además de resultar casi inevitablemente cómico, era algo que el público nunca hubiera llegado a percibir, salvo que ape-lara al grotesco. Pero Joe bien pudo haber sufrido la vergüenza de que en el barrio le dijeran "mariquita" porque, cuando niño, mientras los demás varones iban con bates de béisbol, él llevaba un violín. Fuselli, otro "wop" *, tampoco tuvo una vida demasiado fácil, hasta que aprendió el viejo truco de aterrorizar a la gente.

Cuanto más detallista es el ambiente que el director imagina para sus personajes de la obra, más rica resulta la representación... ¡siempre que se cuente con buenos actores! Las "historias de vida" precedentes resultan útiles al actor si lo llevan a extraer de su propia imaginación un material equivalente. Las intenciones del director, con todo lo interesante que sean, pueden no rozar siquiera al actor. En cualquier caso, lo que aporta la imaginación debe de algún modo estar apoyado en los elementos que brinda el texto. "Mis" caracterizaciones derivan de tres fuentes: el texto, la imaginación del actor y mi propia naturaleza.

La mejor definición de la columna vertebral del personaje es la que la llama *verbo activo*. La columna vertebral es la respuesta activa a un deseo: el personaje *quiere* algo y *hace* algo para conseguir lo que quiere. A veces se ve impedido de lograrlo; otras veces lo logra, o quizás algo aún más convocante lo desvía de su deseo original, o recapacita y comprende que aquello que tanto quería no era más que el producto de su vanidad. Los deseos, las intenciones y acciones simultáneas de todos los personajes son la causa de los conflictos que crean el argumento de la obra.

Para una puesta de *La duodécima noche* en uno de los estudios del Teatro de Arte de Moscú, Michael Chejov, que si no me equivoco era quien la dirigía, definió como "jugar con la vida" a la columna vertebral de la pieza. Esto también nos habla del *estilo* de esa versión. El siguiente paso del director, en dicha oportunidad, fue especificar de qué manera cada uno de los personajes iba a jugar con la vida. Ciertamente, no sería la misma la conducta de Malvolio que la de Sir Toby.

Para repetir un ejemplo ya citado **: mi columna vertebral para *El deseo bajo los olmos* fue "poseer la Granja". La "Granja" en esa obra es el objeto real por el cual luchan los personajes, pero a la vez es el símbolo de la tierra, del país. El tema de la

* *Wop*, en slang, término despectivo para designar a los inmigrantes italianos y europeos del stud. (N. del T.)

** Las repeticiones son inevitables y necesarias en este ensayo, dado que sus varios elementos se superponen; cada uno se integra con el otro.

obra podría traducirse metafóricamente en la pregunta: "¿Quién, o qué fuerza, habrá de poseer a América? ¿Cómo y por quién es planteada esa lucha?" Cada uno de los personajes de la obra quiere lograr la posesión de la granja a su manera. Aquellos que desesperados comprenden que nunca la obtendrán —los dos hermanos mayores— parten al Oeste en busca de un rédito semejante: el oro.

No todos los directores, repito una vez más, confían sus ideas a un cuaderno de notas, o al menos no como yo lo hago, y muchísimo menos en la medida en que lo hacía Max Reinhardt. Pero casi todos los directores piensan y plantean su estrategia de un modo muy semejante, aun cuando no empleen los términos específicos que yo utilizo. Son muchos los que trabajan mayormente por "instinto". La *estructura formal* que adopto en mi interpretación de una obra es una *guía personal*, y no algo que *deba ser confesado ni leído a los actores, ni subrayado insistentemente y literalmente durante los ensayos*.

Las anotaciones de la columna vertebral de la pieza y las caracterizaciones preceden al bosquejo que el director hará de su "partitura". Cuando comienzan los ensayos, el director ya ha digerido todo lo que ha pensado o escrito sobre la obra en el trabajo preliminar con el texto. Puede inclusive no volver a mencionar nada de eso, y recién hacerlo, en todo caso, después del estreno. Todas las veces en que me vi confundido y aturdido respecto del rumbo que parecía estar tomando la puesta, volvía a consultar mis notas para recordar cuáles eran mis intenciones originales. Cuando tuvo oportunidad de leer mis notas sobre *Incidente en Vichy* *, de Miller, después de que la obra hubiera bajado de cartel, Joseph Wiseman me dijo: "Sabes, Harold, el 80 por ciento de lo que se te había ocurrido está logrado". Al margen de que esta opinión fuera sincera o no, sentí una profunda satisfacción. Puede decirse que me alegro cuando puedo ver plasmadas el 50 por ciento de mis ideas originales.

De las notas del director al escenario hay un trecho muy, muy extenso. La puesta puede resultar inferior o superior a aquello que ha visto la luz previamente. El plan y su ejecución son cosas de naturaleza completamente diferente. Pertenecen a "lenguajes" diferentes. La puesta está conformada por cuerpos reales y por materiales concretos, y no por imponderables verbales e intelectuales. Nunca se repetirá lo suficiente que el trabajo del director no es la performance de un solista: es el hilo conductor y, en el mejor de los casos, la fuente de inspiración de aquellos que son sus colaboradores: el elenco y todos los demás miembros del equipo de producción.

* Ver notas a *Incidente en Vichy*, en la tercera parte.

El hecho teatral no es una acumulación de ingredientes: es un organismo integral y complejo, mayor o menor que cada uno de sus diversos componentes. Esto es lo que hace que todo intento por discernir cómo ha sido creado se convierta en una tarea extremadamente difícil, cuando no imposible. Pero esto nos acerca al terreno de la crítica teatral, tema que comentaremos en un capítulo posterior.

La búsqueda y las conclusiones a las que se llega con respecto a la nomenclatura y composición de las diversas columnas vertebrales de la pieza, de su estilo, tema, "filosofía", relevancia, atmósfera, clima, el contexto social y cultural de la cual proviene, los eventos biográficos imaginarios ocurridos a cada personaje antes de los acontecimientos que narra la obra, son nada más que los primeros pasos en pos de la concreción de la "partitura" del director. Estos procedimientos son indispensables, pero no abarcan la totalidad de la cuestión.

El libreto de trabajo del director es su partitura. Allí, la obra se sigue escena por escena, línea por línea. Yo lo preparo de la siguiente manera: inserto una hoja en blanco frente a cada una de las páginas del texto de la obra. Luego divido esa hoja en blanco en tres columnas más o menos iguales*.

La primera columna, la más importante, está destinada a indicar la acción particular que se desarrolla en ese momento. Allí se asienta lo que cada personaje —en silencio, o hablando— está haciendo o, más precisamente, lo que quiere o intenta hacer. Estas acciones, también, siempre son designadas por verbos activos: advertir, rogar, amenazar, reprobar, castigar, curar, halagar, y así sucesivamente según el caso.

Esta prescripción de utilizar un verbo activo para cada acción específica puede parecer arbitraria o cargada de didactismo. Pero en realidad, al margen de lo imperativa que pueda sonar, es sumamente provechosa. Ayuda a eludir generalizaciones tales como "enfureciéndose", "con modestia", "sintiéndose herido", las cuales tienden a confirmar el histrionismo más cliché. Stanislavsky decía que el primer paso en la representación del amor en escena era "prestar atención", y en un nivel más avanzado de desarrollo emocional, las acciones de "cuidar a", o "preocuparse por". Rechazaba el empleo de frases que describieran conductas en términos de sentimientos abstractos: amar, odiar, tratar bien, etc.

Cuando Ofelia, por ejemplo, es objeto de grosera burla por parte de Hamlet en la representación a través de la cual se busca llamar la atención del rey, ella no debe actuar simplemente como si estuviera "ofendida"; en realidad, tiene que defender su dig-

* Ver ejemplos de esta diagramación para el trabajo con el libreto en la cuarta parte.

nidad, esto es, *hacer* algo concreto, actuar de una manera positivamente activa.

Esto nos lleva a la segunda columna de las anotaciones del director, en la cual consignará *la manera* en que la acción principal será llevada a cabo. En la primera columna se define qué es lo que se va a hacer, y en la segunda *cómo*. Los actores llaman a las instrucciones que figuran en la segunda columna *ajustes*. Para seguir con el ejemplo anterior, podemos decir entonces que Ofelia "defiende su dignidad", según esos ajustes, con una "voz doliente" o "con tono de apesadumbrado reproche", o de la manera que mejor sirva al personaje y a la escena. Si Ofelia, tal como ha sido audazmente concebida por varios directores, no es el alma pura que por lo general se sobreentiende que es, sino una muchacha corrupta, arruinada por la hipocresía de la corte, su acción podría ser "devolver la estocada" (en la primera columna) y (en la segunda columna) "provocativamente" o "seductora".

Siguiendo con la misma escena, supongamos que el director decide que Ofelia debe apartar de un golpe la mano de Hamlet, posiblemente indiscreta: el golpe deberá anotarse en la tercera columna. Aquí es donde el director indica la *actividad física abierta* que se manifiesta tanto en lo que hace Ofelia como en las precisiones, o ajustes. Lo que Hamlet hace con la mano cuando habla de sus "modales impropios", también debe anotarse en la columna dedicada a las acciones.

Para reiterar lo antedicho en estricto orden: las tres columnas son: 1) *la acción básica*, 2) las actitudes, o *ajustes*, que tiñen las acciones definidas en la columna anterior de las circunstancias de cada escena, y 3) *la actividad física abierta*, que acompaña a la acción.

Digo que la actividad acompaña a la acción, y no que la continúa o completa, porque hay actividades que no están relacionadas orgánicamente con la acción. Así, Bessie (la madre) en *Despiértate y canta*, mientras regaña a su esposo y reta a sus niños (acciones), tiende la mesa, lo que puede decirse que está relacionado con la columna vertebral del personaje ("ocuparse de todo") pero no directamente con su acción de regañar al esposo y retar a los hijos.

En la misma obra, Ralphie, el hijo de Bessie, alaba los encantos de su novia —"es como hablar en francés"—, lo cual constituye su acción, mientras que, al mismo tiempo, se calza un par de pantalones nuevos. Esta última es una actividad, pero no puede considerarse como una consecuencia directa de su acción, aunque esté preparándose para ir a visitar a la joven. La yuxtaposición de los parlamentos del muchacho y de la actividad que desarrolla no figura en el texto como simultánea.

Sin embargo, cuando en *Despiértate y canta* Max Axelrod, el hampón de poca monta que se hospeda con los Berger, se entera que Hennie Berger, con quien ha tenido un *affaire*, va a casarse con otro, su reacción espontánea conlleva la acción de "ocultar lo que siente", y a la vez muerde una gruesa porción de la torta que ha comprado para la familia. Morder la porción justo en ese momento es la actividad a la cual él apela para disimular y, precisamente, no revelar sus sentimientos.

Hay una escena en *El paraíso perdido*, de Odets, en la cual un joven violinista pone fin a la relación con la muchacha con la que pensaba casarse. Debe entonces explicar que lo hace porque es muy pobre para el matrimonio. Cuando entra en escena, ella está esperándolo ansiosa, en el extremo del cuarto. El se le acerca vacilante. La acción simplemente podría definirse como "saludar", con el mero agregado de un ajuste en la tensión dramática. Ambos personajes llevan anteojos, lo cual constituye un detalle menor en sus caracterizaciones. Cuando el joven ya está junto a la muchacha, cara a cara con ella, se quita los anteojos y ella los suyos, y se besan. Estas actividades (o fragmentos de situación) no formaban parte del libro original; fueron invención del director.

Las acciones no siempre son obvias en el texto del autor. A veces hasta parecen contradecir las connotaciones superficiales del diálogo. En la escena del parque de *El muchacho de oro*—que es utilizada con frecuencia para pruebas cinematográficas y por los estudiantes en sus clases prácticas— muchas de las líneas de diálogo sugieren que se trata de una tierna escena de amor. Pero la muchacha, que ha sido enviada allí por su amante, el posible manager del protagonista, para convencer a Joe de que se dedique a boxear profesionalmente, estudia a Joe, para saber cuál es la mejor manera de cumplir con su objetivo. Joe, abstraído en sus pensamientos, pero vagamente consciente de lo que ella se propone (estos son ajustes), al principio no le presta demasiada atención, pero enseguida comienza a poner a prueba la actitud de ella para con su amante, su verdadero carácter (ésta es la acción), muy agresivamente: un nuevo ajuste. Toda la escena, salvo los cortos lapsos en los cuales Joe piensa en voz alta sobre lo que significa la música para él, y sobre los autos de motor potente (nuevas acciones) contiene algo así como el germen de un conflicto, y finaliza con Joe proclamando temerariamente que sí se dedicará al boxeo.

Si no me equivoco, fue el director ruso Vakhtangov quien sugirió que a cada escena se le diera un título o una marca descriptiva que funcionara como clave de la cual pudieran valerse tanto el director como los actores para hallar las acciones precisas y los ajustes. En algunas ocasiones valerme de este "indicador" me ha resultado muy útil, y así he denominado a una

escena "La trampa", a otra "El tiroteo", a otra "El alivio". Este recurso es particularmente valioso cuando los títulos descriptivos parecen corresponder no meramente de un modo superficial a las acciones indicadas por las líneas de texto, sino que revelan el verdadero carácter de la escena.

En una puesta de *Montserrat*, de Emmanuel Robles (en traducción del texto original, no la adaptación de Lilian Hellman), que dirigí en 1949 con la compañía Habimah de Israel, el final era un diálogo entre dos oficiales del ejército español, quienes habían sido enviados a Sudamérica para sofocar la lucha de la independencia que encabezaba Bolívar. Uno de los oficiales es un totalitario lleno de amargura, despreciativo con "el pueblo", y el otro un idealista humanista. La escena se leía como una discusión. Preservar la modalidad intelectual de la escritura no sólo hubiera significado mutilar el clímax de la obra, sino además abrumar al público con un farrago de palabras. Esta fue la única de las escenas escritas por Lilian Hellman que eliminé de su propia versión (escena que, por otra parte, ella misma cortó en su puesta de la pieza). En mi libreto de trabajo había titulado la escena "La última batalla", y la dirigí como si cada una de sus frases fuera un golpe feroz. Tuvo gran aceptación por parte del público.

El interrogatorio a un sospechoso de asesinato en un film que dirigí para la RKO en 1945, *Deadline at Dawn*, un típico "whodunit"* , no era mucho más que una serie de preguntas. Yo llamé a la secuencia "La seducción", aludiendo al intento de inducir al sospechoso a que confesara su culpa.

Una escena que abarca varias páginas de texto puede resumirse en apenas una o dos acciones básicas. La acción no cambia con cada línea de diálogo, aunque sí pueden cambiar los ajustes, ganando en intensidad a medida que la escena progresa. Una acción cambia cuando ya ha sido agotada, en cuyo caso es seguida por otra acción, o cuando se ve interrumpida por la inesperada irrupción de otro personaje, la llamada de un teléfono, o la intromisión de algún acontecimiento sorpresivo, o simplemente cuando un personaje cambia de opinión. En *La muerte de un viajante*, Willie Loman acude a su patrón para pedirle un trabajo menos cansador. En el esfuerzo por explicar su situación no va al grano, se muestra dubitativo, pero su acción se ve interrumpida por la táctica del patrón destinada a desviar a Willy de aquello que el patrón supone es su intención. Estas tácticas constituyen una acción, que continúa hasta que

* *Whodunit*. Expresión acuñada en 1930 por D. Gordon en *American News of Books* para designar a las novelas, cuentos, films u obras de misterio cuya trama incluye un crimen y la pesquisa para averiguar quién lo cometió (de allí *whodunit* = ¿quién lo hizo? = "Who, Done, It"). (N. del T.)

Willy estalla, lo cual se convierte entonces en la acción de "protestar" o "denunciar". La escena sería imposible de ser representada si Willy y el patrón estuvieran obligados a modificar sus acciones con cada línea de diálogo. Ambos personajes no tienen más que dos o tres acciones en toda la escena, que es relativamente larga. También debe tenerse en cuenta que cada escena, o cada "unidad" (a veces también llamada "tiempo"*) de las que componen la escena, tiene su propio clímax.

El gran director ruso Meyerhold quizás pensaba en otra cosa cuando declaró: "Las palabras en el teatro no son más que un dibujo sobre el lienzo de la acción", pero el dictamen bien puede aplicarse también aquí. El texto no es la última palabra en el teatro. El concepto mismo de puesta en escena nace de la libre asociación que ejercen tanto el director como los actores a partir de las premisas de las acciones básicas del texto.

Desde ya que no es ningún descubrimiento decir que el teatro puede funcionar como poder expresivo sin el empleo de ningún texto verbal, aunque haya gente de teatro que habla como si eso fuera realmente una novedad. Esta cuestión volvió a plantearse de manera candente cuando Ray Bolger subrayó que él no bailaba solamente con sus piernas y sus pies. Se estaba refiriendo a la comedia musical *Where's Charley?*, y especialmente al momento en el cual, explicaba, se le planteaba a Charley un dilema: ¿cómo librarse de los abrazos de las chicas sin que ellas descubrieran su verdadera identidad, detrás de su disfraz de tía? Halló la solución no en las palabras, sino en la utilización de contorsiones, saltos y una rutina coreográfica deliciosamente compleja, toda una escena completa en sí misma.

Las imaginativas extravagancias de la versión de Peter Brook de *Sueño de una noche de verano* están ya sugeridas en el texto de Shakespeare: "El hombre es un asno, si pretende explicar sus fantasías... no hay cosa que me dé más placer que aquello que acontece absurdamente", líneas éstas que dan la clave de lo extemporáneo de toda la puesta. La idea de Brook de colocar escalinatas a ambos costados para que los personajes ascendieran o descendieran de la tribuna ubicada en escena no hacía sino confirmar lo que Puck, el duende, dice de sí mismo: que está yendo constantemente "de arriba a abajo, de arriba a abajo, voy a llevarlos de arriba a abajo".

La tercera columna de mi libretto de trabajo, la columna correspondiente a las actividades, por lo general no es utilizada antes de que se inicien los ensayos. Sin embargo, existen ciertos "momentos clave" que sí tengo en cuenta, y que anoto en el libretto, antes de comenzar a ensayar. Luego del estreno, el asis-

* *Beat* en el original. (N. del T.)

tente de dirección es quien consigna por escrito todo aquello que hemos desarrollado juntos los actores y el director. Hay directores que inventan todo, o casi, de antemano. Yo lo hago fundamentalmente durante los ensayos. Y no hay por qué atribuirle un valor mayor a ninguna de las dos modalidades. Es una cuestión relacionada con la disposición del director, con su manera de "operar".

Que ambos personajes se sacaran los lentes antes del beso, en *El paraíso perdido*, fue algo que se me ocurrió en la preparación de mi libretto de trabajo. Para resolver el final del segundo acto de *Tío Vania*, cuando Yelena aguarda ansiosamente tocando el piano, marqué la escena de la siguiente manera: ella se sienta al teclado, abre el piano, entra Sonya y le dice a Yelena que su padre (el esposo de Yelena) en la habitación contigua no quiere que toque. Yelena cierra el piano en silencio y mira a Sonya con expresión desvalida. Esto también fue ideado antes de comenzar a ensayar.

Algunas de estas anotaciones de trabajo —detalles como la ubicación o la posición de los actores, los momentos en los que un actor deberá cruzar de una punta a la otra del escenario, dónde y cuándo habrá de sentarse o levantarse; en otras palabras, todas las que componen el trabajo de marcación— figuran en mi libretto de trabajo, pero no son demasiadas. He comprobado que la observación de los actores durante los ensayos aporta muchas más ideas para la elaboración o expansión de la acción de las que se pueden generar cuando solamente se cuenta con el texto y la maqueta de la escenografía.

Las anotaciones sobre la iluminación, el tempo, el sonido incidental y la música también se consignan en la tercera columna de actividades. Todo esto forma parte de la vida física de la puesta.

En la última etapa de su carrera, Stanislavsky —a cuyas enseñanzas e influencia volveré a referirme más adelante— aludía a las acciones básicamente en términos de *problemas físicos*. A este concepto se lo ha denominado la técnica de la acción física. Acciones como "proteger", "seducir" y parecidas generan impulsos físicos. Inclusive un hombre sentado en una silla con aspecto de estar preocupado por un pensamiento que no expresa, manifiesta fugaces actividades físicas "inconscientes": las detectamos en sus ojos, en su respiración, en su insinuación permanente —como si fuera un deseo reprimido, o realizado a medias— de que va a levantarse, o a cambiar de posición la cabeza o el cuerpo, pese a que está allí sentado, aparentemente "sin hacer otra cosa" que pensar. La acción, descrita en la primera columna del libretto de trabajo, puede implicar para el actor la problemática cuestión de "¿cómo harás para evitar que tal o cual persona se te acerque? ¿Cómo harás para librarte de ese tonto?"

¿Qué puedes hacer para convencer a ese hombre?", y así sucesivamente.

La polémica sobre tan rebuscadas disquisiciones, como por ejemplo qué podrá ser lo mejor en cuestiones como éstas, en las que se embarcan tan ardorosamente profesores y teóricos por igual, puede ser interesante e importante pero no constituye algo esencial para los objetivos del presente trabajo. Hay muchas más variantes para trabajar con los actores durante los ensayos de lo que jamás hubieran imaginado siquiera los lectores de Stanislavsky, y de otros varios ensayistas. El propio Stanislavsky así lo reconoció.

El trabajo preliminar que acabo de describir ha abarcado entre cuatro y seis semanas. El director ya está listo para el primer ensayo. Manos a la obra.

CAPÍTULO 8

PRIMEROS ENSAYOS

Cuando se convoca a los actores para el primer ensayo, el director, tal como hemos visto, ya ha cumplido con una parte considerable de su tarea; los actores, en cambio, están apenas empezando la propia. Esto es algo que tanto el director como el actor deben tener muy en cuenta. No contemplarlo significará un obstáculo para el progreso del trabajo.

Luego de saludar a los actores, y de haber hecho las presentaciones de rigor, pido al escenógrafo que explique el modelo escénico. Esto hará que los decorados resulten más significativos, y el interés de los actores por los mismos se verá así acrecentado luego de que se hayan practicado varias lecturas de la pieza.

Todos los actores ya han leído el texto previamente por su cuenta. Ahora van a leerlo juntos por primera vez. En los elencos estables la lectura del libreto, para que los actores se familiaricen con él, suele ser practicada por el autor o el director, según quién de ellos sea mejor lector.

Si el director y el autor se han puesto de acuerdo en sus primeras conversaciones para efectuar cortes en el texto, es aconsejable que los actores tomen nota de ello antes de leer la pieza por primera vez. En este caso es preferible que lean empleando libretos completos, y no los libretos individuales o "partes". A los actores los perturba mucho el verse obligados a eliminar líneas que ya se han aprendido de memoria. Seguramente habrá más cortes durante los estadios posteriores del trabajo; de hecho, siempre hay más para cortar de lo que uno inicialmente supone. Cuanto más pronto se puedan hacer los cortes, mejor será para todos los involucrados.