

HAROLD CLURMAN

**LA DIRECCION
TEATRAL**

Notas sobre la puesta en escena

Traducción de
EDUARDO STUPIA

GRUPO EDITOR LATINOAMERICANO
Colección TEMAS

CAPÍTULO 2

LA ELECCION DE LA OBRA

Si pensamos en el director exclusivamente según los criterios de Broadway, entonces no hay demasiado que decir sobre la elección de la obra. El director elige lo que encuentra. En temporada "baja", cuando hay escasez de nuevo material, cosa bastante común hoy en día, el director bien puede sentir lo que sentía Joshua Logan cuando dijo: "Si encuentro una obra que pueda terminar de leer, la hago".

Joshua Logan es evidentemente un director de gran éxito. ¿Cómo es posible entonces que tenga problemas para elegir una obra? La respuesta es que, con la crisis de producción actual (condición ésta que se remonta a la depresión de los treinta) y ante la consecuente carencia de una escritura teatral realmente solvente, la competencia en la búsqueda de obras se ha vuelto atroz.

En Broadway quizás no haya más que media docena de directores "fuertes"; cada productor y dramaturgo que se precie tiene algún favorito. Si Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee o Neil Simon (o sus agentes) prefieren a un determinado director, el resto no tendrá siquiera la oportunidad de leer la nueva pieza. Lo mismo ocurre en el caso de los productores y dramaturgos novatos: casi siempre optan por el "número puesto", los "directores-éxito".

Por temporada siempre aparecen uno o dos directores "genios". Esto significa que cuando el director novel que aún no ha sido catalogado como uno de los exitosos *top* tiene la suerte de haber logrado un suceso, ve caer inmediatamente sobre él una lluvia de propuestas. Y se podría decir que esto es perfectamente

lógico. Ciertamente; siempre y cuando los productores y los dramaturgos juzgasen al flamante aclamado director basándose estrictamente en sus méritos como tal. Pero son muy pocos los productores y dramaturgos capaces de sopesar el talento intrínseco de un director. Porque su único barómetro es la taquilla. Esto explica por qué es tan habitual que, luego de un éxito inicial, cualquier subsiguiente tropiezo eventual del director choca contra un exagerado rechazo, tan ignorante como las loas que anteriormente le dedicaron. Esto es la ley de la selva, es decir, del teatro en Broadway.

El director europeo no está en la misma situación (como muy posiblemente tampoco lo esté el director de cualquier compañía del interior de los Estados Unidos). En Inglaterra, cuando un director no encuentra ninguna nueva obra, opta entonces por dirigir Shakespeare o Ibsen, Shaw o Congreve. Tyrone Guthrie montó muy pocas obras nuevas, y la mayoría de las veces lo hizo en los Estados Unidos. El director alemán no sólo está en condiciones de elegir un clásico, o alguna obra del repertorio contemporáneo europeo o norteamericano, sino que también, y con mucha frecuencia, puede optar por montar una obra producida en alguno de los teatros de Berlín, Munich o Viena, o en alguno de los importantes teatros de ciudades como Colonia, Hamburgo, Frankfurt, etc. Su producción será enteramente propia, y de ningún modo una réplica de la original. Esto también es verificable en la Unión Soviética y en otros países de la Europa Oriental. Cuando visité Moscú en 1934 pude ver dos puestas radicalmente distintas de *Yegor Bulitchev*, de Gorky, en una misma semana; una en el Teatro de Arte de Moscú y la otra en el Teatro Vakhtangov.

El director norteamericano se ve limitado en su elección de obras no sólo por los problemas económicos que afectan al teatro de Broadway, sino también por nuestra carencia de compañías de repertorio (las que por otra parte muy pocas veces encaran la producción de obras nuevas) y porque comercialmente resulta muy poco aconsejable reciclar obras viejas. Y esta situación ha beneficiado enormemente al Off-Broadway: piezas como *Verano y humo*, de Williams, y *Llegó el hombre de hielo* y *Viaje de un largo día hacia la noche*, de O'Neill, adquirieron nueva vitalidad y fueron "redimidas" off-Broadway*.

* La escasez de nuevas obras ha provocado ciertos cambios: las exitosas reposiciones de *Vive como quieras* (*You Can't Take It With You*), *The Show-Off*, *Primera Plana* (*Front Page*) y *Harvey*, están contribuyendo a que se produzca un saludable cambio de rumbo en los productores, ante las perspectivas de rédito económico que ahora parecen garantizar tales emprendimientos.

Debido a los altos costos de producción (*Despiértate y canta*, de Odets, costó, en 1935, 6.000 dólares; hoy costaría 100.000) y a que es sólo un restringido sector del público el que puede oblar el subsecuente encarecimiento de las localidades, los empresarios de Broadway deben sopesar muy bien las posibilidades de éxito de cada pieza. Este siempre ha sido un factor decisivo al seleccionar una obra, aun cuando todavía no haya nadie capaz de determinar con total precisión qué es, y qué no es comercial. Uno de mis propios éxitos de taquilla fue *El miembro de la boda*, de Carson McCullers, una obra de tan inciertas posibilidades comerciales que solamente hubo un único empresario teatral que aceptó estrenarla.

Los directores tienen determinadas inclinaciones artísticas o temperamentales. En la medida en que dispongan de una cierta libertad de elegir, la ejercerán a voluntad y de acuerdo a lo que, según ellos, es su más singular talento: elegir no sólo aquello que les gusta, sino lo que saben que podrán hacer mejor. Yo mismo he vacilado en encarar determinadas obras que juzgaba meritorias, pero que consideraba más aptas para ser tratadas por otros directores.

Quizás esto sea un error. El director puede enriquecer su capacidad al emprender proyectos que en un principio puede considerar ajenos a su "línea". El encasillamiento es un problema crónico, tan habitual entre los directores como entre los productores y actores.

La favorable respuesta de la crítica a mi puesta de *Despiértate y canta* hizo que inmediatamente comenzaran a llegarme toda clase de libretos sobre familias de clase media en crisis. Luego de los elogiosos comentarios que recibí por la dirección de *El muchacho de oro*, de Odets, me vi inundado de libretos sobre el submundo del turf, del jazz y sobre trapisondas varias de todo tipo de hampones (yo no había presenciado nunca una pelea de boxeo profesional). Incluso, en oportunidad de hacer *El miembro de la boda* se me endilgó la reputación de ser un especialista en obras sobre la infancia. Pero no son sólo el productor o el autor quienes pueden llegar a tener un concepto demasiado estrecho de la capacidad del director; a veces es el mismo director quien lo tiene...

Si se le pregunta a un director qué tipo de obra le gustaría montar, con toda seguridad contestará: "una que sea buena", lo cual no es en absoluto una respuesta. Cuando hace algunos años me lo preguntaban, yo solía responder: "una obra bien escrita, sobre un tema de verdadera importancia y actualidad, elaborada sobre la base de una genuina poética teatral". Y para aclarar mejor qué quería decir con "verdadera importancia y

actualidad" proseguía subrayando que buscaba obras de "esencia" realista, que fueran el reflejo de algún problema cercano y vigente. No me estaba refiriendo a la tematización ni tampoco a favorecer libretos que pudieran clasificarse como reportajes o ficción periodística teatral. Por "genuina poética teatral" entendía esa cualidad de ciertas obras de "cantar" sus temas, obras escritas en un lenguaje elocuente, con una vívida pintura de personajes, con color, con una alta gradación de magnetismo e intensidad.

Tanto en esa época como ahora me atraían las obras con jugoso material para el actor, partes que exigieran instinto y virtuosismo. Yo ya había decidido que sería, entre otras cosas, un "director de actores".

Desde entonces he montado obras de índole muy diferente de aquéllas de la década de los 30 y 40. *El tigre en los portales*, de Giraudoux; *El vals de los toreros*, de Anouilh; *El deseo bajo los olmos* y *Un toque de poeta*, de O'Neill; *La casa de los corazones destrozados*, de Shaw; *Tío Vania*, de Chejov; todas piezas de las que puede afirmarse que han enriquecido el concepto teatral, han redefinido los viejos cánones.

Sin embargo, ninguno de estos ejemplos ni cualquier decálogo personal de intenciones resulta efectivamente pertinente a la cuestión con que aquí nos enfrentamos. Tampoco nos acercáramos demasiado a dilucidarla aun cuando agregara a mi lista de obras aquéllas que me hubiera gustado dirigir, pero para las cuales no fui llamado. La pregunta, entonces, en términos generales, es: ¿existe algún criterio, aparte de la calidad, o de las preferencias personales, que sirva para guiar al director en la elección de las obras?

Otra pregunta que el director puede hacerse sería: ¿a qué tipo de público espero que interese la obra que estoy proyectando? No me refiero en este caso al "interés del público" en general, por cuanto éste es un concepto que, cuando se utiliza al margen de las circunstancias específicas, no hace sino eludir el problema. *Sonata de espectros*, de Strindberg, así como *Comedia de sueños*, del mismo autor*, son consideradas casi siempre unánimemente como importantes ejemplos de literatura dramática. Gozan de amplia adhesión del público tanto en Suecia como en la mayoría de los ámbitos teatrales de Europa central. Salvo que se tratara de puestas apabullantes, diría que no despertarían demasiado interés en Broadway. Pero una excelente producción *off-Broadway*, o una puesta en un teatro pequeño,

* *Comedia de sueños* fue un gran éxito en la puesta de la Comédie Française de 1970, pero ésta es una compañía de repertorio subsidiada por el Estado.

como lo son las salas de arte, o la versión de alguna compañía teatral universitaria de "vanguardia", sí podrían hacer que estas obras concitaran un renovado interés en el público.

Quizás no fue una buena idea montar *A puerta cerrada*, de Sartre, o *Esperando a Godot*, de Beckett, en Broadway. Lo que no significa que nunca deba darse en ese ámbito este tipo de obra: siempre habrá productores y directores dispuestos a embarcarse en proyectos de real valía artística, aun cuando sean comercialmente temerarios (el productor Robert Whitehead fue quien me convenció de probar suerte en Broadway con *El miembro de la boda*).

Antes de 1930, los productores más importantes presentaban cuatro obras por temporada, de las cuales sabían de antemano que por lo menos dos podrían fracasar (sin grandes pérdidas financieras); pero actualmente, incluso obras tan "masivas" como *La ópera de tres centavos*, de Brecht-Weill, supongo que no funcionarían en Broadway mucho mejor de lo que funcionaron en oportunidad de su estreno en 1933.

Si lo que estoy sugiriendo aquí suena demasiado crudamente comercial, valdría la pena señalar que Goethe, en su carácter de director teatral de Weimar, señalaba que nunca montaría una obra, por mucho que la admirara, si no tuviera la certeza de lograr una respuesta favorable del público. Por supuesto, esto no significa que no se haya equivocado, considerando que en este aspecto de la cuestión nada es seguro.

Los públicos son diferentes según los lugares y las circunstancias. Y no se es más "artista" por ignorar la respuesta del público. Ser indiferente a sus características es tener una actitud antiteatral. El público es un factor primordial en el teatro, el "actor" principal. Y en un sentido esencial, es el público —la comunidad, o una parte de ella— quien verdaderamente produce la pieza.

En otros tiempos —en la Antigua Grecia, la Edad Media, la Francia del siglo XVII, en otras palabras, en sociedades más o menos homogéneas— podía conocerse con total certeza la composición del público. Los "artistas" eran, en gran medida, parte de él; artistas y público, en más de un sentido, eran uno. En sociedades heterogéneas como la nuestra, el público es increíblemente diverso. Es lógico suponer que *La conexión*, de Jack Gelber, o *MacBird*, de Barbar Garson, tendrán una favorable acogida por parte del público en las pequeñas salas de arte de Greenwich Village. Pero sería a todas luces exótico esperar la misma respuesta en los teatros de la calle 45 West.

Algunos ambiciosos directores provenientes de Nueva York asignados a compañías del interior suelen insistir en seleccionar

obras que les gustan por la sencilla razón de creer que son buenas. Esta actitud es ciertamente digna de elogio, pero también puede ser catastrófica. Un director debe saber para qué está o no preparado su público, cuál es su predisposición. Pero, por otro lado, hay ejemplos de experiencias recientes en Washington, San Francisco y Minneapolis que indican que las compañías (muy a menudo subsidiadas) que funcionan en dichos centros atraen a un público de un gusto mucho más conservador que el que asiste asiduamente a las puestas de Broadway.

Es ciertamente posible educar al público, pero ¿puede concebirse acaso algo parecido a poner *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* en Broadway en 1917? La propia Theatre Guild no salía de su asombro —al igual que todos los sabelotodos profesionales— cuando *Liliom*, de Molnar, y *El que recibe las bofetadas*, de Andreyev, fueron éxito a comienzos de la década de los años 20. Es que los directores de la Theatre Guild no se habían dado cuenta totalmente del cambio operado en el público neoyorquino entre 1915 y 1920, aun siendo ellos mismos representativos de ese nuevo tipo de público. Inclusive en 1928 creyeron tocar el cielo con las manos (en cuanto a respuesta de público se refiere) cuando su puesta de *Extraño interludio*, de O'Neill, se convirtió en uno de sus mayores éxitos de taquilla.

Hay un factor azaroso (además del aspecto económico) en toda producción teatral, y eso es parte del enorme desafío que implica el teatro. Padecer un excesivo temor al fracaso es un grave error. Más de un artista se ha mutilado como consecuencia de ese temor. Pero, a la vez, todo aquel director que no tenga en cuenta por negligencia determinados aspectos de la suerte que potencialmente puede correr un texto, al ser puesto en escena, no conoce su oficio. Inclusive puede ser muy útil no descuidar la consideración del momento histórico que se está viviendo, cuando se propone montarlo. Se suele afirmar, por ejemplo, que en Inglaterra no fue bien recibida *La voz de la tortuga*, una comedia muy agradable y suficientemente inocua de John Van Druten, por haber sido montada en Londres muy poco después del fin de las hostilidades, en 1945. Las aventuras retozonas que vivía un soldado norteamericano en Nueva York en el mismo momento en que Londres sufría la Blitzkrieg no parecían divertir demasiado al West End.

Así como el verdadero teatro, esto es, una unidad productiva constante, al apuntar a un público ideal, logra, con el tiempo, un público leal y receptivo, también logra promover el advenimiento de sus propios autores. Clifford Odets surgió de la Compañía Actoral del Group Theatre de 1931-1941, y se lo consideró luego como el mayor vocero dramático de la época. En un principio, Hauptmann formó parte del Teatro Libre de Otto Brahm,

en Alemania. Chejov fue alentado a seguir escribiendo toda su obra posterior a *Ivanov* y *La gaviota*, ambas sendos fracasos, por el Teatro de Arte de Moscú. Shakespeare escribía para la compañía de la cual formaba parte, y hasta distribuía él mismo los papeles entre los actores de la lista.

Hay directores —en una práctica no habitual ahora pero que, por lo que sabemos de la Comedia del Arte, era bastante frecuente en otras épocas— que comienzan con un tema, a partir de apenas la osamenta de un argumento, con una noción muy simple de puesta en escena, y que a través de la improvisación van desarrollando el libro con la colaboración de un escritor. En algunos casos, los resultados son sorprendentemente efectivos y vigorosos. Hay ejemplos de ello en puestas norteamericanas de reciente data, como las producciones de Joseph Chaikin y Jean-Claude van Itallie para el Open Theatre, *America, Hurra!* y *The Serpent*. La importancia que esto implica para el teatro en general ya ha sido mencionada en la Introducción.

Hace algunos años, cuando conversé con los miembros del directorio de la Theatre Guild sobre la posibilidad de formar dramaturgos para la compañía que habría de convertirse luego en el Group Theatre, sugerí que debía procurarse que los escritores jóvenes formaran parte de la organización, inclusive asignándoseles empleos. La respuesta fue algo así como un estallido de ira. “¿Lo que usted busca son autores que escriban para sus actores?” Yo repliqué que Edmond Rostand había escrito *Cyrano de Bergerac* para Coquelin con resultados que no podían considerarse tan deplorables. Inclusive pude haber llegado al colmo de la pedantería al señalar que tanto Shakespeare como Molière habían escrito ciertos roles específicamente para determinados actores de sus elencos estables.

Y esto nos lleva a otra fase de nuestro tópico. A veces, al encarar la puesta en escena de determinados textos que, considerados independientemente, como pieza literaria, no me resultaban particularmente interesantes, he descubierto que, sin embargo, dándole a determinado actor determinado papel podía agregarle más interés, y una nueva y singular dimensión a la pieza. Por otro lado, más de una vez me han impactado obras que vacilé en dirigir, o directamente me rehusé a hacerlo, por no dar en ese momento con el actor (o el elenco) adecuados, que me garantizaran que serían capaces de hacer justicia al texto. Porque, no me cansaré de repetirlo, el texto no puede hacer todo el “trabajo” de la obra; el texto no es toda la obra.

Y éste no es meramente un punto de vista personal. Cuando hace algunos años le pregunté a Helene Weigel, por entonces directora general y primera actriz del Berliner Ensemble, por qué no habían montado *Schweik en la Segunda Guerra*, de

Brecht, que sí había sido puesta en París y en otras tantas ciudades dentro y fuera de Alemania, ella me contestó: "porque no teníamos al actor adecuado".

Quizás el director de un teatro pequeño o de una compañía teatral universitaria puede permitirse no ser tan estricto o escrupuloso. De todos modos, siempre hay que tener en cuenta qué tipo de actuación será la más adecuada para el público con que se cuenta. He sido testigo de cómo compañías muy respetables de teatros chicos expresen exageradamente la capacidad de sus actores con resultados totalmente nefastos, innegablemente nocivos a la comprensión cabal de la intención del autor.

CAPÍTULO 3

LA LECTURA DE LA OBRA

El director ha escogido un texto con entusiasmo, o con un grado de inquietud considerable (su inquietud disminuirá sensiblemente si la obra es de las que generalmente son alabadas y bien tratadas por la crítica). Está a punto de comenzar a trabajar. Empieza por leer la obra, pero desde otra perspectiva. Porque ahora ya no está pensando en las "posibilidades" del texto; éste se ha convertido en un problema que debe resolver, en una realidad con la que tiene que lidiar.

En su pequeño ensayo *Reglas para directores*, Bernard Shaw apunta algunas formidables consideraciones. La primera dice: "El director, una vez que ha considerado las características de la pieza, y ha decidido emprender la tarea de dirigirla, ya no tiene que detenerse más ni en los méritos literarios, ni en la ideología de la misma, de haber alguna". ¡Extraordinaria sentencia! Los méritos literarios de la pieza pueden sí haber tenido influencia en el director al elegirla. Pudo éste haberse sentido particularmente atraído por el estilo. Pero que esté bien escrita, con buenos diálogos, no es más que un aspecto, entre todos los que hacen que una pieza sea interesante. También está el tema, que debe atrapar al público, haciendo a la vez de factor de cohesión que integre a todos los artistas de la escena involucrados (el director, los actores, el escenógrafo, etc.).

El director lee la obra. La lee una vez, y otra vez, y otra vez. No es preciso que la lea en sesiones consecutivas, día tras día. En realidad le conviene, si tiene el tiempo suficiente, dejarla un poco, después de cada sesión de lectura, y ver qué recuerda de ella. Inclusive hasta podría intentar olvidarla por completo. Debe tratar de que la obra trabaje en él antes de que él trabaje sobre

la obra. Las primeras impresiones —se debe tener en cuenta que las primeras impresiones son las que surgen en las dos o tres lecturas preliminares— suelen ser decepcionantes, esto es, convencionales. Para empezar, hasta los directores más experimentados pueden llegar a encontrar en una obra apenas un poco más de lo que le encontraría cualquier espectador inteligente. Al igual que éste, el director se divierte, ríe, se emociona, se estremece y se perturba. Y de ninguna manera carecen de valor estas reacciones; hasta pueden resultar muy importantes (Stanislavski las consideraba fundamentales). Pero no son suficientes como para guiar al director en la solución de su principal problema, cual es, repito, traducir las palabras del texto al lenguaje escénico, donde hombres y mujeres de carne y hueso, moviéndose en tres dimensiones, en medio de objetos reales, van a rehacer la descripción. El teatro es un medio diferente. Si el director no es cuidadoso puede llegar a comprobar que, para su desesperación, las líneas de texto que parecían quemar la página suenan chatas y vacías cuando un actor comienza a recitarlas, cuando el público está allí para escucharlas y para “verlas”.

Sin duda alguna, el director se verá progresivamente estimulado por nuevas resonancias a medida que su contacto con el texto se haga más y más íntimo. Deberá tener muy en cuenta dichas resonancias o, mejor, dejarlas sentadas por escrito. Entre mis primeras notas para la puesta (fallida) de una obra de Clifford Odets, *Música nocturna*, he hallado cosas tales como “hay en la gente del pueblo, y en el pueblo mismo, una constante sensación de fugacidad, e inseguridad... Cuando Steve (el personaje principal) clama por un ‘mundo mejor’, quiere decir un mundo más ‘seguro’”. Más adelante, otra nota, sin relación aparente con la primera: “La dureza de Steve es como un hábito sexual. Siente que si fuera blando se vería siempre frustrado. Siendo duro, siempre obtiene una respuesta satisfactoria”. Y otra: “Todos llevan una pequeña valija. Es como si los personajes no tuvieran otra posesión que aquello que llevan en la pequeña valija”. Hay también notas aisladas del diálogo de la pieza; datos del carácter, del clima de la misma, como por ejemplo: “Steve habla de ‘tirar trompadas en la oscuridad’”; y otra nota dice: “Todos los personajes son soñadores románticos”.

Un tan diverso cúmulo de impresiones, imágenes que se forman al azar, caóticamente en la mente del director, no debe desestimarse porque parezca desorganizado o “poco práctico”. También puede parecer, en un principio, algo “místico”, demasiado impreciso como para que pueda aprovecharse. Cuando leí *Despiértate y canta*, de Odets, pensé (quizás por una asociación no pertinente, o incluso errónea) en el “caos” de la pintura cubista (los pintores cubistas más representativos no son en

absoluto caóticos). Y con *El paraíso perdido*, del mismo autor (su segunda obra), tuve una imagen de luces que se refractaban a través de un prisma multicolor. Yo no tenía noción de lo que indicaban estas sensaciones, o de qué manera podrían servirme. Sin embargo, las incluí en mi trabajo, y produjeron resultados bien concretos.

A medida que avanza la lectura, y va acumulándose una buena cantidad de ideas e impresiones “sueltas”, comienza a adquirir forma en la mente del director el esquema general de la puesta. Luego de haber leído la obra digamos una docena de veces, el director debe formularse ya determinadas preguntas, para las cuales a su vez deberá encontrar respuestas específicas.

Antes de describir la naturaleza de estas preguntas, y el tipo de respuestas que requieren, debo aclarar que mi referencia a leer la obra una docena de veces es arbitraria. Ya he dicho que esas lecturas pueden llevar un mes o dos, lapso durante el cual el director puede darse tiempo para “alejarse” su pensamiento de la obra. Durante estos hiatos el guión seguirá ejerciendo un efecto “secreto” sobre él.

Meyerhold dijo una vez que para el tipo de obra con la que habitualmente se encontraba —una nueva pieza rusa, por ejemplo— entre seis y ocho semanas era tiempo suficiente como para preparar y ensayar la producción. Sin embargo, agregó que había obras sobre las cuales había reflexionado durante años, como por ejemplo *El inspector general*, de Gogol, tomando notas, bocetando escenas, leyendo comentarios; en fin, soñando con el proyecto. Lo mismo podía aplicarse, dijo, a su proyecto de montar *Otelo* (proyecto que nunca fructificó). Esta idea, subrayaba, lo había absorbido durante mucho más tiempo aún que la obra de Gogol; ¡porque no se puede improvisar con Shakespeare! Ni siquiera a través de interpretaciones “respetuosas”...

Mis ideas de producción, los esbozos de los aspectos visuales de la puesta, los subrayados acerca de la caracterización de los diversos roles, queda todo por escrito, en un principio desordenadamente, y más formalmente a medida que va aproximándose la fecha de iniciación de los ensayos. Por supuesto, no es obligatorio en absoluto *tomar notas*: se trata de una preferencia personal. Yo nunca estoy seguro de lo que pienso hasta que no articulo de tal manera mis reflexiones e intuiciones.

Al hablar con otros directores he descubierto que esta práctica de escribir una suerte de instrucciones *para uno mismo*, primero de un modo general, después más específico, es mucho más común de lo que me imaginaba. Reinhardt lo practicaba con brillantez; Jean Vilar lo recomendaba. Los directores surgidos del Group Theatre —Elia Kazan, Robert Lewis— también lo habían adoptado.

Al margen de que un director ponga o no sus ideas por escrito, el proceso general que he descrito se desarrolla en su mente. Es en este proceso mental donde quiero hacer hincapié, y no tanto en su puesta en práctica "literaria". Por otra parte, al enseñar dirección (cada vez que alguien quiere emprender algo tan azaroso como eso) yo sugiero a los profesores que insistan en pedir a sus alumnos un escrito en el que conste todo lo que se proponen, para sí mismos y para sus colaboradores —actores, escenógrafos, etc.—, en el proyecto de una producción. Un cúmulo demasiado vago de nociones, o una inspiración incierta, pueden provocar en el estudiante una marcada desazón.

En su ensayo sobre la dirección, Vilar dice: "El trabajo de montaje debe incluir un análisis por escrito de la obra. El director no deberá desestimar este esfuerzo, por cierto ingrato. La elaboración de este tipo de análisis obligará al director a un conocimiento exhaustivo y cabal de la obra".

El tipo de análisis que propone Vilar es más o menos lo que he descrito. Y digo "más o menos" porque la palabra "análisis" es de por sí ambigua. Análisis puede significar no mucho más que una descripción del tema de la obra, de su "mensaje", de su lenguaje, de sus cualidades literarias. Análisis inclusive es "menos" que eso que he estado planteando, porque el director debe pensar estrictamente en los *medios* a través de los cuales justamente el tema, el mensaje, etc., tomarán cuerpo.

Todo el proceso es una progresiva evolución de lo general a lo particular. Luego de una minuciosa lectura de la obra el director tiene en claro cuál es el tema de la misma. Pero no es el tema de una obra simplemente explicitado lo que el director busca al leerla. Cualquier lector medianamente inteligente podrá darse cuenta de que *El jardín de los cerezos*, de Chejov, por ejemplo, trata sobre la decadencia de la aristocracia en la Rusia zarista y del ascenso de la clase media industrial, y *Hamlet* sobre los peligros de la indecisión, o simplificaciones semejantes. Todo este tipo de certezas no le sirven demasiado al director.

Hay dramaturgos que niegan la presencia de un "tema" en sus obras. "Yo no escribo obras con temas", me dijo una vez un autor muy célebre, "yo escribo sobre la gente". Sin duda, este caballero tendría sus razones para hablar así, pero a la vez otorgaba a la palabra "tema" una significación muy limitada.

El tema de la obra es el clima, la actitud, el sentido, la esencia abstracta de su inspiración. Así es como he oído decir que *La duodécima noche* es "un juego, un tomarse la vida como si fuera un juego". En el aspecto estrictamente intelectual del término, no puede decirse que todas las obras tengan tema, pero en el concepto más abarcatorio del "sentido" implícito en ella, lo cual es palpable aun en las formas más puras de ballet, o en la pintura no representativa, toda obra sí posee un tema.

Lo que el director debe extraer para su gobierno es el contenido de la obra en el sentido *dramático*. Puede empezar por preguntarse qué deberá sentir el público, con qué deberá gozar al ver la obra. Y aun esto no es suficiente como punto de partida del trabajo. Para iniciar activamente el proceso de dirección debe hallarse una formulación en los términos más simples para definir qué tipo de acción global es la que mueve a la obra, de qué drama o conflicto fundamental son instrumentos la trama de la obra y los personajes. ¿Qué lucha, qué conflicto o pugna entre comportamientos se está representando? Lo ideal, aunque puede a la vez no resultar del todo esencial, es que la respuesta se exprese como *verbo activo*: puesto que el drama (y la actuación) se basan en la acción, en el hacer. No debe decirse al actor "estás enamorado", sino "¡ama!", es decir, "¡presta atención a...!", o "¡cuida de...!", o "¡acude en ayuda de...", etc.

Richard Boleslavsky (mi primer maestro de teatro propiamente dicho, después de Jacques Copeau, quien, más que enseñarme, ejerció sobre mí su influencia) decía que la respuesta a las preguntas que acabo de formular era la *columna vertebral*, el eje de la obra. Esta es una expresión que Boleslavsky probablemente había heredado de su trabajo en el Teatro de Arte de Moscú, donde aprendió el oficio.

El término debió haberle parecido apropiado al pensar en las pequeñas acciones parciales, en las divisiones dramáticas de la obra, que pueden compararse con las vértebras, que en la espina dorsal se mantienen unidas en su lugar. En *Un actor se prepara*, Stanislavsky define como columna vertebral a la acción principal o preponderante de la obra, que conduce a lo que él llama el "super-problema"; la motivación básica del dramaturgo al escribir la obra.

El deseo bajo los olmos, de O'Neill, abarca muchas cosas: pasiones, impulsos edípicos, confesiones de odio e infelicidad, sentimientos de culpa, crueldad paterna, revanchismo filial, recompensas, etc. Pero lo que hace que todos estos ingredientes se amalgamen perfectamente, lo que le da un sentido totalizador a todo ello, un drama único y específico, es la columna vertebral de la pieza. Como director, he creído detectar que la columna vertebral de esa obra o, si se prefiere, su "acción principal", es la lucha por la Granja, resumida menos sutilmente en "poseer la Granja".

Con esto como punto de partida y objetivo interpretativo a la vez, pude construir una totalidad dramática con los diversos niveles de la obra. Los hermanos mayores, al comprender que nunca tendrán la Granja, resignan su parte en ella, se la entregan al hermano menor y parten a California en busca de alguna satisfacción material. La joven esposa seduce a su hijastro porque le han prometido que le darán la Granja si da a luz un hijo

varón, y su ilusión de tener un hijo podrá hacerse realidad más fácilmente a través de su hijastro que a través del padre del muchacho, con quien se ha casado sólo por su posición, para tener seguridad. El joven se siente atraído por su madrastra, pero el afán de poseerla no sólo tiene que ver con el deseo sino con el impulso de vengarse de su padre, que lo domina. Cuando esa pulsión de hacerla suya da rienda suelta al deseo y se transforma en amor, el conflicto adquiere una mayor hondura. La obra termina con la llegada del sheriff, que viene a arrestar a la pareja culpable, por el asesinato de su hijo; las palabras finales —la última línea de diálogo de la pieza— son del sheriff, que dice: "Es una granja preciosa... ¡ojalá fuese mía!" Es decir que aun los personajes secundarios de la obra deben estar de alguna manera relacionados con la columna vertebral de la misma*.

Gordon Craig consideraba que *Hamlet* trataba de la búsqueda de la verdad que él (Hamlet) encuentra a través de la representación, donde atiza la conciencia del rey. La búsqueda de la verdad ("ir en pos de la verdad") es la columna vertebral, la semilla dramática, la acción principal o el superproblema de *Hamlet*, según Craig. Hamlet busca la verdad por doquier: entre sus amigos, su amada, su madre. Y por doquier, con la sola excepción de Horacio, no halla más que lujuria, traición, convencionalismos, corrupción, trampas, frivolidad y estupidez. A todos salpica el dorado mundo de ese reino, el estado corrupto de Dinamarca.

Todo aquel lector que se descubra protestando por lo demasiado limitada, parcial o distorsionada que pueda resultar esta interpretación de *Hamlet* debería tener en cuenta que yo no considero que la lectura de Craig sea la correcta, pero sí que su puesta en escena de la pieza surge directamente de la premisa dramática —o columna vertebral— que acabo de citar. De ella extrae también todas las características de su puesta: los escenarios, el vestuario, la dirección de actores. Por citar sólo un detalle: todo el elenco llevaba ropajes confeccionados en telas doradas, excepto Hamlet, vestido siempre de negro; incluso Ofelia lucía contaminada por la atmósfera de la corte.

Hamlet ha sido interpretada de infinitas maneras (en realidad, la mayoría de las veces no ha sido verdaderamente interpretada, sino meramente representada). Según Jan Kott, hace algunos años un elenco polaco montó *Hamlet* como drama político, en el contexto dramático de un mundo de sospechas generalizadas, en el que todo el mundo espiaba a todo el mundo, como en la Alemania nazi o en la Rusia stalinista. Lo que aquí

* Más ejemplos de la utilización de la "columna vertebral" podrán hallarse en las Notas de Producción, más adelante.

está en cuestión no es la "verdadera" interpretación sino cómo la interpretación de toda obra deriva en vida escénica, y cómo a través de los componentes de ésta se completa.

El director define una determinada columna vertebral de la obra, la clave, la plataforma de lanzamiento de su interpretación, de acuerdo con su leal saber y entender, y considerando también los actores que tiene a su disposición, al público al cual quiere llegar, y el efecto que espera lograr en ese mismo público, porque en un estricto sentido él y su público son parte de la obra. No es casual que la puesta de *Hamlet* que menciona Jan Kott haya sido producida en Polonia.

Pero, ¿qué hay del autor? ¿Nada tiene que decir sobre todo este asunto? Más adelante volveremos sobre esta cuestión, que es de suma pertinencia. Ahora, continuemos con el siguiente paso en la preparación de la puesta que encara el director, en la etapa de estudio del texto. Con la columna vertebral ya definida, cuya función es supuestamente la de *guiarlo* en todas las demás tareas que le esperan, ha cumplido ya con el primer paso, artísticamente ineludible. El director que no se haya preocupado por definir la columna vertebral, correrá el riesgo de que su puesta sea amorfa. Las escenas se sucederán sin la necesaria progresión dramática, sin un "discurso" dramático totalizador.

El segundo paso —íntimamente relacionado con el primero— es hallar la manera en que dicha columna vertebral habrá de ser articulada. Puede ocurrir que la columna vertebral que un director tiene claramente definida, implícita y explícitamente, sirva para varias puestas diferentes, pero de intención similar. Así, afirmar que la columna vertebral de *El deseo bajo los olmos* es, en resumen, "poseer la Granja", no conduce a determinar todas las utilidades minuciosas y prácticas para las cuales fue ideada. Por sí misma, no presenta "imagen" alguna. Cierta crítica definió alguna vez mi puesta de *El deseo*... como grandilocuente, casi operística. Sostenía que los personajes de la obra eran mucho más humildes que las enormes figuras que yo me empeñaba —cosa que puede decirse que logré— en retratar. La diferencia entre ambos conceptos no es meramente de "contenido", en el sentido del desarrollo intelectual de una idea, sino de estilo —el tono, el clima, la atmósfera, el énfasis y la "dimensión"—, a partir de todo lo cual se transmite la idea.

En abstracto, el estilo no es difícil de definir, sobre todo ante una exigencia de tipo literario, aun cuando siempre todas las distinciones estéticas guardan un carácter elusivo. (Esto es así porque el modo en que se expresa algo es también en sí mismo parte del contenido; una cosa es inseparable de la otra.) El estilo tiene que ver con el particular modo de ver y sentir las cosas que tiene el artista —en este caso el dramaturgo—, con su vocabulario espiritual, sus tensiones personales o temperamentales,

con su "rostro" e individualidad, todo lo que lo hace singular y distinto de otro.

La casa de los corazones destrozados, de Shaw, por ejemplo, puede ser descrita a nivel temático como una pintura de la clase media ilustrada de Inglaterra en el limbo de la decadencia de su poder y de su influencia. Pero lo mismo, salvo en lo que hace a la localización de la acción, puede decirse de *El jardín de los cerezos*. La columna vertebral que yo definí para *La casa...*, aquello que pone en movimiento a todos los personajes, es el deseo —tal como bien lo expresa uno de ellos— de "irme al infierno, bien lejos de este lugar"; el lugar que es también la condición de un particular grupo social.

Hasta aquí, vamos bien. Pero dicha columna vertebral puede ser tratada en un estilo sombrío, lírico, naturalista o, tal como creyeron ver ciertos críticos, tomando a Shaw en lo que parece ser una interpretación al pie de la letra, es decir, de un modo chejoviano. Sin embargo, lo que me impactó al leer *La casa...* fue descubrir su extrema extravagancia, algo muy cercano a la ópera bufa. El propósito intelectual del texto es por supuesto absolutamente serio, pero su cuerpo, su tono, se halla cerca de lo que los franceses llaman el *vaudeville*. Como pieza teatral es una farsa, tan lejana al realismo chejoviano como podría serlo una de Gilbert y Sullivan. De allí que para su tratamiento escénico me pareciera adecuado inclinarme por lo chispeante y divertido, como si se tratara de un material a medias frívolo, a medias *camp*.

Aparte del paralelo con Chejov que Shaw menciona en su prefacio a *La casa...*, vale la pena tener en cuenta de qué modo él mismo consideraba sus propias obras en escena. Hay muchos indicios en su correspondencia con Granville-Barker —su socio empresarial y asiduo participante en las puestas como actor-director— que nos permiten inferir que las preferencias teatrales de Shaw estaban más cerca de lo puramente teatral, que de cualquiera de las diversas formas de naturalismo que tanto los trabajos de Ibsen y Galsworthy como del mismo Granville-Baker proponían. En una de esas cartas escribe Shaw: "Cuándo terminarás de entender que lo que te ha malogrado como empresario es tu inclinación por la gente 'un poco débil, quizás, pero que da con el tono justo'. El tono justo nunca 'es un poco débil quizás'; siempre es arrolladoramente fuerte. Guárdate tu descendencia para tus obras; déjame con los actorzuelos borrachos de estómago fuerte para los cuales han sido escritas las mías..." Y en otra, también a Baker: "Tú los odias (a los actorzuelos) porque su estilo te parece tan estridente, tan irreal... mis obras están hechas justamente para aprovechar eso".

En uno de sus pequeños ensayos Shaw dice: "Volví a practicar lo clásico, escribiendo largos parlamentos retóricos, como

si fueran solos operísticos, como si mis obras fueran espectáculos musicales... como productor (así llaman los ingleses a lo que nosotros llamamos director) volví al viejo, heroico y olvidado oficio de la puesta en escena, y a la excitante e impresionante declamación que había aprendido de los veteranos de otrora".

En el mismo texto, Shaw cuenta la anécdota de un actor que interpretaba el papel de Burgess en *Cándida*, "que luego de ensayar el primer acto en un mutismo fúnebre, solemnemente alzó su mano al verme aproximarme a él con actitud beligerante, y me dijo: 'Mr. Shaw, ya sé lo que va a decirme. Pero puede confiar en mí. En el drama intelectual yo nunca hago payasadas'. Me llevó bastante convencerlo de que debía payasear todo lo que pudiera". En mi puesta de *La casa...* hay una proporción bastante considerable de "payaseo".

A juzgar por lo visto en las fotografías de la puesta original de Londres realizada bajo la supervisión de Shaw, yo diría que en ella había mucho menos payaseo. ¿Esto significa que yo había traicionado el espíritu de Shaw? No lo creo. Yo estaba montando la obra —un abrumador fracaso en 1919— para el público norteamericano de 1960. Este público podía aceptar más fácilmente una interpretación chispeante y ligera del material que el público británico de la primera posguerra, y a la vez comprender sus serias connotaciones.

Esto no intenta ser una defensa de mi versión de *La casa...*, la cual ya es historia antigua, de acuerdo a cómo se dan las cosas en nuestra producción teatral. Estoy interrogándome sobre un problema que muy frecuentemente plantean los estudiantes, y que apunta a las prerrogativas de las que goza el director al encarar un texto, particularmente cuando se trata de un "clásico".

Quizás pueda establecerse aquí una analogía con la interpretación musical. El Bach y el Mozart que escuchamos hoy no son interpretados de un modo idéntico a como se los interpretaba en su época. El público de hoy quizás no los apreciaría tanto, si así se los interpretara. Pero un argumento como este no haría más que eludir el problema: una analogía semejante no podría sostenerse. El director define el estilo con el que tratará un texto —el método que mejor convenga para sus cualidades y significaciones— no mediante las indicaciones de puesta en escena que figuran en el texto mismo, ni por las conversaciones que pueda mantener con el autor, sino por aquello que éste ha escrito; concretamente: su línea argumental y sus diálogos. Después el director traducirá al lenguaje escénico lo que él entiende del material. Cuando le reprocharon a Louis Jouvet que su Tartufo "no era" Molière, el actor replicó: "¿Tiene usted su teléfono?"

No estoy insinuando que el director deba "modernizar" determinada obra permitiéndose con ella trucos arbitrarios, aun

cuando esto pueda resultar valioso e interesante en determinadas ocasiones. En términos generales, no estoy a favor de ninguna seductora "estilización" que implique evidencia de ingenuidad por parte del director. Una puesta debe ser una unidad integral y no revelar discrepancias entre el texto que el público oye y lo que ve. Debe impactar en el espectador con una coherencia que se cumpla en todos los niveles.

Aquel actor que prefirió interpretar el Burgess de Bernard Shaw con absoluta solemnidad no era más que un obtuso, porque había leído mal su papel, el cual muy poco tenía que ver con el realismo tradicional, aun cuando Shaw proclamaba en sus comienzos ser un continuador de Ibsen.

A propósito: el realismo es en sí un estilo comparativamente nuevo en la historia del teatro. Y hay varias clases de realismo. Es realmente muy difícil encontrar siquiera dos dramaturgos importantes que compartan el mismo; por ejemplo, el realismo pero no todo el teatro es "realista". Y la "estilización", término extremadamente vago que abarca una verdadera multitud éste extremadamente vago que abarca una verdadera multitud de pecados, en sí misma no es en absoluto un estilo. Todos aquellos que "estilizan" un texto por capricho no son otra cosa que diletantes.

Pero permítasenos ser un poco más precisos en lo que respecta a la terminología que estamos empleando. Toda obra digna de ser llamada así tiene un estilo. Se llama "estilización" a todo aquel tratamiento que, estilísticamente, se aparta francamente del "realismo". Cuando los actores se pintan el rostro para parecer máscaras; cuando la ambientación, la escenografía, la utilería, se presentan en escena distorsionadamente, o de soslayo, hablamos de "estilización". De este modo quiere significarse sintéticamente que el realismo tradicional ha sido descartado. La estilización puede ser muy diversa, pero sólo puede llamarse estilo al sistema de representación específica y singular de cada pieza.

Leemos sobre los estilos griego, isabelino, renacentista, neoclásico, etc. Esta nomenclatura es más histórica que estética. Muy difícilmente ayude al director para que llegue a buen puerto con su misión. Es común que los puestistas que deben lidiar con un texto de otra época consulten documentación gráfica del período en cuestión en busca del estilo arquitectónico, de los escenarios y vestuarios adecuados. El resultado —salvo cuando el puestista es llevado a elaborar sus propios conceptos a partir de la mencionada investigación— se parece más a la arqueología que a la creación.

El origen de lo que se llama estilo de una obra puede tener que ver con sus raíces raciales o nacionales. Es muy probable que

un elenco norteamericano, inglés o francés no logre dar con el tono exacto, con el color local de una obra de Chejov. ¡Quizás lo mejor sería ni intentarlo! Pero, aun dentro de sus propias limitaciones, el director y su elenco deben interiorizarse de los rasgos más significativos de los códigos de conducta que les son ajenos, de esa "psicología", de ese ámbito al cual desean aproximarse. Esto puede dar con algunas claves, en cierta medida, de un aspecto de lo que se llama estilo.

A veces resulta útil estudiar el "territorio" real desde donde ha surgido la dramaturgia de un autor. Viajar al sur puede ser un buen recurso para echar luz sobre algunas de las obras de Tennessee Williams. Los libros que hablan de las vestimentas, costumbres, moral y vida cotidiana, y toda otra literatura —poesía, novelas, crónicas y hasta diarios— así como el folklore de los pueblos en determinado momento de su historia, pueden ser también de incalculable valor para lograr un estilo convincente, verosímil. Mi larga estadía en París muy probablemente debió haber influido en mí al dirigir *Colombe* y *El vals de los toreros*, de Anouilh. En oportunidad de la puesta de *El muchacho de oro* aprendí mucho visitando el submundo del boxeo, y manteniendo varios encuentros con algunos de sus personajes típicos.

Es importante tener en cuenta que el estilo en teatro no es una cuestión de decorados, del vestuario, o de ese tipo de elementos, sino de la actuación. Las acciones más elementales, como hablar, sentarse, caminar, reír, comer, expresar amor, están comprendidas en el estilo. ¿No hemos visto más de una vez cómo, por ejemplo, una actriz, luciendo un impecable vestuario de dama de la corte del siglo XVI o XVII, cruza el escenario con aire de ir a jugar al tenis?

La obra de Jules Feiffer *Pequeños asesinatos*, un gran éxito en Londres y un fracaso en su primera puesta neoyorquina, nos brinda un clarísimo ejemplo de confusión estilística en la dirección de actores. La pieza es una suerte de historieta caricaturesca sobre las costumbres norteamericanas contemporáneas. Todo lo que se dice, todo lo que pasa, está ridiculizado de un modo bastante sangriento. El sonido ambiental normal es, ni más ni menos, que constantes disparos de armas de fuego en una calle común y corriente de la ciudad, donde todos tiran a matar. El efecto es limpiamente cómico. Sin embargo, al final del segundo acto, la ingenua de la pieza, con quien uno simpatiza, está conversando con su amante en su propia casa, cuando es muerta por el balazo que dispara un francotirador apostado en la calle. La obra se arruina: se acabó la diversión.

Una escena "de muerte" de esta índole debía ser jugada en una veta tan cómica como la que impera en el resto de la pieza, sin por ello sacrificar ni un ápice de su costado satírico. El colapso físico de la actriz debía tener el tono tan absurdamente

grotesco que tienen las más horribles catástrofes, las peores brutalidades, en los dibujos animados.

En cierta ocasión, el director de una puesta de *Macbeth* dijo que su intención era darle a la obra un estilo "épico salvaje". La primera aparición de *Macbeth* acertaba plenamente con la idea: parecía una bestia cubierta de pelo. Pero en la escena en que Lady Macduff juguetea con su pequeño hijo y lo acaricia, lo que se nos mostraba no era otra cosa que una mujer joven y encantadora, tan dulcemente maternal como la madre joven de la típica comedia doméstica de costumbres. Si la puesta hubiera seguido de acuerdo con el estilo inicialmente propuesto, la actitud de esa mujer debió haber sido de un rotundo primitivismo físcico.

Puedo aclarar aún más esto que sostengo apelando a un nuevo ejemplo; el que me brinda la puesta en escena de una obra sobre Jacob y Rachel que presencié hace muchos años en París. El director concibió a sus personajes con la idea de que eran criaturas que apenas habían superado el estadio neolítico de evolución. Tanto el maquillaje, como el vestuario, y hasta los tonos de voz correspondían a esa concepción. Pero lo que para mí es inolvidable es el momento en que Jacob, para halagar a su futuro suegro, comienza a hacerle cosquillas en los pies a Laban, ante lo cual el viejo reacciona con algo parecido a una "risa" convulsiva, animal, y con una serie de extraños movimientos, como para mostrar lo mucho que apreciaba el cumplido.

El problema con muchas de las puestas "tradicionales" de Shakespeare (lo que estrictamente se llama el estilo decimonónico inglés) es que guardan escasa o nula relación con la naturaleza de la escritura shakespereana. Y lo mismo ocurre con Molière. Una vez presencié la puesta de un Molière a cargo de un grupo de jóvenes de Greenwich Village, que un crítico había defenestrado por considerarla una distorsión. Su único argumento era que la puesta en escena de la obra nada tenía que ver con la puesta de la misma en París. Pero el tumultuoso *show* que proponían en el Village estaba mucho más cerca del estilo insolente y bullanguero de Molière que los recitados de "conservatorio" que son moneda corriente en las producciones de la Comédie Française, el "Hogar de Molière".

El conflicto entre el director y el autor es con frecuencia motivo de controversia. Es bien sabido que Chejov se quejaba de que Stanislavsky había convertido a sus personajes en "bebés llorones". Y con autores ya desaparecidos, la cuestión se convierte legítimamente en materia de polémica para la crítica tanto estética como literaria. Pero quizás podamos arribar a una más firme conclusión respecto de este arduo problema si nos abocamos a citar instancias de nuestra propia experiencia con directores y dramaturgos contemporáneos.

Clifford Odets ambienta *El muchacho de oro* en lugares tales como la casa de un frutero italiano, un gimnasio y el vestuario de un boxeador. *Cohete a la luna*, en el consultorio de un dentista de Manhattan. La mayoría de las escenografías que pedí a Mordecai Gorelik para estas obras tenían muy poca relación con las ambientaciones originales. Y procedí así porque al leerlas a ambas no me pareció que en ninguno de los dos textos se hiciera particular hincapié en una fiel descripción de los ambientes que definían, ni en la profesión específica de boxeador o dentista. El público recibió favorablemente las escenografías —abstracciones, en realidad, bastante libres— considerándolas "características"; ergo, realistas.

Yo veía a uno de los personajes de *El muchacho de oro*, Fuselli, un gangster italiano, como una especie de "príncipe del Renacimiento". Me parecía que tenía cierta elegancia, había en él algo casi "aristocrático". Seguramente, debía proceder con su indumentaria con la misma meticulosidad que un cortesano; su porte, sus modales, debían impactar al observador inadvertido como particularmente pulcros y elegantes. Elia Kazan interpretó el papel de acuerdo con esta idea.

Cuando Odets tuvo oportunidad de presenciar una "pasada" completa de la obra en la tercera semana de ensayos objetó que yo hubiera convertido a Fuselli en una figura casi inverosímil, de ninguna manera parecida a los gangsters neoyorquinos que él se imaginaba. Por mi parte, yo no sabía casi nada de gangsters, y los que conocía no se parecían al Fuselli de Kazan.

Sin embargo, yo sostenía que el personaje que aparecía en la puesta era la fiel imagen de lo que Odets había escrito; con una cierta vehemencia insistí en que no había "inventado" nada. Odets accedió a que tanto Kazan como yo continuáramos con nuestra propia interpretación, más por un afán de no quebrar la paz que por convicción.

Después del estreno, tanto Thomas Dewey (fiscal del distrito de Nueva York) como J. Edgar Hoover vieron la obra en diferentes oportunidades, y ambos felicitaron a Odets por haber percibido con tanta profundidad la verdadera naturaleza de los gangsters. Su intuición de escritor era mucho mayor que su sentido visual de la puesta en escena.

Siempre he pensado que las puestas de las obras de Edward Albee —en especial *Delicado equilibrio* y *Pequeña Alice*— podrían haber sido mucho más efectivamente fieles a sus respectivos textos, obteniendo por consiguiente un efecto de mayor penetración en el público si el director, Alan Schneider, no hubiera respetado tan celosamente las indicaciones del autor. Las versiones realistas o semirrealistas hicieron a esas piezas un flaco favor.

Jean Vilar, un director que adhería escrupulosamente al texto dramático empleando un mínimo de elaboración o embellecimiento escénico, se preguntaba: "¿Cuántos son los dramaturgos capaces de darle a uno el análisis preciso de su obra, o de la trama siquiera?" Chejov jamás intentaba explicar sus obras al director o a los actores, aunque no dejaba de quejarse si detectaba algo "mal". Que Stanislavsky no estaba vestido como debía para su personaje de Trigorin de *La gaviota*, por ejemplo. Y cuando se le pedía que fuera más específico, Chejov se limitaba a decir: "Pero está en la obra; lea la obra". Sin embargo, no había referencias a la apariencia que debían tener los personajes en ninguna parte del texto.

Esto no significa que el dramaturgo no "entiende" lo que ha escrito. En el verdadero sentido, se mueve en un medio muy distinto al del director: en frases, parlamentos, en la historia, con las situaciones, con los personajes. El medio en que se mueve el director está conformado por las conductas de los hombres, por formas físicas, luces, color, movimiento. Cuando un director contradice al autor lo hace solamente para arribar a un resultado más coherente, más congruente con aquello que el autor ha concebido realmente, y no tanto con aquello que *crea* que ha escrito.

Claro que, por supuesto, el director puede equivocarse. Con frecuencia, el autor desaparece, trasmutado. El texto ha sido absorbido por la puesta. El público, y la crítica, son los jueces definitivos. Y, casi siempre, la cuestión se dilucida mediante un balance, un equilibrio; no hay un "veredicto" final. En esto reside lo inefable del hecho teatral. Esto explica por qué puede haber tantas versiones diferentes de una misma obra. Como crítico, no aprobé del todo la versión de *Rey Lear* de Peter Brook y Paul Scofield, pero a la vez la encontré mucho más interesante que muchas de las otras puestas que había visto, en las que el director asumía la humilde postura de quien padece de "autor ausente". Gorky fue sabio, o simplemente muy astuto, cuando les dijo exactamente lo mismo a dos directores que habían encarado la puesta de *Yegor Bulitchev* —una en el Teatro de Arte de Moscú y la otra en el Teatro Vakhtangov—: que ambos habían montado la obra exactamente como se debía, aun cuando sendas puestas eran tan disímiles que parecían estar basadas en dos obras diferentes.

En resumen: para cada obra, el director debe lograr exhibir un estilo diferente, antes que apelar a un estilo único, genérico. Esto último sólo cuadra en lo académico.

Otro punto de vista sobre la polémica cuestión que generan esas nuevas versiones de dramas venerables que son consideradas como "traiciones" o distorsiones fue astutamente expuesto

por Grotowsky en oportunidad de que su puesta de *El príncipe constante*, de Calderón, fuera tildada de "desacralización".

Grotowski sacó la cuestión fuera del ámbito de lo estrictamente personal. Y tenía sobradas razones para proceder así, habida cuenta de que aquellos que lo criticaban no podían saber cuánto del original quedaba intacto en la versión de Grotowski por la sencilla razón de que no sabían polaco. Ni siquiera podía garantizarse que aquellos que sabían el idioma entendieran lo que oían: los elencos de Grotowski decían sus parlamentos (más bien los gritaban) a una velocidad realmente extraordinaria.

El director polaco sostenía que cada obra de teatro representa en realidad las ideas y sentimientos de la compañía que la pone en escena. El trabajo del elenco es equivalente al del autor. Aun cuando Chejov podía tener justificadas razones para quejarse de que la versión de *El jardín de los cerezos* del Teatro de Arte de Moscú (o sea, la de Stanislavsky) no tenía nada que ver con su concepción original, la puesta en escena de la obra le pertenecía al mencionado grupo. Si dicha puesta lograba plasmar una válida significación y sustancia, entonces *El jardín...* era tanto una creación del elenco como de Chejov. Los espectadores que pudieron presenciar esa versión de *El jardín...*, del texto de Chejov, por Stanislavsky, se emocionaron, se sintieron profundamente transportados por ella.

Nunca hemos visto el *Hamlet* de Shakespeare original en escena, pero sí las versiones de Walter Hampden, John Barrymore, John Gielgud, Nicol Williamson y tantos otros. El *Hamlet* de Shakespeare sólo existe en el libro. Y una enorme confraternidad literaria ha polemizado durante siglos acerca de las connotaciones del mismo.

Este dilema, por el cual los estudiantes interrogan permanentemente a sus profesores, no puede dilucidarse meramente mediante un ejemplo, como ser la "controversia" Stanislavsky-Chejov. Grotowski señalaba también que la versión de Meyerhold de *El inspector general* era decididamente una creación de ese director magistral. Había hecho cortes al texto, había modificado varias escenas, y agregado material nuevo. Sin embargo, muchos de los más respetados críticos soviéticos consideraban a la puesta de Meyerhold como mucho más cercana al espíritu y al genio de Gogol que otras versiones "fidedignas" que habían visto.

No puedo decir que conscientemente me haya "metido" nunca a modificar una obra maestra. Sin embargo, como crítico, sostengo que el director puede encarar un texto según su propia interpretación siempre que el resultado sea suficientemente satisfactorio y tenga valores creativos. Pero el texto y la puesta en escena deben resultar mutuamente compatibles y ser convincentes como partes coherentes del hecho teatral. Desde Shakespeare hasta Giraudoux los dramaturgos no han hecho otra cosa

que "revisitar" obras anteriores a partir de las cuales han construido su trabajo original.

La cosa se complica cuando una producción que "se toma libertades" con un texto prestigioso no resulta inteligible, ni se basta por sí misma para satisfacer las exigencias estéticas, esto es, cuando el disfrute del espectador depende del conocimiento previo que tenga del autor y de la obra de la cual se deriva la puesta que ve. *Dionysus in 69*, de Richard Schechner, en parte traducción y en parte improvisación sobre *Las bacantes*, de Eurípides, era efectiva y profunda, mientras que su versión del *Macbeth*, cuyos únicos parlamentos eran apenas una parte del texto de Shakespeare, resultaba ser todo lo contrario. El Hamlet experimental de Joseph Papp era entretenido, pero no llegaba a constituirse en una puesta que lograra sostenerse seriamente. La ingeniosa y muy bien actuada versión de *Alicia en el país de las maravillas*, de Andre Gregory, que respetaba mucho el libro original, tenía momentos brillantes, pero con respecto a la validez de su autonomía resultaba un fiasco.

El director (si se lo permiten) tiene el derecho de hacer lo que quiere con un texto, siempre que el resultado que obtenga sea convincente, enriquecedor y coherentemente inteligible por sí mismo. Mis objeciones a la puesta de William Ball de *Tres hermanas* se basan no en el hecho de que su Chejov sea acelerado y suelto, sino en que el resultado final es trivial. A la vez, la versión del mismo director de *Seis personajes en busca de un autor*, en la cual la compañía de actores del texto de Pirandello era presentada con un carácter juvenil típicamente norteamericano, poseía el impacto de lo verdaderamente imaginativo.

Mi preferencia personal se inclina por las piezas *completas*, lo cual quiere decir textos originales creados para una puesta específica, o en todo caso para una parte de ella. El teatro de Bertolt Brecht es el mejor ejemplo contemporáneo de ello. Cuando le pregunté si consideraba que sus obras debían ser representadas exactamente como él las había hecho, Brecht me respondió: "Por supuesto que no". Y, sin embargo, no son muchas las nuevas versiones de sus obras que, al estar basadas en estilos y propuestas "renovadoras", no las desmerecen.

CAPÍTULO 4

EL TRABAJO DE LIBRETO CON EL AUTOR

Los críticos, los profesores, los estudiantes y el espectador asiduo de teatro, afecto también a la literatura, son los únicos que se quejan de las libertades que Tyrone Guthrie, Peter Brook o Roger Planchon (en Francia) se toman con los clásicos. Ni Shakespeare ni Molière tienen herederos directos, o números de teléfonos. Pero los autores vivos no sólo figuran en la guía telefónica; también están presentes en persona. Uno de los deberes del director es lidiar con ellos. Salvo cuatro excepciones, todas las obras que he puesto en escena pertenecen a autores vivos, y muy vitales. Con todos ellos no he tenido mayormente problemas durante el trabajo de puesta; y cuando los tuve, aparecieron después.

Dirigir con el autor asistiendo a cada ensayo en la etapa inicial del montaje de una obra puede resultar para el director un factor tan intolerablemente perturbador como para un novelista principiante que el editor esté mirando por sobre su hombro cómo tipea el primer borrador de su novela. Debo confesar que agradezco profundamente que el autor no aparezca por los ensayos, al menos hasta después de la mitad del período previsto para los mismos. Muchos autores se mantienen apartados por propia decisión durante todo ese tiempo, pues saben que su presencia constante no sólo puede resultar molesta hasta para ellos mismos, sino inclusive pernicioso para su capacidad de emitir un juicio adecuado.

Los ensayos constituyen un *proceso creativo* tan delicado y arduo como la misma escritura de la pieza. La impaciencia, los nervios, o la insistencia en la obtención de resultados inmediatos convincentes no sólo no ayuda, sino que se constituye en