

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE DE LA DIRECCION TEATRAL

Eugenio Dittborn,

Director del Teatro de Ensayos, U. C.

La aparición de un Director en las representaciones teatrales no parece ser una novedad ocurrida en los últimos años de la historia de este arte, como algunos pretenden afirmarlo. Es verdad que sólo recientemente —más o menos en lo que va corrido de este siglo— los Directores han tomado conciencia de que cumplen una verdadera misión artística, cual es salvar al teatro de las preocupaciones mercantiles que lo desfiguran, de los excesos de los llamados primeros actores con sus influencias y ambiciones personales o literarias y del predominio de ciertos medios de expresión artística en detrimento de otros igualmente valederos. Los Directores intervienen hoy día en el espectáculo teatral a fin de realizar, bajo su autoridad, la unidad por la armonía, conseguir el equilibrio de los elementos dramáticos, regenerando el texto, la escenografía, las luces, el vestuario, la música y todos los elementos de la representación, especial y principalmente, el juego de los actores, y, en definitiva, y por esos medios elevando el gusto del espectador; nadie discute su presencia y la importancia capital de su labor en el fenómeno artístico que termina con la presentación teatral.

Es por eso que conviene hacer una reseña destacando su presencia en la historia de las representaciones teatrales, a fin (y principalmente) de afirmar su necesidad y de establecer cómo, por una lenta evolución a través de siglos, ha venido en definitiva el Director a ser parte integrante en la creación del fenómeno teatral.

Siguiendo la tradición comenzaremos por el teatro griego y en él encontramos un personaje el "didaskalos", nombre que viene de "didaskein", que significa enseñar, instruir, y, en el teatro, hacer representar, ejecutar; él es el que enseña, el maestro, el que dirige los ensayos del coro en la tragedia, papel que desempeñaba el mismo autor dando a los actores y coristas las instrucciones necesarias sobre la manera de interpretar su obra y de ejecutar las danzas. Aris-

tóteles habla de él en su Retórica; y las funciones que cumplía, no sólo eran las que se han señalado, sino las de un verdadero empresario que montaba el espectáculo y que, a su costo, hacía los ensayos. Bien sabido es que en Atenas el montaje de las obras dramáticas que se efectuaba para las fiestas Dionisíacas, era un tributo impuesto por el Estado a los ciudadanos ricos. El *disdaskalos* es, pues, el más ilustre antepasado del Director moderno, aquél que en la plenitud del florecimiento de la tragedia ática organizó y puso en escena las tragedias de Esquilo, Sófocles, Eurípedes y las comedias de Aristófanes. Es interesante retener que su papel no sólo era organizar, sino dar instrucciones sobre la manera de interpretar la obra y de ejecutar las danzas.

En Roma el "dóminus-gregis" es una especie de empresario y patrón del teatro; y digo especie, porque sus funciones no han sido precisadas históricamente con exactitud. Su equivalencia en el teatro moderno parece ser la de los actores que actualmente manejan su propia compañía, escogen las obras, representan el rol principal, o sea, hacen de directores de compañías teatrales. En Roma el teatro no estaba a cargo del Estado y funcionaba como una empresa particular.

No resisto, por lo pintoresco, a decir unas palabras del teatro indio, tomadas de la obra de Silvain Levi, referentes a este aspecto de nuestro estudio. El "sutradhara" era un personaje muy especial; tal era el cúmulo de conocimientos que debía tener para intervenir en la representación teatral. En efecto, según la tradición, debía conocer "los instrumentos musicales, los tratados técnicos, los numerosos dialectos, el arte de gobernar, el comercio de las cortesanas, las obras sobre poética y retórica, el juego dramático, las artes industriales, la métrica, los planetas, el zodíaco lunar, la tierra, los valles, los países, las montañas, la historia antigua y las genealogías reales y además, poseer memoria, espíritu, dignidad, nobleza, firmeza, honestidad, paciencia, maestría de sí mismo, verdad y cortesía". Con todos estos conocimientos y cualidades deben haber sido ejemplares, sin duda, las representaciones teatrales en la India.

La Edad Media nos ha legado un precioso documento que cita Gustavo Cohen en sus admirables estudios sobre el teatro francés del Medioevo. Se trata del "Libro de conducta del Director y la cuenta de gastos para el montaje del Misterio de la Pasión representado en Mons en 1501, que es un verdadero estudio sobre la puesta en escena, construcción y montaje de decorados, trajes de los actores, música, gastos, entradas y salidas de personajes. El llamado "conductor del juego" colaboraba con el autor, con el músico, con el coreógrafo y con quienes hacían los trajes, asegurando la coordinación del espectáculo. Era, en verdad, Un Director en el sentido moderno de la palabra. En una miniatura de Fouquet que representaba un ensayo del Misterio de Santa Apolínea, aparece con una vara de mimbre en una mano y el texto de la obra en la otra, con lo que tenía una evidente ventaja sobre sus colegas de hoy.

En el teatro isabelino toda la autoridad residía en el "yeoman of the Revels", quien disponía de poderes discrecionales y estaba adscrito a la Corona. En su presencia se hacían los ensayos, escogía y corregía las obras y el incumplimiento de sus órdenes estaba penado con prisión. Intervenía en la construc-

ción de los decorados y debía poseer todos los conocimientos para el desempeño de su oficio. Bien sabido es que en el Hamlet, de Shakespeare, están contenidos los famosos consejos a los comediantes; pero en verdad estos consejos son más bien una lección de dicción que conceptos sobre puesta en escena, como a menudo se sostiene.

Es Molière el que en el **Impromptu de Versailles**, deliciosa obra en un acto, hace una verdadera clase de Dirección teatral, lo que prueba que, además de autor y actor era quien montaba sus propias obras. En el "Impromptu" se trata precisamente de mostrar cómo se ensaya una obra (ésta es la anécdota), obra que por pedido del Rey debe ser estrenada en pocos días. Todas las indicaciones de una verdadera dirección están contenidas en ella y cada vez que se lee o representa se asiste a una clase de dirección teatral.

En Alemania, un siglo más tarde, Goethe y Lessing se refieren detenidamente al tema de la dirección teatral, especialmente el primero, en cuya obra **La vocación de Wilhem Meister**, se asiste a la preparación de un espectáculo teatral y se abordan problemas, especialmente de orden estético; la libertad del Director de modificar el texto o la tentación de halagar al público u otras que se refieren en general a la armonía de los valores que juegan en la representación.

Con estos ejemplos, y otros no menos importantes, y que omito en honor a la brevedad, se puede establecer la existencia histórica, en el arte de la representación teatral, de un personaje encargado de ordenar —sería el verbo más indicado y el que toma en sentido más amplio sus funciones— dicha representación. Como hemos visto, esta ordenación va desde las funciones meramente inspectivas hasta la coordinación de todos los elementos de una puesta en escena y la aplicación exigente de los principios artísticos que deben regirla.

En el teatro moderno el concepto de la dirección está definido y precisado; y para comprender todo su alcance es menester que digamos algunas palabras. El teatro es la única de las artes que requiere, para ser tal, una doble existencia. Por un lado la obra escrita por el dramaturgo, que se difunde impresa como cualquiera obra literaria. Por otro, el espectáculo teatral, que aparece después, por el concurso de una serie de especialistas que manifiestan su trabajo por la voz, la música, la plástica y que tiene lugar en un edificio construído ex-profeso y ante un público que va especialmente a presenciarlo. Esta doble existencia justifica por sí sola, la presencia de un artista creativo, que no es el dramaturgo: el encargado de montar el espectáculo teatral, dando fin al fenómeno artístico, que sin él estaría trunco, incompleto. Es difícil sostener, aunque muchos argumentan para ello, que el teatro es sólo una expresión literaria que se vale a sí misma y que la obra escrita es suficiente como obra de arte. No es así, sin embargo. Aún las obras de los genios de la dramaturgia universal están dormidas, por excelente que sea la inspiración del poeta, mientras no cobren vida en el espectáculo. El encargado de la "vitalización" de la obra literaria es el Director.

Todos los Directores modernos sienten que están efectuando un trabajo creativo, que se inicia en la obra literaria y que termina cuando se abre el telón

y se presenta la obra. Este es un trabajo de "trasposición", que consiste, según la admirable definición de Jacques Copeau, en "hacer pasar el texto escrito, que tiene una vida espiritual y latente, a la vida actual y concreta de la escena". Para efectuar tal tarea este artista hace uso de su "libertad creadora". Conviene precisar en qué consiste este término. Al enfrentarse con la obra escrita el Director la **interpreta escogiendo** entre las varias significaciones que advierte en ella; y, por lo mismo, corre una **aventura** hecha de **espontaneidad** y **azar**. El Director puede cambiar "el acento" de la obra literaria y de hecho lo hace dejándose llevar por las sugerencias que le dicta su propio temperamento de artista, los instrumentos técnicos de que dispone, el temperamento y la idiosincracia de los actores con que va a trabajar y el gusto y las exigencias del público ante el que se va a presentar. Sin sacrificar sus puntos de vista, con habilidad, inteligencia y firmeza, logra llevar a cabo esta trasposición y transforma la obra literaria en una obra teatral. Esta es su tarea y su campo de acción.

¿Y cómo se cumple esta tarea? La forma como trabaja hoy día un Director en el montaje de una obra es más o menos parecida en todas partes. Desde la aparición del movimiento renovador del teatro, en los primeros años de este siglo, se ha ido estereotipando una forma de trabajo que ya no es una novedad y que es aceptada por cualquier conjunto que desea llevar a cabo una labor artística. Estos trabajos se basan en dos principios esenciales:

- 1º) La autoridad absoluta del Director desde un punto de vista artístico, y
- 2º) Una forma de trabajo colectivo en el que todos, cualquiera que sea su tarea, convergen sus esfuerzos a la realización de la tarea artística que se han impuesto.

La creación artística del Director se lleva a cabo con los que con él trabajan y es por eso que un primer acuerdo concreto y claro debe tener lugar entre él y sus colaboradores. El Director debe exponer su pensamiento y explicar y aclarar, cuantas veces sea necesario, su punto de vista frente a la obra que se va a poner sobre la escena. El acuerdo debe comenzar con el autor de la obra y seguir después con los actores y los técnicos que lo secundan. El "común acuerdo" que se obtiene facilita la tarea de la puesta en escena y anima el trabajo de libertad y alegría. La autoridad del Director no es una carga, es la reflexiva y consciente sumisión para obtener el fin artístico que todos persiguen.

El trabajo que el Director hace sólo como artista creador es una tarea que se realiza en dos tiempos y que obedece, sin embargo, a una sola operación de su espíritu. Crea la obra en su imaginación por medio de la inspiración que recibe de ella y después da vida a esta creación en la escena con los actores y los medios técnicos de que dispone.

Para dar vida a esta creación debe poner en acuerdo tres ritmos diferentes, específicamente escénicos, y conjugarlos en el escenario: el de la palabra, el del gesto y el del movimiento. En efecto, en la escena la palabra (el verbo) da origen al gesto y al movimiento, que deben verse reflejados en las formas sonoras, plásticas y luminosas que se desprenden de ellos y que se traducen en la escenografía, el vestuario y las luces. Lo que da origen a

todo este mundo escénico que el Director construye, es la idea representada por la palabra hablada; ese es el punto de partida de su creación: la idea contenida en el texto literario, la fuente de su inspiración. Partiendo de ella da forma a un mundo diferente exclusivamente escénico, que tiene sus leyes propias y que se rige por ellas en forma independiente de la literatura que le sirvió de base. La obra puesta en escena da nacimiento a un arte en el que priman sensaciones visuales de forma y colores, al que siguen sensaciones auditivas y sonoras y en el que en último término aparecen ideas y reflexiones. El juego de las pasiones humanas —pretexto de la obra literaria— es primeramente visto por el espectador, luego sentido y, por último, reflexionado. Se crea así, por este juego de ritmos, todo un mundo de sensaciones dirigidas al público; creación que pertenece exclusivamente al Director.

La presencia del Director en el fenómeno teatral tiene, pues, a nuestro juicio, en la escena moderna el fin de reivindicar un arte independiente, específicamente teatral, que nace para la escena, se desarrolla en ella y muere en cada representación; arte propio regido por leyes específicas, independiente del arte literario, no obstante tener en él su pretexto para una creación. Nacido para poner fin a una etapa de decadencia del teatro que se manifiesta sin remedio a principio de este siglo, varios artistas eminentes que amaban verdaderamente el arte teatral decidieron intervenir activamente atacando de frente el problema de la mercantilización de su arte, del reino sin contrapeso de las "vedettes" y de la falsedad y esterilidad en la actuación de los actores. Animados de pasión verdadera y de honestidad artística cambiaron de arriba a abajo la fisonomía del teatro europeo, instaurando una nueva era. Conviene echar una rápida ojeada a los principios que sustentaron y que hoy, con pocas variantes, se aplican en el teatro contemporáneo.

El suizo **Adolfo Appia** en su obra *la Música y la dirección escénica*, aparecida en 1899, inicia el movimiento al sostener que el autor no puede dar a su obra una forma definitiva, la que para adquirirla, tomando una forma dramática, debe ser traspuesta por el Director, quien la comunica al público. Y, basándose en las teorías de Nietzsche sobre la tragedia griega, sostiene que la obra literaria no es más que un libreto que sirve de pretexto a la entrada de la música y la rítmica que llegan directamente al corazón del espectador en un lenguaje por todos comprendido. Y un año antes, cuando recién se reemplazaba el gas por la electricidad, en la Opera de París, expresa que un objeto no es plástico sino cuando lo golpea la luz, y su plasticidad es artística cuando la luz se emplea en forma artística, instaurando con esta aseveración la revolución que significó el uso de la luz en la escena como elemento esencial en la creación dramática.

El francés **Jacques Copeau**, en 1913, en su teatro el Vieux-Colombier, renovador místico del arte del teatro, concentra su teoría sobre "el lugar dramático". Hay que reencontrar, dice, un lugar escénico liberado de accidentes pictóricos y ópticos, a fin de dar un sentido profundo a la plástica teatral (planos, circulación, espacio escénico). Ahora la limpia escena griega y la del teatro isabelino, creadas precisamente para servir las producciones dramáticas de su

tiempo; y ataca la escena a la italiana o renacentista, llena de adornos y de maquinarias, que califica de "convención bastarda". Y en la práctica, en su trabajo con sus colaboradores, hace aparecer una forma hasta entonces desconocida en la que el amor por el oficio y la dedicación apasionada a él transforman los métodos de trabajo y convierten a actores y técnicos en seres humildes, que sirven su arte sin buscar la gloria ni el dinero. El espíritu con que Copeau sirvió al arte teatral, desde el pequeño teatro que dirigía, hizo cambiar en toda Europa la idea que hasta entonces se tenía sobre este arte.

El inglés **Gordon Craig** es un teórico ferviente de lo que llama "la teatralidad pura", que no consiste ni en el juego de los actores, ni en la obra, ni en la dirección, pero sí en el gesto, alma del juego escénico, las palabras, que son el cuerpo de la obra, las líneas y los colores que forman el decorado y el ritmo, esencia de la danza. Día vendrá en que el teatro prescindirá, dice, de los textos literarios, creando obras especiales a este arte. No cree en el juego individual del actor, que puede ser reemplazado por una marioneta. Bellos ideales que encierran no obstante profundas verdades y que en todo caso representan un amor orgulloso por el arte del teatro.

Los rusos **Stanislavsky** y **Meyerhold**, el primero especialmente, dirigen su atención al actor y a los métodos de actuación, creando Stanislavsky uno especial, que emana de sus diferentes escritos, y que se aplica hasta hoy con extraordinario éxito en todo el mundo. El director ruso es el creador de lo que podría llamarse "el realismo sintético", que se dirige a desarrollar los dones y la personalidad del actor; es el actor hombre el que interesa; debe ser dueño no solamente de su cuerpo, sino también de sus estados de alma, debe renovarse cada vez que desempeña un rol, huir del automatismo y la standardización profesional, ser maestro de su subconsciente, estar natural y confortablemente instalado en su vida interior a fin de poder excitarla correctamente cuando la necesite. Debe "revivir" el rol en los términos en que fue creado, llegando así al objeto mismo del arte escénico. Su creación debe partir de un "sí" mágico y condicional: "si fuera tal persona, si estuviera en tal circunstancia", y de allí adquirir la vida del personaje y su ambiente. Busca el desarrollo de los motores de la vida psíquica: el intelecto, la voluntad, el sentimiento. En una palabra, "el sistema" tiende a colocar al actor, ayudado por procedimientos técnicos, en un estado favorable al nacimiento del acto creador y de la inspiración. Meyerhold es menos profundo; sólo pide un completo dominio corporal; el "bio-mecanismo" suprime la personalidad del actor y lo usa como instrumento que puede moverse, cantar, hacer acrobacia; es un instrumento en manos del Director.

El alemán **Georg Fuchs** y sus discípulos **Reinhardt** y **Piscator** dirigen sus miradas al teatro como un fenómeno social al expresar que con la importancia que empiezan a tener las masas en los comienzos de siglo debe aparecer una nueva concepción espiritual, a la que se condicione una técnica que hay que elaborar para servir esa idea. En 1909 escribe, el primero, su famoso libro **La Revolución en el teatro**, cuyas teorías fueron aplicadas por sus discípulos, dando nacimiento a un teatro de formas monumentales destinado a atraer a las multitudes.

En la actualidad algunos Directores ayudados por una maquinaria teatral perfeccionada hasta sus límites, especialmente en el aspecto lumínico, reivindican para su arte el calificativo de "total", y quieren devolverle su sentido primitivo, ante todo espectáculo— desembarazándolo de su tendencia intelectual y reflexiva. Otros, siguiendo la corriente instaurada por Brecht —autor y director alemán de talento extraordinario— por el contrario, hablan de la nuestra como de una época de la razón y se dirigen a la inteligencia del espectador a fin de comunicarle sus ideas.

Hemos reseñado muy brevemente las ideas de estos grandes renovadores del arte teatral moderno con el objeto de poner muy en claro el concepto de que a partir de este siglo los teóricos y los hombres de teatro han dirigido —desde diversos ángulos, como hemos visto— sus miradas al fenómeno escénico, independiente de la obra literaria, cosa que no había ocurrido hasta entonces, por lo menos con esa intensidad y esa pasión. Como hemos dicho, todos esos esfuerzos iban encaminados a salvar el arte del teatro, a restituirle una grandeza que parecía perdida. En esta tarea apareció, en primer plano, como encargado de ella, el Director, a quien se ha definido como el verdadero y gran creador del teatro moderno.

EUGENIO DITTBORN

Presidente del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile desde hace doce años.

Director de Teatro y Profesor de Arte Dramático. Estudió en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, de París.

Consejero de la Comisión Nacional de Cultura y Presidente de la Fundación "Luis A. Heiremans" para el desarrollo del Teatro y Literatura en Chile.

Ha dirigido gran número de obras, siendo el más decidido impulsor del teatro chileno actual, a cuyo esfuerzo se debe el que una generación de dramaturgos jóvenes haya hecho su ingreso en el teatro nacional. Ha organizado y presidido varias giras del Teatro de Ensayo por América y Europa y, entre ellas, en 1963, la gira "Imagen de Chile", Festival Folklórico, que se presentó en Perú, Panamá y Estados Unidos, siendo premiado por el Club Nacional de la Prensa de Washington.