

Mi vida en el Teatro

Confesiones





Relaciones del director con los elementos del espectáculo*

Eugenio Dittborn

Director teatral

He creído conveniente hacer un trabajo escrito sobre el tema que se me ha pedido desarrollar, tanto porque en esta forma se pueden establecer con más precisión las ideas para su discusión posterior, cuanto porque para mí son raras las ocasiones de fijar en el papel un sinnúmero de lucubraciones y pensamientos que acuden a mi consideración mientras ejerzo mi profesión y que, por falta de tiempo, no puedo sistematizar como quisiera. He aprovechado, pues, la ocasión para hacerlo.

Lo que espero aportar es el concepto que tengo de lo que debe ser un director de teatro como dirigente o rector de un grupo que pretende realizar una obra de arte y, si es posible, despertar en él una *toma de conciencia* de su papel. Conseguido esto, creo que le será muy fácil o menos

penoso relacionarse con los elementos del espectáculo y conseguir el fin que se ha propuesto. Tengo la pretensión de creer que, en definitiva, este puede ser un trabajo práctico siempre que se entienda que la práctica del oficio no puede ejercerse sin tener un concepto claro de lo que es y de lo que significa ser un director de teatro. No hago otra cosa que darles el fruto de mis cavilaciones y el resultado que ellas han sufrido a través de mi experiencia.

Para comenzar, un poco de historia. Puede afirmarse, contrariamente a lo que se piensa comúnmente, y después de un estudio profundo de la historia del teatro, que el director ha existido siempre o casi siempre que se han llevado a efecto representaciones teatrales; que no es un personaje que ha aparecido en la escena a comienzos de este siglo como

*Publicado originalmente en Revista *Apuntes* N°1, julio de 1960, y Revista *Apuntes* N°2, agosto de 1960, del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile.

Eugenio Dittborn durante los ensayos de *Tartufo* de Moliere. Compañía de Teatro Comediantes. Sala El Angel, 1976.



Foto: Ramón López

"El director ha existido siempre o casi siempre que se han llevado a efecto representaciones teatrales".

se cree y que siempre ha estado en ella cumpliendo una u otra función.

Así es, en efecto. El primer antepasado del director sería el mago de la tribu o el sacerdote pagano que en la lejanía de los siglos hacía evolucionar a los bailarines delante de la figura del ídolo, complementando la acción y dando indicaciones sobre el significado del rito. André Gervais, en su libro titulado *Propósito sobre la dirección*, después de un estudio serio y exhaustivo concluye que así sucedía en el teatro japonés, en el persa, en el egipcio y que, desde sus primeras manifestaciones en el teatro, aparece la necesidad de reunir en una cabeza y en una sola mano todos los elementos constitutivos del espectáculo, abundando en citas y fundando su aseveración en la autoridad de los escritos de Aristóteles, Corneille, Cervantes, Voltaire, Diderot y Lessing, que en una u otra forma han abordado el asunto.

Y así parece ser: en el teatro griego, el *didaskalos*, etimológicamente el que enseña, el maestro, el preceptor, el que dirige los ensayos del coro, el que daba instrucciones a los actores sobre la forma de interpretar la obra o de ejecutar las danzas, que podía ser el autor mismo. En el teatro romano, el *dominus-gragis*, jefe de la troupe, empresario, actor y director al mismo tiempo. En el teatro medioeval donde, gracias a los estudios de Gustavo Cohen, se conoce la existencia de un conductor o maestro de juego que dirigía la representación de un misterio o de una moralidad, asegurando la coordinación de sus elementos en forma bastante efectiva, por cierto, ya que en la tan conocida miniatura del pintor Fouquet sobre el misterio de Santa Apolonia, aparece ensayando con el

texto en una mano y un bastón en la otra, costumbre que en algunos casos convendría resucitar.

En el teatro isabelino, el *officer of revels*, encargado en convocar el reparto, ensayar las comedias y dictar órdenes en todo lo concerniente al espectáculo. Era un funcionario dependiente de la corona con poderes omnipotentes. La personalidad de Shakespeare parece, sin embargo, cubrir a ese personaje y parece que él mismo ponía en escena sus obras, lo que se trasluce en los famosos consejos a los comediantes que se dan en *Hamlet*. En el teatro francés del siglo 17 a Corneille en su famoso discurso sobre el poema dramático, en el que se refiere a la persona encargada de la ordenación del espectáculo como un hecho corriente de la época y Moliere en su *Impromptu de Versailles*, que es un verdadero ensayo de una pieza llena de indicaciones sobre actuación, aparte que su intención fue criticar a los cómicos

Actor bajo la dirección de Eugenio Dittborn en *Tartufo* de Moliere.



del Hotel de Borgoña, con quienes competía. En el siglo 16 en el teatro francés y para la ópera se dicta el reglamento de Narby que contiene disposiciones precisas sobre el encargo de dirigir el espectáculo. En Alemania, en la misma época, los actores estaban sujetos a la autoridad del actor principal y el poeta y dramaturgo Goethe, que en su novela *La vocación de Nilhelm Mester* describe nuevamente la preparación de una representación por el director del conjunto.

Pero es en Francia donde existe el documento más completo sobre dirección desde un punto de vista histórico y es un libreto titulado *Indicaciones generales y observaciones sobre la puesta en escena de la obra Enrique III y su Corte*, publicada por Albertin, director del Teatro del Estado. Este libreto describe los trajes, los decorados y la forma de representación que hacen los actores escena por escena en lo referente a sus posiciones, sus gestos y aún sus entonaciones. Es un verdadero libreto sobre dirección.

"Un artista no sabe lo que va a crear; parte de un conocimiento y, a fuerza de trabajo, acude a él la inspiración. El director puede, pues, exigirle ese conocimiento lo más completo y profundo posible".

Se ha podido, pues, establecer la existencia de un director desde la aparición del teatro, mejor la de un ordenador del espectáculo, cuyas relaciones con quienes lo integraban eran por ese mismo carácter más bien las del empresario de hoy día encargado de llevarla a cabo y de velar por que no fracasara. No se tiene noticias, por falta de información, de que la dirección se llevara en la forma completa que hoy se hace y que puede apreciarse, por ejemplo, en la publicación de Jean Louis Barrault de su dirección de *Fedra*, de Racine, a raíz de su presentación por la Comedia Francesa.

En los documentos que se tiene sobre dirección en otras épocas se echa de menos el *trabajo preparativo* del director antes de iniciar sus ensayos, lo que se hace hoy día con todo cuidado y del que es un modelo el que antes hemos aludido. En efecto, en ese libro, Barrault hace un examen crítico de orden artístico, moral, religioso e histórico sobre la heroína; habla del decorado y de su concepto sobre el teatro puro. Al referirse a los ensayos, toca los problemas del verbo, la voz y el gesto, las luces, las posiciones, las actitudes, la mímica y la dicción, la construcción geométrica y sinfónica de la obra. Todo es visto y analizado con detención. El resultado de este estudio ha sido una de las direcciones más celebres del teatro contemporáneo.

¿Quiere esto decir que antes no se tenía un concepto tan completo y total del arte del teatro y que no se trabajaba con ese cuidado y seriedad con que hoy día se hace? Resulta pretencioso contestar con la negativa. Evidentemente que sí, antes de aparecer los directores de hoy los grandes actores, esos monstruos tan vili-

pendiados, eran sin duda alguna artistas con un talento superior: entre ellos no había solamente pretenciosos exhibicionista sino que grandes hombres de teatro a cuya influencia la representación tomaba un carácter de gran dignidad y grandeza; así lo atestiguan las crónicas.

La dirección o puesta en escena no ha hecho pues más que evolucionar y cambiar de manos. Al *ordenador* del principio sucedió el *gran actor* y a éste el *director* moderno de los últimos 50 años que, despótico en un principio, como recién venido, ha ido modificando su actitud para convertirse en lo que en el presente se podría llamarse el *hombre de teatro*, aquel que ordena y dirige inflamando la fe como en el teatro medioeval, el que enseña actuación

con ejemplo de los grandes actores o monstruos del teatro de antaño y que sabe de cifras y negocios para una empresa; que se relaciona, en una palabra, con todo el espectáculo. Veamos esa relación.

A partir de mediados del siglo 19 se llega pues en forma insensible pero cada vez más segura, al concepto que actualmente se tiene sobre la dirección de una obra. Este concepto me parece admirablemente definido por Jaques Copeau al decir que la dirección es el conjunto de operaciones artísticas y técnicas gracias a las cuales la obra concebida por el autor pasa de la vida espiritual latente del texto escrito a la vida concreta y presente de la escena. En esta pasada, si se nos perdona el término por lo expresivo, está todo el quehacer del di-

rector, su razón de ser en la vida del arte del teatro moderno, todo su trabajo de artista creador.

Relaciones del director con los elementos del espectáculo

La primera relación que tiene el director en este trabajo es con el autor, aquel que ha concebido esa vida espiritual y latente que existe en el texto. Conocer la obra es su primera tarea, tarea que se facilita enormemente cuando el autor está vivo, ya que a él recurrirá para aclarar conceptos sobre la anécdota, la construcción, la psicología de los personajes. En este trabajo, a mi juicio, el director debe limitarse a conocer los puntos de vista del autor, sin influenciar con sus ideas aquellas que el autor

Eugenio Dittborn dirige *Tartufo* de Moliere. Compañía de Teatro Comediantes. Sala El Angel, 1976.



Foto: Ramón López

quiera expresar. El trabajo de interpretación es posterior, es su trabajo, su campo de acción; el director no debe sufrir la tentación de transformarse en autor; debe limitarse a conocer, a preguntar y a oír las respuestas cuando el autor está vivo; cuando está muerto, este diálogo se transforma en monólogo y la tarea es más complejo. En este caso, a mi juicio, no hay otra solución que explorar en el texto ávidamente, tratando de encontrar las respuestas que casi siempre da. Especialmente si se trata de textos de autores que, por su grandeza, deben considerarse intocables; pero aun no siendo así, son raras las veces que un texto no ofrece una respuesta adecuada al director que trata de conocerlo. Generalmente son suyas las limitaciones, es suya la falta de perspicacia, de cultura o de talento para comprender lo que el autor quiso decir.

Lo primero pues es conocer el texto, y no es tarea corta ni fácil. Supone una serie de innumerables conocimientos de todas las órdenes de la cultura, en todas las ramas de las ciencias y del arte, porque no sólo hay que conocer, hay que conocer profundamente; verdaderamente, en forma objetiva, científicamente. Sólo después de este conocimiento y basado en él es que viene la interpretación o creación del director; aquí comienza su tarea y es aquí cuando se presenta en la teoría y en la práctica el dilema de si el director debe respetar la creación del autor o si tiene libertad para tomarla como pretexto a una creación suya, personal o individual. Mucho se ha escrito y teorizado sobre este tema. Muchas experiencias se han hecho desde este punto de vista. Hoy algunos que opinan que los verdaderos creadores del tea-

tro moderno son los directores y que es gracias a ellos que las obras adquieren su verdadera medida dramática, pudiendo usar de toda su capacidad creadora sin freno ni sujeción alguna. Invocando esta teoría se han cometido muchas atrocidades en el teatro que no han resultado experiencias creadoras, mas bien, actitudes presuntuosas de quienes en definitiva no son verdaderos artistas.



El director artista creativo no necesita deshacer el texto ni menospreciarlo para elaborar su creación. Parte del conocimiento que se tiene de él y ese conocimiento le sugiere una interpretación desde un punto de vista estético personal. Eso es todo.

Conseguida esta idea, establecido este punto de vista, se relaciona con quienes van a llevar a cabo el espectáculo. Este grupo de personas puede dividirse en dos: los artistas, actores y técnicos, y los administrativos. Los actores que interpretan el texto y dan vida a los personajes, los técnicos que construyen por así decirlo ese pedazo de mundo donde transcurre la vida escénica; escenógrafo, iluminador, vestuarista, músico o sonidista, directores de escena, etc. Los administrativos que cooperan para hacer de la creación que se ha hecho se difunda, se conozca y llegue al público; empresario, gerente, propagandista, personal de sala, boletería, etc. El concepto

"Se trata de re-crear la vida y esto hay que hacerlo con seres vivientes, adultos, con un pasado, con una vida anterior vivida consciente e inconscientemente hasta las heces".

moderno de director de teatro especialmente cuando se trata de cabezas de conjunto, tiende a hacer de él un empresario, casi un hombre de negocios. Este papel que tiene que desempeñar el director parece reñido con su carácter de artista. A mi juicio, no es así. La relación del director con el negocio del teatro y la participación del conjunto en esta aventura le da una dimensión humana, los compromete a todos en ella, los sumerge en la realidad cotidiana, le da otro aspecto al trabajo humano, no desdeñable por cierto. Basta con no caer en la tentación desmedida del dinero. Con estos grupos de personas tiene relación el director desde un doble punto de vista artístico y humano.

Su relación con el artista mira a dos puntos: el sistema de trabajo y la forma interna de conseguir una creación. En cuanto al primero, se ha impuesto nuevamente en el teatro el sistema de trabajo colectivo, practicado antaño en las artes - en la Edad Media, especialmente, -y que consiste en que todos los que intervienen en un trabajo artístico colaboran en él conjuntamente, aportando no sólo sus conocimientos especializados sino que una disposición de ánimo dispuesta a efectuar todo lo que se pida y a posponer sus legítimos intereses en beneficio del interés común que se persigue. Este aporte a la causa común debe nacer de un sincero, espontáneo y ferviente deseo de colaboración que implica una renovación de la mentalidad del artista, naturalmente inclinado hacia sí mismo, y por lo tanto aislado de los demás. Al implantar este sistema, el director debe velar por su eficacia, es decir, que efectivamente sea un trabajo de to-

dos, particular o individual, que todos aprovechen de él para ellos mismos y para la obra común. Con él se logra una mayor facilidad o expedición en lo que se hace, un rendimiento más elocuente y un mejor resultado final. El director coordina y decide en última instancia.

En cuanto a la forma íntima que el director tiene para conseguir de sus colaboradores una buena creación artística en sus especialidades, se torna más difícil dar una respuesta categórica que vendría a ser una respuesta infalible y precisa. No se ha encontrado todavía y seguramente no se encontrará. Pero hay unas premisas que pueden establecerse. Los colaboradores del director son artistas creativos en sus diferentes especialidades que se han juntado en un grupo para tratar de conseguir llevar a cabo una obra de arte. Este concepto de unidad en la creación es lo que van a pedir al director y es eso lo que principalmente debe darles para que, convencidos de él, sepan claramente cómo guiar sus pasos por el camino señalado y poder desarrollar sus personales condiciones de artista. El director debe saber perfectamente lo que quiere, saberlo bien, darlo a entender claramente; después, dar confianza, dejar hacer, corrigiendo con mano segura e imperceptible las desviaciones a sus propósitos principales. Un artista no sabe lo que va a crear; parte de un conocimiento y, a fuerza de trabajo, acude a él la inspiración. El director puede, pues, exigirle ese conocimiento lo más completo y profundo posible; puede también exigirle un trabajo, aunque sea arduo, pero hasta allí llega su papel. Su papel llega hasta los umbrales de la creación individual; allí no puede

penetrar sino en su conocimiento, trabajo y siempre con una respuesta adecuada, y ahí, suya, la fórmula para que el director se relacione con los artistas que colaboran con él.

Por fin, el punto de vista humano. El director trabaja con seres humanos: el teatro es el único arte en el que un ser humano es su instrumento, un ser humano con la maravillosa y tremenda complejidad que lo distingue. El trabajo que el director ha elaborado en un escritorio con inteligencia, cultura e inspiración se transforma de pronto en una aventura inaudita; se trata de re-crear la vida y esto hay que hacerlo con seres vivientes, adultos, con un pasado, con una vida anterior vivida consciente e inconscientemente hasta las heces.

El ideal para un director, para algunos por lo menos, sería refugiarse y usar la super-marioneta que vislumbró Gordon Craig, pretendiendo deshumanizar el arte del teatro en su falta de humildad y de amor.

Pero no es así. El trata con seres humanos y para conseguir su objetivo hay un solo remedio. Dejarlos limpios. Hacer renacer en ellos la vida del espíritu que está más allá de las contingencias de todos los días, que significa fe, amor, caridad, valentía y humildad, desaprensión de las fórmulas pasajeras, de las soluciones parciales que lo ahogan y lo empuñan.

Comprendiendo, sintiendo y practicando esto como punto de partida es muy fácil conseguir relacionarse con los seres humanos y más fácil aún con los artistas. Es evidente que nada de lo anterior impide un trabajo inspirado, concienzudo, paciente, sacrificado y talentoso; por el contrario, es de ese principio que se desprende que el trabajo debe ser así.