

LA DIALÉCTICA

DIRECTOR-ACTOR-DRAMATURGO

KEVE HJELM*

Maestro de dirección escénica

Profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad de Estocolmo

Los dominios del actor,
el director y el dramaturgo

No quiero empezar ambiciosamente tratando de definir lo que es el teatro; esta definición se la dejo a otros: al director inglés Erick Bentley, que postulaba que teatro era que A habla con B y C se queda mirando.

Brecht plantea lo siguiente: el teatro se compone de la representación de símbolos vivientes que transcurren en acontecimientos dramatizados entre las personas, todo esto hecho para entretener. Para mí, el teatro es la actuación, sencillamente.

En Suecia se piensa que si uno planifica las cosas con suficiente cuidado, todo está solucionado. Yo estoy en contra de la planificación de escritorio hecha *a priori* en la dirección teatral. Esto no quiere decir que una cierta planificación no sea necesaria y buena; pero la planificación hecha con mucha anterioridad hace que nos preocupemos demasiado del futuro en lo que debe ser el arte del momento.

Pienso que el valor de la entretención del teatro ha devenido en que los directores tienen que encontrar todo el tiempo nuevas formas de hacer a los clásicos: Shakespeare, Molière de una manera distinta, Strindberg de una forma cómica.



Se dice en artículos, revistas o charlas, que el mundo del teatro debe ser de los actores; incluso lo dicen los directores, aunque no lo dicen en serio. Los actores saben que, en realidad, los teatros son de los directores. También existen dramaturgos que dicen que el teatro es de los dramaturgos. Se diga lo

que se diga acerca del teatro de los actores, de los directores o de los dramaturgos, la verdad es que el teatro occidental logra su mejor momento cuando se da una fusión de estos tres elementos.

Es útil recordar los dominios que han tenido cada uno de estos tres grupos en las distintas épocas de la historia del teatro. Se puede decir, por ejemplo, que durante los primeros cien años del teatro clásico griego, en el tiempo de Esquilo, Sófocles, Eurípides, el dramaturgo era el elemento central. La época del actor por excelencia probablemente haya sido el renacimiento y el barroco, a pesar que hay investigadores que plantean que el teatro de Shakespeare era solamente un camuflaje para un teatro de actores. Cuando el director profesional hizo su entrada a la escena, al final del 1700, inmediatamente se apoderó del rol protagónico y ahora no se contenta con menos que el protagónico más protagónico. ¿Quién se acuerda de quién hizo

* Texto de la conferencia realizada por el director sueco Keve Hjelm en la Escuela de Teatro de la U. C., con ocasión de su trabajo de dirección de "La danza macabra" en el Teatro U.C.

el papel de Hamlet en el último montaje de Ingmar Bergman?

Durante mis primeros veinte años dentro del teatro, estaba absolutamente decidido a entrar en esta elite de la dirección teatral. Pero fueron justamente los cursos de dirección que tomé los que me hicieron interesarme en el arte de la actuación. Especialmente decisivo fue el encuentro con el que llamo el último de los actores creativos de Suecia. Ahí entendí que el punto fuerte del drama tenía que estar en el escenario más que en la dirección y comencé a estudiar actuación de una manera autodidacta.

El actor: futuro del teatro

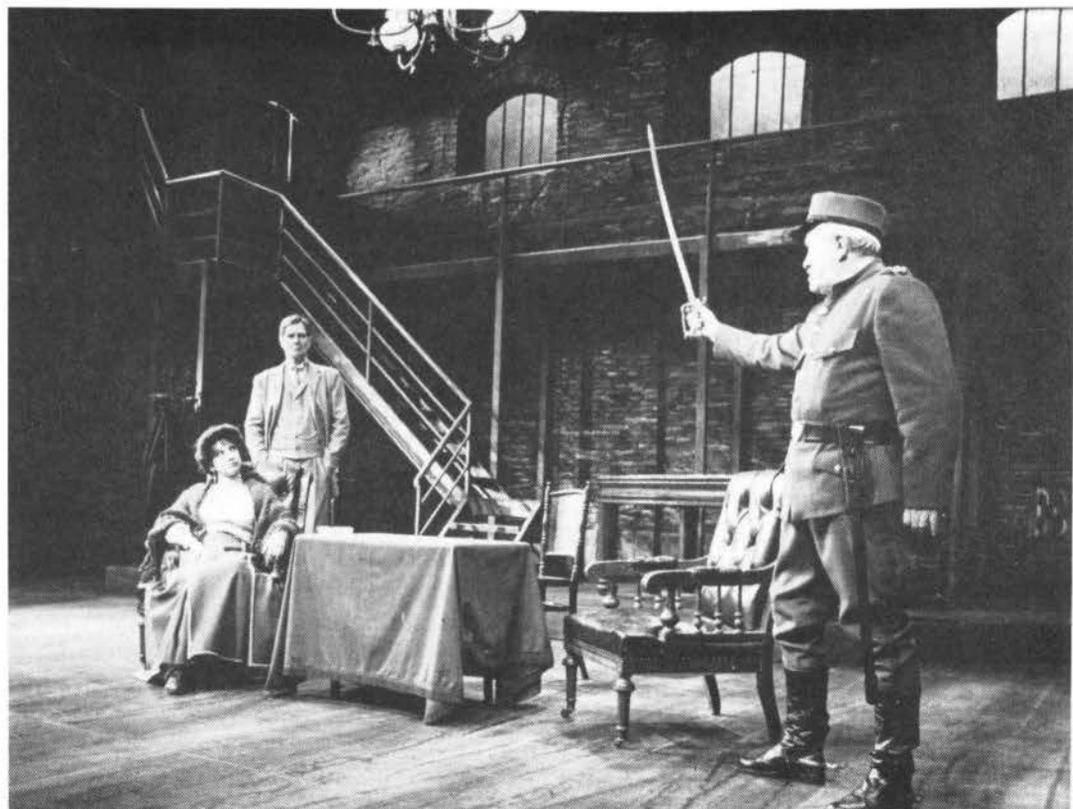
He estado haciendo teatro hace cincuenta años, pero la verdad es que no quería hablar mucho del pasado, me interesa más hablar de los conceptos que creo van a ser vá-

lidos para el futuro. Nos podemos preguntar si el teatro tiene algún futuro, el teatro entendido como teatro literario. Este antiquísimo arte que es el teatro ha estado expuesto durante este siglo a dos amenazas que son muy serias. Primero el cine, que comenzó a principios de este siglo y después de la segunda guerra mundial, la televisión.

Hoy considero que se están empezando a ver puntos de luz en el túnel, en el futuro del teatro. Creo que más temprano que tarde se va a desinflar esta ansiedad televisiva de la gente. Pienso y siento que la gente va a echar de menos muy luego verdaderos actores y verdaderas escenas. Actores que trabajen con una presencia escénica real, profunda, como contrapartida a estos monstruos electrónicos que ya hemos visto hasta el cansancio.

Las exigencias para que el teatro vuelva a conquistar su público son las siguientes: no puede seguir tratando de competir con los

Gabriela Hernández, Alejandro Sieveking y Roberto Navarrete. Dirección: Keve Hjelm.



otros medios de comunicación cuya forma de expresión naturalista e hiper naturalista no tienen nada que ver con él. Los medios de comunicación tienen esta maravillosa cualidad de poder hacer cambios muy repentinos entre tiempo y espacio. El teatro lo que debe hacer, como contrapartida, es que el actor profundice en la habilidad de despertar la fantasía del auditorio.

El teatro de hoy debe aprender a usar el carácter ficticio de la escena, que el teatro oriental ha utilizado desde hace dos mil años. Basta con ver el teatro chino clásico, donde el actor pasa casi sin transición desde estados de éxtasis profundo a estados meditativos de una paz enorme. Este es un teatro que se mueve sin ningún tipo de restricciones dentro del mundo de los sueños. Por ejemplo, el alma de un personaje pasa desde los campos elíseos, por así llamarlos, hasta los más profundos abismos del infierno.

Por supuesto que es imposible para nuestro teatro occidental tratar de igualar esta enorme simbología del teatro oriental. Pero, de todas maneras, el actor debe aprender a ser capaz, a través de un gesto, de una pose o cualquier expresión corporal, de poner en claro el cambio escénico que le produce tantos problemas a los dramaturgos de hoy. Su capacidad de expresión se limita desgraciadamente a un encierro entre tres paredes, las tres paredes entre las que por ejemplo Ibsen hizo dramas magistrales. Lógicamente este tipo de obras, de tres paredes como les llamo, tienen que mantenerse dentro de los repertorios de los teatros. Pero para dejar bien en claro que el teatro es actuación, debe el arte de la actuación no siempre ser lo mismo que el arte de la oración, o sea del habla.

He visto ejemplos en el trabajo de Ariane Mnouchkine en París, en el de Peter Brook en Mahabaratha y en una versión de La posadera de Goldoni con la actriz Carola Serrano aquí en Chile, donde se puede apreciar, claramente, el uso del carácter ficticio del escenario, es decir, el que se crea en la fantasía y la imaginación del público.

La tradición ancestral del teatro está ba-

sada, mucho más que en un teatro oral, en un teatro de expresión corporal, en ritos sacros muy antiguos, en lo circense o en el trabajo de juglares y acróbatas durante el medioevo. Ahora se ha puesto de moda el llamado teatro físico, pero en realidad este teatro físico sigue siendo un teatro del lenguaje, un teatro hablado, que utiliza el lenguaje corporal para subrayar lo que ya dice la palabra.

No soy el único que plantea que hay que buscar las raíces del teatro ancestral, las tradiciones del teatro; antes lo dijeron Grotowski y Antonin Artaud. Estas tradiciones ancestrales son necesarias para ayudar al teatro a acentuar más claramente la actuación, a hacer más evidente la capacidad de expresión corporal del actor. Se requiere una dramaturgia nueva, donde el dramaturgo no se sienta entregando un texto literario, sino creando la partitura para las diferentes funciones escénicas. Naturalmente que el dramaturgo tiene que dominar el arte del lenguaje y poder escribir diálogos vivos, pero también debe ser capaz de crear situaciones dinámicas. Tiene que tener un mayor conocimiento escénico del que hoy en día poseen los dramaturgos, principalmente, en lo que se refiere al trabajo escénico del actor, más que al trabajo del director.

El encuentro con el texto

Tiene que haber un interés por el proceso de creación en la actuación. Aquí es donde están la mayoría de las lagunas en los currículum académicos de las escuelas de teatro. Estoy pensando en ese momento en el que al actor se le enciende la *chispita* en el contacto con un texto. Hoy es muy raro que el actor tenga un encuentro solo con su texto. Considero que el actor tiene un encuentro evasivo con el texto a través del director. Si uno ve el texto dramático como un terreno, al actor se le da un mapa donde andar, lo que hace que no salga a explorar el terreno sino que se dedique a actuar el mapa. Entonces, en buenas cuentas, en el actor está más presente el mapa que el terreno. Desgraciadamente, la mayoría

de los montajes teatrales actuales están contruidos más o menos sobre esta base.

El actor debe volver, como hacía el actor hace muchísimo tiempo, a tener un encuentro personal y privado con el texto. El actor debe enseñarle a su cuerpo a pensar en la situación en que el dramaturgo lo ha puesto en esa escena en particular.

El texto dramático está construido, como todos los textos prácticamente, de palabras, de símbolos orales, que dan señales sobre el contenido del texto. Estas señales están dirigidas a la experiencia personal de quien lo lee o lo escucha, lo que a su vez está conectado con las percepciones sensoriales de cada persona. O sea que, además de comprender el contenido simbólico de las palabras, el actor tiene que ser capaz de tomar contacto con lo que es el contenido sensorial del texto: cómo se siente, se huele, gusta, se ve. El actor, necesariamente, tiene que echar a andar toda su capacidad sensorial para hacer que su fantasía pueda florecer. De esta forma el actor puede, de manera autónoma, decodificar este texto y profundizar en lo que es la interpretación. Esto es necesario tanto para los actores como para el director, los cuales usando al dramaturgo como guía, tienen que ir de vuelta a la fuente, al momento creativo en que el dramaturgo creó la escena, el texto. Esto tiene que hacerse en forma personal, antes del encuentro con las otras personas del colectivo teatral.

En síntesis, antes de participar del trabajo colectivo, los actores tienen que tener encuentros creativos propios con el texto literario. Debe haber un encuentro entre la realidad personal del actor y la realidad literaria del texto. Todo el arte consiste en un encuentro. Pensemos que un pintor saca de su inconsciente la idea, la inspiración, para pintar un cuadro; ha tenido una visión que es el resultado de este encuentro entre su realidad interna y la realidad externa a la que se ha visto expuesto. Es inevitable, entonces, que el

actor se encuentre solo, en forma autónoma, con el texto. Por eso es tan importante que lea una y otra y otra vez el texto privada, calladamente, y tenga todos estos encuentros; que enseñe a su cuerpo a pensar, luego a sentir la situación creativa que ha vivido el dramaturgo al escribir el texto. Todo lo que ese dramaturgo tiene de experiencias internas, personales profundas, tiene que ser dirigido a lo que es la experiencia personal y profunda del actor, de manera que para el actor sea posible usar su libro interior (o sea, todos sus procesos anímicos internos, toda su experiencia acumulada anteriormente) para interpretar el texto literario en el momento creativo del dramaturgo.



Roberto Navarrete y Gabriela Hernández.

La recreación del texto en el escenario

No se trata solamente de que el actor le enseñe a su cuerpo a pensar, sino que también tiene que enseñarle a encender la *chispita*, y eso lo puede conseguir solamente experimentando la situación, viviéndola.

Aquí hay posibilidades de hacer trampa, uno puede actuar, hacer "como que". Por ejemplo, en la vida privada nosotros podemos decir que nos da mucha vergüenza cuando en realidad no nos da, o a veces uno se enfurece a pesar de que hace esfuerzos titánicos por controlar los nervios. Sobre el escenario todas estas reacciones son muy di-

fíciles de recrear: aunque nosotros entendamos la motivación del personaje para hacer esto o lo otro, es muy difícil ser lo que es el personaje, sentir lo que siente el personaje y no *actuar* lo que es el personaje. Porque hacerse el avergonzado no es muy complicado, pero ¿quién puede realmente sentirse avergonzado y hacer que se le ruboricen las mejillas de un solo tirón? Pero esto no está permitido dentro del teatro, sería un naturalismo.

Las reacciones se producen por estímulos reales; en el escenario no tenemos ninguno de esos estímulos o, si los tenemos, no son concretos, son imaginados y, aunque los tuviéramos en él, de todas maneras no reaccionaríamos igual que en la realidad. Sobre el escenario estos estímulos no echan a andar toda una cadena de reflejos condicionados que una persona hace funcionar ante una situación real de su vida. Por eso tenemos que tratar de conseguir esta cadena de reacciones casi instintiva, que en la realidad se da en forma tan normal, natural y cotidiana, con estímulos imaginarios como los que tenemos en el teatro.

Por lo tanto, el problema no tiene nada que ver con la reacción que tenga el actor, sino que está en hacer que todos estos estímulos irreales que nos da el teatro sean tan reales para nosotros que desaten toda la cadena de reacciones que tenemos en la vida real y con las cuales nuestro cuerpo se expresa.

Es este proceso el que se salta el actor cuando aparece el director con su formulario intelectual sobre el texto. Entonces el actor genera una dependencia del parlamento, de la palabra. Esto ha llegado hasta tal punto que en Suecia tenemos incluso directores que les escriben el subtexto a los actores; es más o menos el sistema que usa la televisión.

Teatro del oído y teatro del movimiento

El problema con el teatro del lenguaje es que tiene tantas palabras, que uno tiende a comunicarse nada más que con las palabras. A propósito del teatro *físico* del que hablaba, del teatro como movimiento: el ser humano

occidental moderno, de alguna forma, se ha convertido en la víctima de sus propios movimientos. Hoy día, que tan seguido hemos pasado la barrera del sonido y andamos a velocidades increíbles, no pensamos que en la base de las leyes termodinámicas y aerodinámicas, está en realidad el movimiento del alma. Los movimientos del alma son la base de casi todas las actividades que nosotros llevamos a cabo en este mundo.

Lo raro es que nosotros los actores no percibimos que el pensamiento como energía del alma es el motor que enciende toda nuestra actividad escénica tanto interior como exterior. El error que cometemos en el teatro es que pensamos que a la energía espiritual, haciendo una comparación con la cocina que tenemos en la casa, es cosa de apretar un botón y se la encuentra. Frecuentemente los botones de los actores son las palabras; creen que la energía surge al echar a andar la palabra como quien enciende el gas de la cocina. Se cae en una especie de mentalidad de fuelle, o sea, soplar para que se haga más fueguito: el fuelle sería echarle harto viento a la chispita minúscula del verdadero sentimiento que tenemos con respecto al texto, mantenerla viva, que no se apague. Esto pasa cuando falta el verdadero fuego, el fuego que nace de la vivencia de la situación.

No quiero decir que haya que echar abajo los cimientos del teatro literario, sino que al contrario, hay que seguir construyendo sobre eso, con una renovación del sentimiento físico de la actividad teatral. El problema del teatro literario es que tiene *demasiadas* palabras y deja tan poco espacio para lo que existe *entre* las palabras. Yo, personalmente, le llamo el teatro del *oído* porque es un teatro que se dirige más al auditor que entiende el lenguaje que al vidente, al público que ve el lenguaje corporal del actor.

Tengo la sensación de que la mayoría de las personas piensa en el lenguaje corporal como una especie de alfabeto de sordos; la expresión de las palabras a través del cuerpo también se puede llamar lenguaje corporal, pero es la parte más pobre de los recursos

corporales de una persona.

Generalmente pensamos que una persona que no dice nada no tiene nada que decir; sin embargo, aquella persona que está en silencio puede estar llena de pensamientos, de sentimientos y emociones que no son posibles de expresar más que a través del silencio. Una persona que guarda silencio no piensa *en palabras*; esta persona que está en silencio es una señal, un signo evidente de un montón de sentimientos y emociones muy profundas que, incluso, pueden quedar después de que uno haya hablado: todo lo que no se ha dicho pero que es evidente a través del lenguaje corporal. Se trata sobre todo de los sentimientos y las emociones que están a un nivel muy profundo de la psiquis, que son aquellas para las que, sencillamente, no tenemos palabras en ningún idioma.

Lo que vemos en la expresión del rostro de una persona, es expresión de un fenómeno psíquico muy profundo que no tiene por qué ser puesto en palabras. Naturalmente, el actor tiene que comunicarse con palabras, pero no son el medio de comunicación más importante entre el escenario y el público. Incluso dentro del teatro literario, el mensaje sin palabras, el mensaje silencioso, es el más importante. Todos conocemos el mensaje silencioso, todos tenemos experiencias de los sentimientos no hablados.

El movimiento expresivo es el primer medio de comunicación que tiene nuestra raza humana, así que aunque en la Biblia se diga que al principio estaba el verbo, eso no es cierto. Incluso la lingüística moderna ha demostrado que al comienzo de los comienzos no estaba la palabra, ni siquiera éramos capaces de emitir sonidos. Nos comunicábamos unos con otros en estadios muy primitivos, solamente con movimientos corporales, o sea más o menos como lo hace hoy día un niño de pecho que todavía no aprende a hablar. Tiene que haber sido un acontecimiento horroroso cuando la gente se dio cuenta de que podía usar las cuerdas vocales.

Entonces qué pasa con el teatro que está orientado más hacia el oído, como decíamos,

que hacia los ojos, que deja fuera de juego a toda la enorme masa de público para el cual es mucho más fácil leer en el cuerpo que en la palabra.

En nuestra realidad privada, nuestro lenguaje corporal es aquel que precede a la palabra hablada; o sea, el sentimiento y la emoción están antes de lo que decimos. De este modo, resulta muy fácil para el público leer en el cuerpo del actor, ya que es algo que cada persona vive en su realidad personal todos los días. Si el cuerpo del actor no está activado por las exigencias de la situación, entonces al público no le queda más que recibir palabras incorpóreas, sin vida. Ese es el típico teatro del oído, de los entendidos del lenguaje, un teatro muy burgués.

Hacia la sabiduría dialéctica del director

Bueno, ¿qué hacemos para cambiar esto? Hay que cambiar sencillamente la distribución de los *medios de producción*. Desde muchas generaciones atrás, el actor se ha resignado a que los recursos teatrales estén en el director. Este acaparamiento de los medios de producción por parte del director hace que los actores formen parte del *proletariado* del teatro. Por lo que este círculo vicioso de la explotación tiene también mucho que ver con el actor.

Ha contribuido a esta especie de tiranía de los directores el que la imagen del director corresponda un poco a la del científico. Es la persona con la visión científico-analítica que está más cerca, se podría pensar, de lo que es el material inorgánico del texto.

El director está fuera de la situación que está estudiando: su objeto está fuera de él, experimenta, pero no con su propia persona. Dentro de la mecánica clásica, el saber analítico viene muy al caso, pero no tiene nada que ver en la vida social del ser humano. Esto se relaciona con las teorías liberales, muy individualistas, que han predominado, pero no debería valer como norma en una sociedad que tenga como objetivo una solidaridad orgánica con otros seres humanos.



Gabriela Hernández, Alejandro Sieveking y Roberto Navarrete.

No sé si debemos referirnos más a cosas pasadas; en realidad, los conceptos hegelianos y marxistas han tenido su colapso y lo que viene ahora es muy difícil de predecir. La sociedad dentro del teatro debe ser una sociedad solidaria y para no citar a Marx vamos a citar a Feuerbach, cuyo planteamiento es, más o menos, el que debe regir dentro de una sociedad teatral. Este planteamiento incluso fue la base para la filosofía existencialista que plantea Martin Buber.

La pregunta, entonces, es qué vamos a hacer con el teatro, porque no quiero decir que haya que echar abajo a los directores, sino que sería lo ideal que llegáramos a una condición dialéctica.

Todo esto podría resumirse de la siguiente manera: en una sociedad los individuos no son individuos en el sentido más estricto de la

palabra, o sea, cada persona no es un átomo separado de los demás: depende de que las otras personas existan; solo no se es persona. Lo humano es lo que está *entre* nosotros, la interrelación es dialéctica. De aquí que el director es exactamente igual que las personas con las que trabaja. El director tiene que tomar parte personalmente en el mundo de experiencias que desarrolla un actor dentro del escenario en el trabajo de una obra, tiene que poder adaptarse a las nuevas situaciones que se dan dentro del montaje.

La sabiduría dialéctica, entonces, es la que debe tomar parte en el proceso creador de un montaje, más que la sabiduría analítica. Esta sabiduría dialéctica debe ser el componente principal en un teatro artístico que tenga una calidad tal que se mantenga en el tiempo. •