PG 422 W1
DG 253/4 Berlin

PETER BROOK

PROVOCACIONES

40 años de exploración en el teatro

fausto

1

UN SENTIDO DE LA DIRECCION

LA INTUICION SIN FORMA

Cuando comienzo a trabajar una pieza, empiezo con una profunc intuición, sin forma, que es como un aroma, un color, una sombra. E es la base de mi trabajo, de mi rol; así me preparo para los ensayos, cac vez que pongo una pieza. Hay una intuición sin forma que es mi relaci con la pieza. Es la convicción que tengo de que dicha obra debe ser hecl hoy; sin esa convicción no puedo hacerla. No tengo técnica. Si estuvie en un concurso donde me dieran una determinada situación dramáti y me dijeran que la pusiera en escena, no sabría por dónde empez Podría aplicar una suerte de síntesis de técnicas y algunas ideas elab radas a partir de mi propia experiencia en la puesta en escena, pero serviría de mucho. No poseo noción alguna de estructura para poner escena una obra, porque trabajo a partir de aquella sensación vaga amorfa; a partir de ella comienzo los preparativos.

Ahora: hablar de preparativos significa que estoy poniéndome marcha en pos de esa idea. Comienzo por plantear un set,* lo deshag lo hago, lo vuelvo a deshacer, lo trabajo, lo resuelvo. ¿Cómo será vestuario? ¿Qué colores usaré? Todo ello constituye el lenguaje q busca hacer de aquella intuición algo más concreto. Hasta que, g dualmente, de todo ello surge la forma, una forma que habrá de modificada y puesta a prueba, pero que, de todos modos, ya ha em gido. Y no una forma cerrada, porque es apenas el set, y digo "aper

* Set: en la acepción más directa, debería traducirse como "escenario", pero é de acuerdo a cómo utiliza el término Brook, resulta un tanto limitada. Se ha prefer en casi todo los casos respetar el vocablo inglés —de uso habitual en castellano cua se trata de terminología cinematográfica— que en este contexto alude más propiam te a "concepto escénico" (N. del T.)

el set" porque es solamente la base, la plataforma. A partir de ahora, comienza el trabajo con los actores.

El trabajo en los ensayos debe consistir en crear un clima en el que los actores se sientan libres para generar todo aquello que puedan aportar a la obra. Por esta razón, en la primera etapa de los ensayos todo es abierto y yo no impongo absolutamente nada. En cierto sentido, esto es diametralmente opuesto a esa técnica en la cual, el primer día, el director explica de qué se trata la obra, y cómo va a encararla. Yo solía hacer lo mismo años atrás, hasta que me di cuenta de que es una pésima manera de empezar...

De modo que empezamos con ejercicios, con una fiesta, con cualquier cosa, menos ideas. En algunas obras, *Marat/Sade*, por ejemplo, durante las tres cuartas partes del período de ensayos alenté a los actores, y a mí mismo —siempre el proceso es de ida y vuelta— a generar excesos. Por la sencilla razón de que el tema era sumamente dinámico. Y hubo un exceso de ideas tan arrolladoramente barroco que, si alguien nos hubiera visto en pleno período avanzado de ensayos, habría tenido la certeza de que la puesta ya estaba sumergida hasta la desintegración en un desborde de eso que se llama "invención del director". Yo alentaba a todos a que pusieran de todo, bueno o malo. No censuraba nada, a nadie, ni a mí mismo. Decía: "¿Por qué no hacen esto?", y surgían "gags", estupideces. No importaba. Lo hacíamos con la intención de obtener, de todo ello, una cantidad de material tan profusa que luego nos permitiera afinar gradualmente lo aprovechable. ¿Con qué criterio? Bueno: con el de ajustarlo en su relación con aquella intuición sin forma.

La intuición comienza a tener forma cuando se la confronta con toda esa masa de material; cuando emerge como el factor dominante a partir del cual ciertas nociones quedarán descartadas. El director continuamente está provocando al actor, estimulándolo, haciéndole preguntas, creando una atmósfera en la que el actor pueda bucear, probar, investigar. Al hacerlo, se convierte, tanto individualmente como con los demás, en la verdadera usina de la obra. En este proceso se hacen visibles ciertas formas que uno empieza a reconocer, y en la etapa final de los ensayos el trabajo del actor irrumpe en una zona oscura, que es la existencia subterránea de la obra, y la ilumina; y cuando esa zona subterránea de la obra es iluminada por el actor, el director queda en posición de ver la diferencia entre las ideas del actor y la obra propiamente dicha.

En esta última etapa, el director elimina todo lo superfluo, todo eso que pertenece simplemente al actor y no a la conexión intuitiva que el

actor ha establecido con la obra. El director, en virtud de su trabajo previo, como consecuencia de su rol, y también debido a la intuición, está en una mejor posición para decir qué es propio de la obra y qué pertenece a esa superestructura de desperdicios que cada uno trae consigo.

Las etapas finales del ensayo son muy importantes, porque es allí cuando se empuja y alienta al actor a que descarte todo lo que está de más, que corrija, que ajuste. Y hay que hacerlo sin miramientos, sin piedad inclusive para con uno mismo, porque en toda invención del actor hay algo de uno mismo. Uno ha hecho sugerencias, ha inventado un montón de situaciones, muchas veces para ilustrar algo. Todo eso pasa, y lo que queda es una forma orgánica. Porque la forma no es un conjunto de ideas impuestas a una obra, sino la obra misma iluminada; la obra iluminada es la forma. De allí que, cuando el resultado se percibe como orgánico y unificado, no es debido a que se haya descubierto una previa concepción unificada que se ha aplicado a la obra desde el comienzo; nada de eso.

Cuando hice *Titus Andronicus*, hubo muchos elogios que subrayaban que la puesta era mejor que la obra. La gente decía que por fin una puesta había logrado sacar algo de un material imposible, ridículo. Todo ello resultaba muy halagador, pero no era cierto, porque yo sabía perfectamente bien que nunca hubiera logrado una puesta así con otra obra. Es en este aspecto en el que la gente suele confundirse con respecto a qué es exactamente el trabajo de director. Se piensa, de alguna manera, que dirigir es como trabajar de decorador de interiores, que cualquier ambiente puede embellecerse si se cuenta con dinero suficiente y con todo lo que haga falta. No es así. En *Titus Andronicus* todo el trabajo consistió en tomar las insinuaciones y las íntimas tendencias, las líneas internas de la pieza para exprimirlas, incluso aquellas apenas embrionarias, y hacerlas visibles... Pero cuando no hay nada con qué empezar, nada puede hacerse. Alguien podría traerme un "thriller" y decirme: "Hágalo como *Titus Andronicus*", y yo por supuesto no podría, porque lo que no está, lo que no existe de manera latente, no puede ser hallado.

VISION ESTEREOSCOPICA

Un director puede trabajar una pieza como si fuera un film, y utilizar todos los elementos del teatro, a los actores, diseñadores, músicos, etc. como si fueran sus sirvientes, para transmitir al mundo lo que tiene que decir. En Francia y Alemania este tipo de enfoque cuenta con amplia adhesión, y se lo llama la "lectura" que el director hace de la obra. Yo he llegado a la conclusión de que es darle a la dirección un

sentido muy triste y grosero; es más honorable, si lo que uno busca es el dominio absoluto de los propios medios de expresión, usar de sirviente a la pluma, o al pincel. La opción a esta alternativa, igualmente desafortunada, es que el director se convierta él mismo en el sirviente, transformándose en el coordinador de un grupo de actores, limitándose a dar sugerencias, voces de aliento o consideraciones críticas. Los directores de esta clase son por lo general buena gente pero, como todo liberal tolerante y bien pensante, su trabajo nunca podrá ir más allá de cierto punto.

Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra "dirigir". La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir "sí" o "no", tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí, el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero nunca de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo; aquel que busca oro puede formular cientos de preguntas, pero todas ellas lo conducen al oro; el médico que busca una vacuna podrá realizar diversos e interminables experimentos, pero siempre con el propósito de curar ese determinado mal, y no otro. Si este sentido de la dirección, de la orientación, está allí, latente, cada uno podrá jugar su papel con toda la plenitud y creatividad de la que sea capaz. El director podrá atender a lo que le digan los demás, aceptará sus sugerencias, incluso aprenderá de ello, modificará y transformará radicalmente sus propias ideas, cambiará constantemente de rumbo, inesperadamente podrá desviarse por uno y otro camino y, sin embargo, las energías colectivas acumuladas seguirán sirviendo al mismo, único fin. Esto habilita al director a decir que "sí" o que "no", y los demás estarán dispuestos a obedecerle.

¿De dónde viene este "sentido de la dirección", y cómo de hecho difiere de una impuesta "concepción directorial"? La "concepción directorial" es la imagen que precede al primer día de trabajo, mientras que el "sentido de la dirección" se cristaliza en una imagen recién al final del proceso. El director requiere solamente de una única concepción que deberá hallar en la vida, no en el arte, y que provendrá de que se pregunte qué produce en el mundo el hecho teatral, por qué está en el mundo. Obviamente, la respuesta no podrá surgir de ninguna premisa intelectual; ya demasiado teatro ha sucumbido envuelto en la vorágine de la teoría. Quizás el director deba pasarse la vida entera buscando la respuesta, con su trabajo alimentando su vida, su vida alimentando su trabajo. Pero el hecho es que actuar es un acto, y que este acto tiene acción, y que el lugar de esta acción es la representación, la performance, que la representación está en el mundo, y que todo aquel que esté presente estará bajo la influencia de lo que es representado.

La pregunta no es tanto "¿de qué se trata?". Siempre será sobre algo, y esto es lo que aumenta la responsabilidad del director. Esto es lo que lo llevará a elegir cierto tipo de material y a descartar otro; y justamente no por lo que ese material es, solamente, sino por su potencial. Es ese sentido de lo potencial lo que lo guiará en su búsqueda del espacio, de los actores, de las formas de expresión; un potencial que está allí y que a la vez es desconocido, latente, sólo factible de ser descubierto, redescubierto y profundizado a través del trabajo activo de todo el equipo. Dentro del equipo, cada uno posee apenas una sola herramienta, su propia subjetividad. Tanto el director como el actor, por mucho que se abran, no podrán salirse de su propia piel. Lo que sí podrán hacer, sin embargo, es reconocer que el trabajo teatral exige que el actor y el director encaren, al mismo tiempo, muy diversas direcciones.

Uno debe ser fiel a sí mismo, creer en lo que uno hace, pero sin dejar de adherir a la certeza de que la verdad está siempre en otra parte. Sólo entonces uno podrá evaluar la posibilidad de estar, de ser, con uno mismo y más allá de uno mismo, y así verá que este movimiento de ir de adentro hacia afuera se acrecienta con el intercambio con los demás, y que es el fundamento de la visión estereoscópica de la existencia que puede brindar el teatro.

HAY UNA SOLA, UNICA ETAPA

Hoy en día, el teatro sufre de un gran malentendido. Es la tendencia a pensar que en todo proceso teatral hay dos etapas, al igual que en otros campos. Primera etapa: la producción, la factura. Segunda etapa: la venta. Durante siglos, a excepción de ciertas formas de teatro popular, y de ciertas formas particulares del teatro tradicional, efectivamente éste ha sido el proceso. El período de ensayos se dedica a preparar el objeto, y a su debido tiempo el objeto es puesto en venta. Del mismo modo que un alfarero moldea su vasija, el autor escribe su libro, el director filma su película y después la ofrece al mundo. Este malentendido no sólo abarca el trabajo del dramaturgo, sino también el del diseñador y el del director. Aun cuando la mayoría de los actores entienden instintivamente que la preparación no es la construcción, sin

Peter Brook filmando Viaje sentimental

Llegó el primer día de trabajo, y yo no tenía la menor idea de cómo se iniciaba un ensayo profesional, pero los actores me indicaron a las claras que lo que debíamos hacer era sentarnos y empezar con una lectura de la pieza. De inmediato le indiqué al actor que interpretaría al primer soldado que se descalzara y se volviera a calzar a medida que leía. Algo sorprendido, obedeció, inclinándose hacia adelante y con su libreto balanceándose incómodamente sobre sus rodillas. Cuando estaba pronunciando la quinta línea le dije que ahora debía desatarse el nudo. El asintió y siguió leyendo: "No", lo interrumpí; "hágalo". "¿Cómo? ¿Ahora?". Estaba atónito, y yo más aun de que lo estuviera. "Por supuesto. Ahora."

"Pero ésta es la primera lectura"... Todos mis temores latentes de que me desobedecieran afloraron a la superficie; esto olía a sabotaje, a una disputa por la autoridad. Insistí, y el obedeció a regañadientes. Durante el almuerzo, la dama que administraba el teatro me llevó aparte y gentilmente me dijo: "Así no se trabaja con los actores"...

Fue una revelación. Yo creía que los actores, tal como en el cine, están para hacer sin hesitar todo lo que quiere el director. Cuando mi primera reacción de orgullo herido se disipó, pude empezar a entender que el teatro era algo muy diferente.

Recuerdo un viaje a Dublín en esa misma época. Yo había escuchado que allí había un filósofo irlandés de gran predicamento en los ambientes universitarios. Yo no lo había leído y ni siquiera pude llegar a conocerlo, pero recuerdo una frase suya, citada por alguien en un bar, que me impactó de inmediato: era la teoría del "punto de vista cambiante". No significaba esto un punto de vista voluble, inconstante, pero sí una exploración, como sucede con el uso de cierto tipo de rayos X, en los que los cambios de perspectiva dan la ilusión de densidad. Todavía recuerdo la impresión que tal idea dejó en mí.

Al principio, el teatro no era para mí ni una cosa ni otra. Era pura experiencia. Me parecía interesante, emocionante, excitante, conmovedor, pero siempre desde un punto de vista puramente sensorial. Yo era como alguien que empieza a tocar un instrumento musical fascinado con el mundo de los sonidos, o como quien empieza a pintar porque le gusta sentir el pincel y la pintura. Con el cine, me sucedía lo mismo: me gustaban los rollos de película, la cámara, los diferentes tipos de lentes. Me encantaban como objetos, y pienso que mucha gente se vuelca al cine por esta misma razón. En el teatro, buscaba crear un mundo de imagen y sonido; me interesaba establecer una relación directa, casi sexual, con los actores, con una suerte de gozo que proviniera de la energía del ensayo, de la actividad misma. Y no intentaba juzgar ni refrenar esta atracción. Simplemente estaba convencido de que debía zambullirme en el torrente; no eran las ideas sino el movimiento mismo lo que me llevaría al descubrimiento. Por eso me resultaba completamente imposible adherir a ninguna pretensión teórica.

Durante aquellos años trabajé intensamente, pero también viajé mucho. Al principio, consideraba que la actividad teatral era la parte menos importante de mi vida. No me guiaba ningún principio, salvo el de desarrollar un cierto entendimiento, basado en la idea de rotación: la idea de alternar una actividad con otra. Luego de trabajar un tiempo en un ambiente "cultural", en la ópera o en el teatro clásico (Shakes-

embargo, e incluso en el mismo título del gran trabajo de Stanislavski *La construcción del personaje*, el malentendido persiste, en la implicancia de que un personaje puede ser construido como una pared; que por fin un día se coloca el último ladrillo y el personaje queda así terminado, completo. Según mi entender, es exactamente al revés. Yo diría que el proceso consiste no en dos *etapas*, sino en dos *fases*. Primera: la preparación; segunda: el nacimiento. Lo cual es muy diferente.

Si nos atenemos a reflexionar según estas premisas, muchas cosas cambian. El trabajo de preparación puede durar apenas cinco minutos, como sucede en la improvisación; o varios años, como en otras formas teatrales. No es importante. La preparación implica un estudio riguroso y consciente de todo obstáculo, de la manera de evitarlo o superarlo. Hay que barrer el camino, lenta o rápidamente, de acuerdo al estado en que se encuentre. Aquí, me gustaría reemplazar la imagen del alfarero por la de un cohete que parte a la luna: meses y meses se dedican a la enorme tarea de prepararlo para el despegue hasta que, por fin un buen día... ¡POW! La preparación consiste en probar, chequear, ajustar, limpiar: el vuelo es algo de naturaleza completamente diferente. Del mismo modo, la preparación de un personaje es exactamente lo opuesto a construirlo; es demolerlo, quitar ladrillo a ladrillo todo lo que constituye la musculatura del actor, las ideas e inhibiciones que se interponen entre él y su papel, hasta que un día, como una poderosa ráfaga de aire fresco, el personaje invade todos sus poros.

Este proceso es de rigurosa aplicación en el deporte, donde a nadie se le ocurriría entrenarse para una carrera planificando a la vez la trayectoria de la misma; en mi opinión, el deporte brinda las imágenes más precisas, y las mejores metáforas, de una representación teatral. Por un lado, en una carrera, o en un match de fútbol, no hay nada de libertad. Existe un reglamento, el juego está delimitado dentro de lineamientos muy rigurosos, igual que en el teatro, donde cada participante-actor aprende su papel y lo sigue absolutamente al pie de la letra. Sin embargo, esta formulación tan estricta no le impide improvisar, llegado el caso. Cuando se larga la carrera, el corredor apela a todos los recursos de los que dispone. Apenas se inicia la representación, el actor ingresa en la estructura de la puesta en escena: él también se halla total y absolutamente involucrado; improvisa dentro de los lineamientos preestablecidos y, al igual que el corredor, también está sujeto a lo impredecible. Así, todo es posible, todo está abierto, y para el espectador el evento ocurre en ese preciso momento; ni antes ni después. A

vuelo de pájaro, todos los matchs de fútbol parecen iguales; pero ningún match de fútbol podría ser repetido exactamente, al detalle.

De manera que la preparación, por estricta que sea, no puede controlar el inesperado desenvolvimiento de la vívida textura que es el match en sí mismo. Y sin la preparación el evento resultaría frágil, confuso, incomprensible. Sin embargo, la preparación no implica definir una forma. La forma precisa surgirá en el momento más álgido, cuando tenga lugar el acto mismo. Si aceptamos esta premisa, comprenderemos que todo nuestro pensamiento deberá movilizarse y proyectarse a partir de este momento único, el momento único de la creación. Si entonces procedemos lógicamente, todos nuestros métodos y conclusiones quedarán patas arriba.

MALENTENDIDOS

Empecé a trabajar en teatro sin sentir ninguna adhesión particular hacia el teatro. Me parecía un antecedente del cine, aburrido y agonizante. Un día fui a ver a un hombre que en esa época era un importante productor. Yo había dirigido un film amateur, *Viaje sentimental*, en Oxford. Entonces, le dije a ese hombre: "Quiero dirigir cine". En aquel tiempo, era inconcebible que un joven de veinte años dirigiera un film. Pero tamaña pretensión a mí me sonaba suficientemente razonable. Al productor le debe haber parecido bastante ridícula, y me respondió: "Si usted quiere, puede venir a trabajar aquí. Le ofrezco trabajo como asistente. Si acepta, podrá aprender el oficio, y le prometo que al cabo de siete años le permitiré que dirija su propio film". Eso significaba que sería director a los veintisiete años. Supe que me hablaba con generosidad, y de buena fe, pero para mí esperar tanto tiempo era imposible.

Fue debido a que nadie quería darme un film para dirigir que me volqué con asombrosa condescendencia a la tarea de montar una pieza, en el único, minúsculo teatro donde me aceptaban. Durante las semanas previas al comienzo de los ensayos, preparé escrupulosamente el libro dándole la forma de un guión cinematográfico. La pieza comenzaba con un diálogo entre dos soldados: yo resolví que uno de ellos apareciera atándose las botas, y que la quinta línea de su diálogo se vería enfatizada si, al tiempo de decirla, se desataba una de sus botas.

peare, etc.), me cruzaba a la farsa, al burlesque, a la comedia barata, al musical, a la televisión, al cine... o bien emprendía un viaje. Cada vez que volvía a practicar alguno de esos géneros, sentía que inconscientemente había aprendido algo nuevo. Aun así, no era casual que el cine y el teatro me entusiasmaran tanto, por las mismas razones, pero todavía los actores no me interesaban demasiado. Mi principal interés era el de crear imágenes, crear un mundo. La escena era realmente un mundo aparte, un mundo de ilusión separado del mundo circundante, en el cual ingresaba el espectador.

De manera que, en aquella época, mi trabajo naturalmente estaba mucho más relacionado con los aspectos visuales del hecho teatral; me encantaba jugar con maquetas y diseñar sets. Estaba fascinado con la iluminación y el sonido, con el vestuario y con el color. Cuando dirigí *Medida por medida*, de Shakespeare, en 1956, pensaba que el trabajo del director consistía en crear una imagen que indujera al espectador a "meterse" en la obra, de manera que reproduje los mundos de Bosch y Brueghel, del mismo modo que había hecho con Watteau en mi puesta de 1950. En ese momento pensaba que debía intentar desplegar una puesta apabullante de fluidas imágenes, que sirviera como un puente entre la obra y el espectador.

Al estudiar el texto de *Love's Labor's Lost*, hubo algo que me impactó, y que me pareció harto evidente, pero que a la vez resultaba totalmente insólito: en el momento final de la última escena, un personaje nuevo, inesperado, llamado Mercade, hacía su aparición, y cambiaba por sí solo todo el tono de la obra. Irrumpía en un mundo artificial para traer una noticia real. Entraba trayendo la muerte. Y así como sentía intuitivamente que las imágenes del mundo de Watteau eran muy alusivas a la muerte, comencé a pensar que su obra *La edad de oro* es tan singularmente conmovedora porque, si bien es la pintura de la primavera, se trata de una primavera otoñal, porque toda la obra de Watteau tiene una increíble melancolía. Y si uno mira bien, observa que siempre, en algún lugar, se siente la presencia de la muerte, hasta que incluso se descubre que en Watteau (a diferencia de lo que ocurre con las imitaciones de ese período, donde todo es dulce y bello) hay casi siempre una figura negra, embozada, dando la espalda al espectador, y hay quienes dicen que es el propio Watteau. Pero no hay duda de que ese toque sombrío es lo que otorga su verdadera dimensión a todo el cuadro.

Por todo esto fue que hice que Mercade apareciera elevándose por sobre el resto, al fondo del escenario; caía la tarde, las luces disminuían, y de repente aparecía allí una figura de negro. Una figura de negro que irrumpía de pronto en una bucólica escena estival, con los demás personajes vestidos en tono pastel, a la manera de Watteau y Lancret, y una luz dorada que iba atenuándose paulatinamente. El efecto era muy perturbador, y el espectador sentía de repente que el mundo entero se había transformado.

Creo que todo cambió para mí en la época de *Rey Lear*. Justo antes del momento en que debíamos iniciar el período de ensayos, deshice el diseño escénico. Lo había pensado en hierro oxidado, era muy interesante, y muy complicado también, con puentes que subían y bajaban. Me gustaba mucho. Pero una noche descubrí que ese maravilloso juguete era inútil. Desarmé la maqueta casi completamente, dejando prácticamente nada, pero lo poco que quedó era muchísimo mejor. Este fue, para mí, un momento decisivo, especialmente porque, en esa época, era convocado muy frecuentemente para trabajar en anfiteatros y no lograba imaginarme cómo sería eso de trabajar sin proscenio ni mundo imaginario.

De repente, algo hizo "click". Empecé a entender por qué el teatro era un evento. Porque no dependía de una imagen, o de un contexto particular; el evento, por ejemplo, consistía simplemente en que un actor cruzara el escenario. Todo el trabajo que desarrollamos durante nuestra primera temporada experimental en el Teatro LAMDA, en 1965, fue consecuencia de eso; y quizás el ejercicio más significativo que practicamos en público haya sido mostrar a alguien no haciendo nada; nada de nada.

Para la época, era un experimento muy novedoso e importante: un hombre está en escena sentado, dándole la espalda al público, y durante cuatro o cinco minutos no hace nada. Cada noche probábamos distintos ejercicios de concentración actoral para ver si lográbamos profundizar la situación, si existía una manera de hacer que esa aparente "nadidad" fuera aun más intensa. Estábamos muy atentos para detectar el momento en que el público comenzaba a aburrirse y a protestar. Los experimentos teatrales de Bob Wilson, durante la década del setenta, demostraron que el movimiento extremadamente lento, casi inexistente, que la inmovilidad casi total, cuando es mostrada de determinada manera, puede convertirse en algo interesantísimo, y hasta irresistible, sin que el espectador sepa por qué.

Desde aquel momento —el experimento había llegado a niveles verdaderamente extremos— comencé a interesarme intensamente por todo lo que fuera un elemento directo en la representación. Cuando uno comienza a avanzar por ese camino todo lo demás se derrumba.

Ahora me doy cuenta de que hace diez años por lo menos que no muevo un foco, cuando antes me pasaba la vida subiendo y bajando escaleras para ajustarlos, etc. etc. Ahora me limito a decirle al iluminador: "¡Mucha luz!". Quiero que se vea todo, que se distinga todo claramente, sin la más mínima sombra. La misma idea nos ha llevado con mucha frecuencia a desplegar, como único escenario, y único set, una simple alfombra. Y no he llegado a esta conclusión por puritano, ni tampoco es mi intención criticar los vestuarios cargados ni la iluminación parcial o claroscurística. Simplemente, he descubierto que el verdadero interés puede estar en cualquier otra parte, en el evento mismo, en cada momento de su suceder, inseparable de la respuesta del espectador.

INTENTO CONTESTAR UNA CARTA

Estimado Mr. Howe
Su carta llega inesperadamente y me pone en aprietos.
Se pregunta usted cómo ser director.

Los directores de teatro son sus propios empleadores. Un director sin trabajo es un contrasentido explícito; es como decir que un pintor está sin trabajo, y muy diferente a decir que es un actor quien está sin trabajo; el actor es siempre víctima de circunstancias ajenas. Uno se hace director creyéndose director, y después convenciendo a los demás de que eso es verdad. De manera tal que, en cierto modo, conseguir trabajo es un problema que tiene que ser resuelto apelando a las mismas habilidades y recursos que hacen falta para ensayar. No conozco otra manera que no sea la de convencer a la gente para que trabaje con usted, lograr así emprender algún trabajo —incluso sin recibir paga por ello— y presentarlo al público; donde sea, en un sótano, en la trastienda de un "pub", en la guardia de un hospital, en una cárcel. La energía que produce el trabajo es más importante que ninguna otra cosa.

De manera que no permita que nada ni nadie le impida ser activo, aun en las condiciones más precarias, en vez de perder tiempo buscando las condiciones ideales, que quizá nunca lleguen. En última instancia, el trabajo llama al trabajo.

Sinceramente

UN MUNDO EN RELIEVE

Hablamos de "dirigir". La noción es vaga y abarca demasiado. Por ejemplo, aunque la dirección de una película es una actividad colectiva, la autoridad del director es absoluta, y el resto de quienes participan no están en igualdad de condiciones con él. Son meros instrumentos, a través de los cuales tomará forma la visión del director. Y a quien se le pregunte sobre esta cuestión dirá que lo mismo ocurre en el teatro. El director asimila todo un mundo, incluido el del autor, y lo reproduce transformado.

Por desgracia, quien así piensa desconoce la verdadera riqueza que está latente en la forma teatral. De acuerdo con esa idea, generalmente aceptada, el director está para aprovechar los diversos elementos de los que dispone —iluminación, color, set, vestuario, maquillaje, así como el texto y la actuación—, jugando con la integración de todos ellos como si estuviera frente a un teclado. Al combinar estas formas de expresión va conformando un lenguaje particular, propio de cada director, dentro del cual el actor es nada más que un sustantivo, importante, pero dependiente de todos los demás elementos gramaticales para adquirir su sentido. Esta es la concepción del "teatro total", expresión acuñada para aludir al teatro que ha alcanzado su condición de máxima evolución.

Claro que, de hecho, el teatro posee la capacidad potencial —desconocida en otras formas artísticas— de reemplazar el punto de vista único por una miríada de visiones diferentes. El teatro puede mostrar un mundo en varias dimensiones al mismo tiempo, mientras que el cine, pese a que afanosamente intenta ser estereoscópico, se halla aún confinado a un único plano. El teatro recupera toda su fuerza y su intensidad en la medida en que se aplica devotamente a crear esa maravilla: la de un mundo en relieve.

En teatro ocurre un fenómeno semejante a la holografía (ese procedimiento fotográfico que otorga relieve a los objetos mediante el entrecruzamiento de rayos láser). Si recibimos la impresión profundamente convincente de que un fragmento de vida ha sido absoluta y totalmente capturado en escena, es debido a que las diversas fuerzas que emanan tanto del público como de los actores han confluido en un mismo punto y en el mismo momento.

Cuando un grupo de gente se encuentra por primera vez, lo primero que se percibe son los obstáculos creados por los diferentes puntos de vista. Si nosotros no rechazamos estas diferencias, si las vemos como algo positivo, permitiremos que tales puntos de vista contradictorios se agudicen entre sí, se afilen uno contra el otro.

El elemento básico de una pieza es el diálogo. Diálogo significa tensión, implica que hay dos personas que no están de acuerdo. Esto sig-

lizadas, inclusive antes del primer ensayo, estas formas se impondrán pesadamente a los actores, asfixiando con suma facilidad sus intuiciones, siempre tan frágiles, en su anhelo de hallar pautas más profundas.

A las pocas semanas de haber empezado a ensayar, el director ya no es el mismo. Se ha visto enriquecido gracias a su trabajo con la gente; tiene más recursos. De hecho, y al margen de la comprensión que pudiera haber logrado del texto antes de los ensayos, ahora ha contado con la ayuda de los otros para verlo de un modo enteramente nuevo. De manera que el momento decisivo de ajuste de la forma de la obra debe producirse lo más tarde posible; en realidad, nunca antes del debut. Cualquier director, alguna vez, ha pasado por esto: en el último ensayo, la performance parece coherente, pero ante el público dicha coherencia se deshace. O, a la inversa, una buena puesta puede hallar su coherencia definitiva precisamente en su primera representación con público. Sin embargo, una vez que la pieza ya ha pasado la prueba de fuego de ser exhibida al público, sigue todavía en peligro; porque toda representación busca su forma definitiva en cada oportunidad en que se representa.

El proceso es circular. En un principio, tenemos una realidad sin forma. Al final, cuando se completa el círculo, esta misma realidad puede reaparecer de repente —aprehendida, dominada, canalizada y digerida— dentro del círculo de participantes que se hallan en comunión, bajo la división sumaria de espectadores y actores. Es recién en ese momento en que la realidad se convierte en una cosa concreta y surge el verdadero significado de la obra.

GENTE EN EL CAMINO - UN RACCONTO

Estoy convencido de que estamos aquí para recibir influencias. Constantemente, los demás influyen sobre nosotros y, en su debido momento, nosotros influimos sobre los demás. Es por esta razón que, en mi opinión, no hay nada peor que asignarnos una "marca de fábrica", que adquirir una marcada fisonomía, que nos reconozcan por determinadas características. Al pintor se lo reconoce por su particular estilo, y esto se convierte en su prisión. No puede asimilar ningún trabajo ajeno sin perder identidad. En el teatro, esto no tiene sentido. Trabajamos en un campo que debe ser de libre intercambio.

Estilo = Prisión
Ser influenciado

GORDON CRAIG
Un encuentro, en 1936

"K... K... K... KATIE... en el c... c... c... corral..." canta. Enseguida, hace una pausa, piensa un momento, "¡Maravilla!", exclama, "¡Una Maravilla!" Con ésa, su palabra favorita, expresa su perpetua sorpresa ante los despropósitos del mundo, y a la vez cómo disfruta de ellos.

Es un malicioso personaje de ochenta y cuatro años, con piel de bebé, largo pelo blanco suelto, la cabeza levemente erguida hacia un lado, como los muy sordos, y un elegante corbatín al cuello. Vive en una estrecha habitación de una minúscula *pensión de famille* en el sur de Francia. Aquí es casi imposible moverse: pegada a la cama hay una mesa, que tiene atornillada a un costado una suerte de cajonera donde guarda las bandas elásticas de todo tamaño que atesora como una ardilla: debajo, varios utensilios de artista grabador; sobre la mesa, una lente de aumento, un libro —una extraña farsa victoriana, *Two in the Morning*, o *My Awful Dad*—, una cuchara y una bolsa llena de semillas de mostaza. En el piso, pilas de libros y revistas; en un aparador, proli-

nifica conflicto; no importa que sea encubierto o explícito. Cuando chocan dos puntos de vista, el autor está obligado a otorgarle a cada uno un mismo grado de credibilidad. Si no es capaz de hacerlo, el resultado será frágil. Debe explorar las dos opiniones contradictorias con una idéntica cuota de comprensión. Si el autor posee el don divino de la generosidad infinita, si no está obsesionado con sus propias ideas, logrará dar la impresión de hallarse en total empatía con todos los personajes. Como Chejov, por ejemplo.

Más allá de eso, si los personajes son veinte y el autor se las arregla para dotar a cada uno de ellos de un idéntico poder de convicción, tenemos el milagro de un Shakespeare. Una computadora se vería en figurillas si tuviera que programar todos los puntos de vista que contienen sus obras.

Frente a una escala de valores tan abundante, a un material de tanta densidad, podemos entender mejor la tarea que le espera al director. Y nos damos cuenta de que aquel que se contente con expresar un único punto de vista, con todo lo fuerte que pueda ser, terminará por empobrecer el todo.

Por el contrario, el director debe fomentar el surgimiento de todas las corrientes que chocan entre sí en el interior del texto. Es muy fácil que los actores se vean tentados a imponer sus propias fantasías, sus teorías personales y obsesiones, y el director debe saber qué alentar y qué descartar de ello. Debe ayudar al actor a que sea él mismo, y a la vez, a que vaya más allá de sí mismo, de manera tal que la comprensión que logre pueda superar la limitada noción de la realidad que tiene toda persona.

Hay una regla de oro. El actor jamás debe olvidar que la obra es más grande que él. Si cree que puede dominar la obra, no hará otra cosa que adaptarla a su medida. Si, por el contrario, respeta el misterio de la obra —y, por consiguiente, el de su propio personaje—, como algo que estará siempre fuera de su control, terminará por entender que sus "sensaciones" pueden llevarlo por el camino equivocado. Comprenderá que un director amable y sensible, pero riguroso, puede ayudarlo a separar las intuiciones, que conducen a la verdad, de los "sentimientos", siempre tan autoindulgentes. Más allá del célebre Consejo a Los Actores, la escena de Hamlet de gran importancia para un actor es aquélla donde Hamlet critica furiosamente la noción de que el misterio que yace en todo hombre puede ser auscultado simplemente colocando "los dedos en las llaves", como si se tratara de un instrumento de viento.

Hay una relación muy extraña entre las palabras de un texto y lo que subyace entre ellas. Cualquier idiota puede declamar la palabra escrita. No obstante, revelar qué pasa entre una palabra y la siguiente es algo tan sutil, que en la mayoría de los casos es casi imposible saber con certeza qué viene del actor y qué del autor. En el siglo diecinueve, era frecuente ver grandes actuaciones apoyadas en textos mediocres; hay páginas y páginas escritas que describen la extraordinaria variedad de emociones encontradas que Sarah Bernhardt era capaz de convocar apenas en el instante que mediaba entre el ingreso de su amante a su cuarto de enferma y su grito de "¡Armando!".

Esta acumulación de expresiones faciales intensamente sobrecargadas, y gestualidad profusa y detallista, parece haber sido la característica principal del estilo de actuación del siglo diecinueve; cuanto más endeble el texto, mayor margen para que el actor le insuflara carne y sangre. Recuerdo cuando trabajé con Paul Scofield en una adaptación de Denis Cannan de *El poder y la gloria*, de Graham Greene. Al comenzar los ensayos nos topamos con una escena corta, pero vital, que nos pareció mal escrita. Paul y yo estábamos muy disconformes, por su desprolijidad; parecía un primer borrador. Así y todo, al autor le demandó varias semanas su reescritura.

Cuando finalmente Paul Scofield recibió la nueva versión, notablemente mejorada, volvió a rechazarla. Yo me sorprendí mucho, porque sabía que Scofield no es nada caprichoso. Entonces capté su lógica de actor. Durante el período en que habíamos ensayado la primer versión él había descubierto muchos impulsos secretos que le daban la posibilidad de mejorar las falacias del texto, dándole una rica vida interior. Y esta estructura estaba tan interrelacionada con las palabras y los ritmos que no podía extirparla para integrarla con el nuevo esquema. En una palabra: el texto corregido, diciendo más, expresaba menos. De manera que optó por conservar la escena en su primera versión, que más tarde, en plena performance, se reveló como enormemente fuerte. Muy frecuentemente, cuando un actor o un director han dado con la manera más impactante de jugar una escena, es imposible saber si ese ingrediente vital proviene de su creatividad o si ya estaba allí desde siempre, simplemente aguardando que alguien lo despertara.

El set, el vestuario, la iluminación, y todo el resto, ocupan su lugar naturalmente, tan pronto como durante los ensayos se haya generado algo real. Sólo entonces podremos decir qué música, qué forma y qué color necesitan verse reforzados. Si estos elementos son concebidos prematuramente, si el compositor o el diseñador ya tienen ideas crista-

SET, VESTUARIO E ILUMINACION NATURALES

NO PREEMBALADOS