

MIS EXPERIENCIAS COMO DIRECTOR TEATRAL

por Pedro Morteiru Salgado

“Es mejor fijarse en lo que hace un artista que oírlo explicar cómo hace lo que hace”. La cita no es textual, pero la idea es la misma, creo. Es una frase muy difundida ahora último. La recuerdo sólo para aclarar que esta tarde no es mi intención puntualizar mis experiencias como Director teatral. Ellas estarán únicamente como telón de fondo en mis opiniones, las que, por cierto, no he podido sacar de la nada.

Antes de entrar en tema, cualquier aparente inmodestia de mi parte, o indiscreción, o exageración o, incluso, cualquier aparente infamia, pido que se tomen como simple muestra de mi sinceridad. Aunque, no hay que olvidar que la sinceridad fue inventada por el demonio.

Es un hecho que el Director teatral es un conocidísimo desconocido. El día del estreno de su obra, cuando sale a saludar, nadie sabría explicar bien, salvo los expertos, por qué se le aplaude. No se sabe qué tipo de trabajo hizo él exactamente. Y, curioso, entre más éxito haya tenido la representación, más difícil para el público determinar cuánto le debe de ese éxito a esa persona que agradece los aplausos desde el escenario sonriendo con cara de gato que acaba de cazar un ratón. Por eso, hoy es una buena ocasión para iluminar algo ese misterio. Los medios informativos están siempre interesados en poner en vitrina sólo a esos ángeles de la televisión y del café concert, para mostrarlos en todo su esplendor desechable.

EL TRABAJO DEL DIRECTOR MODERNO

Hoy nadie discute la necesidad de un Director si se trata de poner en escena un espectáculo. Los franceses siempre aciertan en sus denominaciones; lo llaman “metteur en scene”, o sea “ponedor en escena”. Salvo rarísimas excepciones, su intervención se considera hoy

indispensable. Intentemos ahora algunas definiciones provisionarias de este personaje:

“El Director teatral es aquella persona que, cuando su obra tiene éxito, todo se debe al estupendo talento del equipo con que trabajo y, si la obra fracasa, toda la culpa es de él”. Esta definición algo negra es fruto de mi experiencia. Otra: “Es aquella persona capaz de producir una puesta en escena tan entretenida y con tal fuerza expresiva que logra que el público salga de la sala totalmente diferente a como entró”. Finalmente: “El Director teatral es un ordenador, un aclarador, un comentador, un explicador y un profesor capaz de dictar una clase tan magistral sobre un texto escenificable a un grupo de alumnos desconocidos, que es el público, que es aplaudido al final de la clase”. Estas dos últimas definiciones son fruto de mi tendencia a idealizar las cosas.

El Director teatral, tal como se le concibe hoy, es decir con plenos poderes creativos propios, es un personaje relativamente joven en la historia del teatro. Este año cumple sólo 109. Juventud ridícula comparada con el tiempo transcurrido desde Esquilo. Según los expertos, en 1874, el duque de Saxe-Meiningen presenta, en Alemania, el primer espectáculo que inaugura el concepto moderno de Director Teatral. Y lo más notable: lo hace con un grupo de aficionados, tal vez los únicos capaces de soportar sus rigores. ¿Y cuál era la novedad de su planteamiento artístico? Descubre que un espectáculo hay que ensayarlo minuciosa y largamente, hay que su puesta en escena contiene tal cantidad de ingredientes heterogéneos que es necesario ordenarlos, darles unidad y hacer conillos una sola flecha disparada hacia el público. Y era evidente que, para lograrlo, se necesitaba tiempo. Hoy todo eso nos parece obvio. De paso recuerdo que en Chile, recién en la década del cuarenta se puso en práctica ese concepto de unidad en un espectáculo y también métodos similares de trabajo. En esa época nacimos los directores chilenos, con los teatros universitarios. Tipo de actuación, escenografía, vestuario, iluminación, maquillaje, efectos sonoros reunidos en un solo todo estéticamente coherente. Hoy día, esto lo damos por descontado. No obstante, recién

hace 109 años se inicia la era moderna de la representación teatral. Al viajar de Saxe-Meiningen por toda Europa de esos años, su compañía va demoliendo poco a poco el sistema de las grandes estrellas solistas, las actuaciones estereotipadas, el caos en los movimientos de escena, los anacronismos en lo plástico y el descuido de los papeles secundarios. Él fue el primero en *ordenar*, en *precisar*, en mirar toda la *morfología escénica* con rigor artístico intransigente.

Otro avance gigantesco que después le despejó camino e inspiró a los grandes Directores y hombres de teatro europeos fue la invención de la ampolleta. Hoy podemos darnos cuenta de la verdadera revolución que eso introdujo sobre los escenarios. Había caído en manos del Director una nueva herramienta artística de profunda penetración emocional en el público. Surgía el mundo de la imagen, de la valorización de los elementos visuales y su libre manipulación. Ya sabemos la importancia de la iluminación escénica en el teatro actual, con nuevos instrumentos que nacen cada día. Podemos imaginar en esa época el maravilloso y mágico acento que la luz eléctrica ponía sobre el actor, sobre el objeto en escena, sobre la tela de los trajes y las escenografías. El ojo del público se había enriquecido de golpe con nuevas sensaciones. Se había inventado un juguete trascendental para lograr la metamorfosis paulatina del arte de la puesta en escena: esa pequeña tontería que se llama ampolleta.

Todo texto teatral, al ser representado, cumple su destino natural, su culminación lógica. Pero, desde ese mismo momento, surge el gran problema: el público. La utopía de suprimirlo de la representación, aparte de parecer un chiste malo, tendría sin embargo, la ventaja de suprimir todos los problemas de la puesta en escena, al provocar el funeral automático de todo el teatro universal en la tumba de las bibliotecas. Con esta presencia obligada de un público quiero demostrar que desde 1874, año del parto de ese monstruo omnipotente que se llama Director, la preocupación fundamental, la preocupación fundamental se empieza a centrar en el público. E síntesis, qué presentarles y más que nada, cómo presentárselo. En ese cómo está todo. Si examinamos las búsquedas posteriores al duque, las

de Wagner, Appia, Craig, Antoine, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Reinhardt, Artaud, Baty, Dullin, Jovet, Brecht, Vilar, Barrault, Kazan, Strehler, Grotowski, Chéreau, Planchon, Ronconi y Ariane Mnouchkine (nombrados sin un orden estricto), todas sus búsquedas convergen principalmente a cómo apoderarse del público, cada cual con su teoría propia. EN resumen, el sueño de una honda comunión con él, el viejo tema del ÉXITO en su sentido más profundo. Esa preocupación los lleva a experimentar con el público de diversas maneras: hacerlo creer en una realidad casi fotográfica; ennoblecerlo; hipnotizarlo; transformarlo; agredirlo; conmoverlo; educarlo; concientizarlo; alucinarlo; aterrarlo; exaltarlo; mostrarle su imagen más profunda; hacerlo participar y muchas cosas más. Automáticamente, todos esos objetivos inciden en el tipo de textos empleados, en la técnica del actor, la arquitectura teatral, el mundo visual de la representación, el espacio de actuación, la iluminación, la música y los ruidos, el público de pie, sentado, peripatético. Como se ve, las búsquedas son radicales y siempre de intención trascendental. A propósito de estas búsquedas, escuchamos a Brecht: “La sola justificación del teatro es el placer que procura, ya sea estético o ya sea un placer para la inteligencia”. Viniendo de Brecht, no podríamos decir que esto huele a superficial. Por otra parte, desde otro ángulo, Gouhier nos señala que la primera condición que debe cumplir una representación es la de poder entretenernos. En todo caso, provocarle placer al público o entretenerlo, es una forma de apoderarse de él. ¡Y parece haber tantas formas de hacerlo, incluso con prácticas sado-masoquistas, como hemos podido deducir de algunos experimentos con el público ya citados anteriormente!

Aunque ya pareciera contestada, aún queda la pregunta clave: Bueno, ¿y en qué consiste *realmente* el trabajo del Director Teatral?

Partamos, primero, de una nueva definición muy personal, “El Director es un *pontífice*, etimológicamente, *el que hace puente*”.

Luego, el Director es el que construye el puente entre su representación y su correspondiente público. Para tratar de aclarar las cosas, traemos ahora una planificación esquemática ideal y algo ingenua de etapas de construcción de ese puente:

PRIMERA ETAPA: El Director se enamora de un texto y cree que el público va a compartir ese amor.

SEGUNDA: A solas define el mundo específico de su puesta e escena, en un proceso creativo algo misterioso, pensando en el tipo término medio de público del cual pretende apoderarse.

TERCERA: Recién en ese momento puede definir y elegir su reparto de actores y expertos en lo visual y sonoro del espectáculo. O sea, los instrumentos humanos que él cree más apropiados a sus ideas de puesta en escena. De paso, siempre he lamentado la atomización a que generalmente nos arrastran los montajes en cuanto a la gente encargada de lo visual y sonoro. Si partimos del principio rector de unidad total del espectáculo, pienso que idealmente, excluyendo la actuación, naturalmente, el Director debería ser capaz de tomar también el trabajo de los otros expertos de su montaje. En esta materia, el trabajo en equipo con esos expertos es uno de los escollos más serios en cualquiera de las etapas del montaje. Ni siquiera una relación ferozmente tiránica frente a ese equipo, podría lograr eventualmente esa perfecta unidad estética que uno tiene dentro de su cabeza y de su alma. EN mis cuarenta años de teatro, sólo rara vez lo he logrado, a pesar del conocimiento previo de mis colaboradores. La mayoría de las veces, sólo un resultado final lleno de transacciones y resignaciones. Unificar al máximo la actuación con la escenografía, utilería, vestuario, maquillaje, iluminación y sonido es un sueño que tuvo Craig y muchos otros y que merecía ser alcanzado como meta estética suprema. ¡En ese sentido, felices los Directores de Orquesta, cuya utilería, iluminación y vestuario de los Conciertos siempre me han dado envidia por su pasmosa simplicidad!

CUARTA: Reunido el equipo de actores, expertos y técnicos, tradicionalmente se produce la lectura de la obra, con la que por lo general sólo se logra una idea vaguísima de su presunta riqueza. Mientras tanto, sobre las cabezas flota una sensación de tedio disfrazado de perfecta concentración. Nunca hay que olvidar que el actor es una bestia de acción y la pasividad física de una lectura lo aburre y frigoriza. Todo esto, aparte del desencanto de aquellos que pensaban en papeles protagónicos y sólo reciben roles insignificantes. En balde uno cita a Stanislavski: “no hay papeles pequeños, sólo actores pequeños”. Pero ese truco ya se lo saben de memoria.

QUINTA: Es cuando el Director, apelando a toda su pasión por el texto, a toda su inteligencia, sensibilidad y valor, trata de transmitir sus ideas sobre su puesta en escena. Con esto se pretende, como es natural, apasionar también a actores, expertos y técnicos. A veces se logra, dependiendo, las más de las veces, de la “teatralidad” del director frente al equipo que de la creatividad de sus ideas. En todo caso, es un comienzo de incendio de los ánimos, una partida heroica, hermosa, llena de ilusiones.

SEXTA: Ahora entramos de lleno a un terreno peligroso: el famoso trabajo de mesa, es decir el análisis de la obra con todo el equipo presente y la toma de decisiones aparentemente definitivas sobre cada aspecto de la puesta en escena. A mi nunca me ha gustado que este trabajo sea demasiado largo. El corazón del texto que uno va a escenificar, es más bien misterioso. *Siempre he pensado que las revelaciones más ricas sobre el material íntimo de la obra se producen durante los ensayos, en la refriega diaria. Y esto lo subrayo enfáticamente.* El trabajo de mesa muy alargado tiende a transformarse en algo innecesariamente inteligente. No olvidemos que este análisis debe hacerse, más que nada, con un enfoque artístico del material analizado, lo que es otro cantar. Por lo general, las disquisiciones que afloran son un permanente peligro. El equipo despliega tal afán de lucirse como inteligente y profundo que transforma los análisis en verdaderos partidos de fútbol intelectual, con sus respectivos goles al Director y al autor del texto. ¡Si el teatro se

podiera hacer sólo con la inteligencia! Conozco experiencias de larguísimos trabajos de mesa. Resultado: después, durante los ensayos se comprueba que el material acumulado es teórico en gran medida, inútil. Sin embargo, durante esta etapa, aún reducida a su necesaria longitud, hay exige del Director una virtud inherente a todo escenificador moderno y que lo justifica como creador: su capacidad de ver más allá de lo escrito en el texto, con una especie de buena vista ultra sensible y única. Incluso, este elemento trasciende el mero campo de la interpretación teatral. Arrau dice, y no dice ninguna novedad por lo demás: “la partitura no es más que un esqueleto que hay que llenar con carne y con sangre propias”. La carne y la sangre serían entonces esa visión individual única de lo que está más allá de la partitura, más allá del texto escrito. De esa zona surge el creador, siempre que sea capaz de concretarla con un estilo personal magnético. Y es la originalidad de visión de ese más allá lo que hace diferente a cada intérprete. El Director teatral debe estar en permanente búsqueda de ese más allá y saber infectar a su equipo con esa enfermedad germinadora. Claro que hay textos con más allá y otros con menos. Tal vez los grandes dramaturgos clásicos del pasado son los más ricos en eso. Tal vez sea nuestro instintivo mecanismo interior de “contemporaneizar” esas obras la raíz de la mayor holgura de más allá que les encontramos. Quien sabe.

SÉPTIMA: Comienza la etapa de ensayos, los pulmones de una puesta en escena. El Director se ve enfrentado de golpe a la búsqueda y encuentro de cosas concretas. Si analizamos la estructura misma de un ensayo, con su servidumbre al análisis y a la vez a la síntesis, siempre nos abisma su complejidad. Dejemos entrar a cualquier intruso a un ensayo y se quedará estupefacto con el despiece y el armado de cada secuencia en proceso de trabajo. Por lo demás, el trabajo mismo con el actor es complejísimo, por los problemas individuales y colectivos que su personaje enfrenta. Si a esto sumamos que cada uno de ellos es una persona diferente y responde a estímulos diferentes, tendremos configurado u campo de tensiones. EN cuanto a trato, a algunos les gusta que se les maneje con violencia. A otros, con algodones. Es un asunto de uso de armas de persuasión. En mis ensayos, yo uso

bastante el chiste pedagógico. Con eso obtengo un doble beneficio: hacer que el equipo se distienda y enseñarle a un determinado actor algo preciso que me conviene que no olvide más. También en esta etapa de los ensayos, todo director siempre se ve enfrentado a un problema que debe saber resolver. Es la dualidad que debe asumir. Por un lado, la de crítico permanente del grado de eficacia interpretativa del actor y de su técnica. Por otro, su capacidad de poder transformarse en público de su propio espectáculo. Esta pirueta, si no se sabe hacer, lo imposibilita para poder prever reacciones de los espectadores. En lo último, y en el proceso de selección de elementos expresivos destinados al público, creo muy saludable que el Director castre sin contemplaciones cualquier detalle que a él le fascina, pero que intuye que el espectador no va a percibir. Nunca hay que olvidar que el Director es siempre el delegado oficial del público, su defensor en los ensayos. Pero, por lo menos los Directores nacionales ya sabemos que el público chileno es sentimental. El chileno lo es. ¿No lo demuestra la Teletón? Además, que es intelectualmente flojo. Cuando se le hace pensar, se evade, pasa a otra cosa.

A propósito de esta etapa de los ensayos, siempre se me pregunta cuál es mi método personal. Por supuesto que él varía según el tipo de obra y según el equipo que tengo. No se puede dirigir igual a alumnos y a profesionales, es evidente. Pero en cuanto a mi método, yo lo describiría como de “tanteo”. Todo Director tantea, claro. En mi caso, yo extremo esos tanteos, produciendo a veces cansancio y desconcierto. Algunos me han tildado de Director inseguro y como al garete. Yo les digo: ¿acaso los actores no tantean también por su cuenta para dar forma a su personaje? Pero esta discusión no me interesa para nada. Lo que me interesa es pensar que son tantas las soluciones que uno puede elegir para proyectar u mismo significado al público que, por mi temperamento trágicamente perfeccionista, me parece lícito tantear varias opciones. En el fondo, lo que yo busco e esos tanteos es, más que nada, *la claridad, la teatralidad* y la mayor *fuerza expresiva* de todo lo que se haga sobre el escenario. Por cierto, lo importante es tener siempre definido dónde quiere uno llegar. Por eso, tanteo varios movimientos individuales y de conjunto. Con

respecto a las voces, tanteo registros, timbres, inflexiones, volúmenes y marcaciones de palabras de significado clave, también manipulación de objetos y, finalmente, las velocidades de cada secuencia de la obra.

OCTAVA: Se inician los ensayos generales. A estas alturas, generalmente se configura un cuadro lleno de alegrías provisorias, de zozobras y de frustraciones. Hemos llegado justo al momento demoníaco en el que todos los ingredientes de la puesta en escena *deben* hermanarse y constituir una familia feliz. Sin embargo, todo parece dispersarse, confundirse, no se sabe porqué. En pocas horas, el equipo se ha transformado en un grupo de gente intrínsecamente perversa. Ésta es la etapa decisiva. Hay que concertarlo todo. El Director debe congelar su cabeza y poner en práctica un perfecto sentido de organización. Muchos montajes sucumben en esta etapa. Es el momento en que el Director debe emplear todas sus virtudes humanas y artísticas para lograr que su trabajo de semanas no sea hundido, involuntariamente claro, por el equipo en masa.

NOVENA: La final. Entra a la sala ese monstruo imprescindible al teatro universal: EL PÚBLICO. Todo se ha preparado para él. ¿Cómo poder explicar esa sensación simultánea de peligro y esperanza que experimenta el Director en ese momento? Por cierto, él puede sentarse por ahí en un rincón de la sala. Generalmente, el público no sabe quién es. Es una ventaja que tenemos los Directores. Ahí estamos en nuestro asiento, como un San Clemente que entró gratis, disimulando sus penas, detrás de una corbata vistosa y una lenta sonrisa como irresponsable. En su corazón, el cielo y el infierno.

Pero no hay que ilusionarse todavía. Durante las representaciones de la obra, la batalla con el público continúa. Siempre digo que un espectáculo no está nunca listo, ni siquiera en la última función. Parece una exageración, pero así es. Con el público presente, el Director y el actor descubren nuevos ángulos de autocrítica. Viene entonces un período de ajustes, de adecuaciones al espectador, lo que no es sólo legítimo sino indispensable. Felizmente, el público teatral tiene reacciones sonoras *durante* el espectáculo: murmullos generados por

comentarios, risas, aplausos, silencios en que no vuela una mosca. Todos esos son síntomas de algo, signos. Los intérpretes musicales, en cambio, trabajan sobre una tensa concentración muda del público, frente a una especie de cementerio lleno de rostros. Sólo algunas toses y paquetes de pastillas, todos ruidos accidentales sin ningún significado importante. Realizadas las correcciones, se inicia un nuevo período lleno de sorpresas. Mecanización del actor, desdibujo de los movimientos, lentitudes, apresuramientos, descuido en los maquillajes y trajes, pérdida de claridad en la morfología general del espectáculo, supresión de pausas esenciales, imprecisiones en el manejo de la iluminación y el sonido y saludos finales flácidos, sin prestancia. El Director logra corregir algunos de esos defectos, pero, paralelamente, aparecen otros. Tal vez la segunda quincena de representaciones de una obra sea la mejor. Es extraño, pero a nadie se le ha ocurrido todavía subir el precio de las localidades durante esa quincena. Sería justo.

¡Muy en el fondo, la gran tragedia de los Directores es que trabajamos a través de intermediarios, falibles y no controlables totalmente! ¡Cómo envidio al pintor, al escultor, al escritor, que pueden estar solos, descubriéndose directamente a sí mismos! ¡También, cómo envidio al dibujo animado, arte feliz por lo libremente manipulable! ¡Por otra parte, cómo quisiera haberle visto la cara a Gordon Craig observando tocar La Apassionata a un gato en la pantalla! ¡El dibujo animado, la culminación de su idea de la super marioneta!

Finalmente voy a explicar lo que el Director teatral debiera ser. En resumen, según mi opinión, debiera ser: un imán, un cantautor, un santo, un aviador, una escofina, un mentiroso, un partero, un buzo, un esteta, un bombero, un dramaturgo, un goloso, un caballo chúcaro, un adivino, un intransigente, un boy scout, un profesor, un obsesivo, un atleta, un majadero, un confesor, un demagogo, un sabelotodo y muchas cosas más.

Y si queremos convertirlo además en un mártir, no tenemos más que recordar que la vigencia de toda representación teatral es trágicamente efímera, siempre.

Ahora, algunas opiniones después de dirigir teatro durante cuarenta años:

Una representación teatral trascendente siempre debe organizarse alrededor de un texto, ya sea de un dramaturgo, o mandado a hacer especialmente sobre una idea propia o ajena o, a veces, generado por una creación colectiva. Sigo creyendo que lo que se dice sobre un escenario es más esencial que cómo se dice. En lo escrito están ya los significados primigenios. De hecho, alguien dijo una vez que la mejor puesta en escena de una obra se producía dentro del lector en el momento mismo de su lectura. Sin duda, eso lo dijo alguien que exageró y que quiso liquidar de una plumada el arte de la puesta en escena. Claro que mi respeto al texto no significa que para mí no sea evidente que la escenificación de una obra la enriquece y la exalta, aún más si se logra ver lo que está Masaya de él, lo escrito. Sería negarme a mí mismo. Pero ahí está siempre presente el texto, generándolo todo. En este sentido, me declaro un textista confeso. Por eso, ya todos conocen mi manía de revisar con obsesión las traducciones, las adaptaciones e, incluso, casi traduciendo de nuevo los textos en castellano. Con las obras chilenas trabajo con los autores mismos, en una minuciosa revisión conjunta. En el caso de mi versión de un clásico, "Las Mocedades del Cid", de Guillén de Castro, realicé un trabajo insólito. Remodelé el verso arcaico y lleno de palabras en desuso, y simulé un verso con olor a cosa arcaica, pero con palabras hoy comprensibles. Y conservé la métrica y la rima originales. Para mí ése fue un trabajo fascinante.

En cuanto al público, creo que el teatro representado es más bien para minorías. Pero mi creencia no me lleva a pensar en un teatro ni exquisito ni esotérico. Nada de eso. Claro que estas minorías o mayorías de público están estrechamente ligadas a la historia del Teatro. Pero mi posición se refiere a hoy. Actualmente, la televisión, tragada diariamente por millones de personas, le ha salido al paso al

teatro, a pesar de la fascinación del actor vivo sobre un escenario. Los afanes de Jean Vilar, en Francia y de Vittorio Gassman, en Italia, por llevar grandes masas al teatro, no duraron mucho. Por lo demás, la sala demasiado grande pone en jaque a la relación actor-espectador, idealmente muy estrecha. Grotowsky se decide por una sala pequeña, en una especie de espacio ascético para producir ese amor actor-espectador. En Chile, volviendo a la televisión, hay que recordar que un solo programa de Sábados Gigantes es visto cada semana por tres veces más cantidad de personas que toda la temporada de "Mama Rosa", que fue un éxito excepcional durante siete meses. Y ese programa es la apoteosis del estruendo y la vulgaridad, en un envase cultural, palabra que tantas cosquillas nos hace a los chilenos ahora último. Por eso, construyamos nuestro refugio en salas no muy grandes, presentando cosas del más alto nivel artístico dirigiéndolas a una selección de personas, a grupos no mayoritarios sobre los que se pueda sembrar con más calidad y precisión el amor al teatro.

Respecto al fenómeno de la interpretación, tanto de un Director teatral como de un actor o de un músico, siempre se tiende a observarlo sólo desde el ángulo de una técnica y de una fidelidad al texto o a la partitura. Pero cada día me convengo más de que un Peter Brook, el estupendo Director Teatral, o un Laurence Olivier o un Arrau, no serían lo que son si, además de su técnica y de su fidelidad no tuvieran también esa dote de ver lo que está más allá del texto o de la partitura. Pero la forma fascinante con que ellos proyectan ese más allá sólo es posible porque ellos asimismo poseen algo que los transforma en creadores: un estilo personal magnético, de génesis espontánea y misteriosa. Frente a una dirección de Peter Brook, ¿qué es eso que uno percibe contra un fondo de técnica y fidelidad a la obra? Y cuando vemos a Olivier en teatro, haciendo "Antonio y Cleopatra", ¿qué es eso que casi nos transforma? ¿y cómo describir esa concentración inexplicable, esa especie de aislamiento gozoso hecho de misterio puro que nos produce Arrau cuando toca Beethoven, Schumann, Brahms o Liszt? Para mí es el estilo personal magnético único, incopiable, solitario en su esplendor artístico. Tal vez toda interpretación ideal y verdaderamente completa e inolvidable debería atenerse a la siguiente

tetralogía de virtudes del intérprete: técnica, fidelidad, visión de más allá de lo escrito y estilo personal magnético. Es una lástima que no hayamos podido ver a Stanislavski, a la Bernhardt, a la Duse, a Garrick o a Irving, en fin a tantos. En su época, ellos fueron monstruos sagrados por algo. ¿Tendrían acaso esas cuatro virtudes de que hablo? En todo caso, estoy seguro de que sí la última: el estilo personal magnético.

Creo en el éxito como factor inseparable de toda representación escénica. Si el teatro es un arte de la comunicación, ¿cómo puede serlo si esa comunicación se ejerce defectuosamente? Y tomo la palabra éxito en su sentido más profundo, sin hacer la menor concesión al público en cuanto al material artístico comunicado.

El Director Teatral tiene un arma espléndida de fascinación sobre el público, aunque éste no esté consciente de su presencia durante el curso de su espectáculo. Llamemos a esta arma el paisaje musical de una puesta en escena. Sospecho que mi creencia proviene de mi bien oído y de mi enfermiza pasión por la música. En cada ensayo, nunca dejo de pasarme con el parentesco del teatro con la ejecución musical. Es evidente que este paisaje musical, que se puede estructurar y manipular en una representación teatral, tiene una partitura mucho más compleja que la música. Esta obra más bien por la vía de lo abstracto, por la vía de atmósferas inexplicables que producen en el oyente. En cambio, en el teatro estamos frente a la musicalización de significados concretos encarnados por los personajes, de las situaciones dramáticas planteadas y de tantas otras cosas que necesitan ser proyectadas al espectador. Esto se traduce en algo ineludible: tener que sacar a la superficie valores rítmicos significativos, un trabajo musical-emocional de la voz como: diferentes registros, inflexiones, timbres, volúmenes, marcación de palabras claves, pausas, ataque preciso de una palabra o frase, silencios y tantos otros elementos que tienen su equivalente en la ejecución musical. En cuanto al ritmo, cada frase, cada secuencia, cada página de un texto esconden un pulso propio que el Director y el intérprete deben saber descifrar para que su significación última resplandezca con toda su

vitalidad teatral. Por lo demás, soy un convencido de que todo buen texto tiene ya detrás un diagrama rítmico variado y atractivo. Nunca me olvido del tratamiento rítmico alucinante que Peter Brook le da a sus montajes. Recurre a una gama infinita de recursos para arrastrar al público a gozar de los contrastes inesperados. Felizmente, el teatro es una arte que se desarrolla en el tiempo y los Directores tenemos la maravillosa oportunidad de organizar, ordenar manipular ese tiempo, que está basado en el tiempo real, pero que es mil veces más bello, más preciso y más verdadero que el tiempo de la vida real.

A veces me preguntan: Bueno, ¿y qué lo llevó a Ud. A ser Director de teatro? Esa pregunta me confunde, sinceramente. Ahora, yo mismo me coloco contra la pared y, por primera vez en mi vida voy a tratar de contestarla, sin ningún pudor inútil.

Primero, ya algunos signos de “teatrofilia” en mi juventud:

Violenta expulsión de mi casa de una amiga de mi hermana, por su voz monótona que me producía sueño. Fui tildado de sádico y déspota.

Confiscación de todos los pañitos tejidos a crochet que mi mamá colocaba bajo los maceteros que estaban sobre pedestales de madera pintada blanca. Yo odiaba esos pañitos tan inofensivos.

Corte de raíz, con tijera, de todas las borlas de los muebles de felpa verde del salón. Yo siempre encontré feas y de más esas borlas.

Crítica permanente de las tenidas y peinados de mis hermanas.

En resumen, hasta el momento, cierta manía por el ordenamiento estético instintivo de todo lo que me rodeaba cuando niño.

Sigo: Fascinación por los grandes matrimonios y los funerales que, como suponemos, son espectáculos de naturaleza intensamente teatral.

Misterioso miedo y soledad en los atardeceres de invierno, mientras por la ventana yo veía jugar a otros niños en la calle con sus caballitos de madera, riéndose a gritos.

Espectador fascinado de los célebres ataques de furia francesa de mi papá.

Sacada rápida desde un biógrafo por mis aterradas hermanas. Estábamos viendo el CANTOR DE JAZZ por Al Johnson. El drama atroz de esa película me había puesto un nudo y un dolor en la manzana de Adán.

En el colegio me destaco como lector en voz alta, escritor y dibujante. También en el colegio, horas enteras sentado junto al piano de la Biblioteca, mientras un padre agustino toca Chopin y Liszt. Ambos embobados, o sea con cara de bobos.

Alumno de Arquitectura en la Católica. Ahí llego a ser tenor primero del Coro. Después, su presidente. Juan Orrego, Director del Coro, se casa. Le organizamos una especie de auto sacramental surrealista, género teatral inaudito. Yo dirijo ese espectáculo. Título de arquitecto con un Proyecto final de tema inesperado: "Un cementerio para el gran Santiago". Nota siete. Como base de ese proyecto de título ideo un nuevo y revolucionario tipo de ceremonial fúnebre, el que muestra ya una gran dosis de teatralidad que ofrecer a deudos y amigos. Yo no podía aceptar que ese viaje del ser humano fuera algo banal y piñufla.

Durante el Colegio y la Universidad, cigarras para ir a las matinées de Lucho Córdoba. En las tardes, al Municipal, a ver compañías españolas. En el escenario había actores que hablaban y hablaban mucho y que no se paraban jamás de sus asientos.

Guerra Civil Española y Segunda Guerra Mundial, mientras estudio Arquitectura. En el Municipal escucho a Arrau, a Bush, a Kleiber. Veo al ballet ruso del Coronel de Basil, al Ballet Joos, a la Xirgu, a Jovet. Se produce el milagro, la gran revelación, el impulso final, que a mi me van a convertir en un Director de teatro dentro de la Católica, en el Teatro de Ensayo. Junto a la Chile, somos los protagonistas de la revolución de los Teatros Universitarios, en los años 40. E insisto en el término revolución. Porque, en esa época, ¿qué tuvimos nosotros en común con el tipo de teatro que hacían Alejandro Flores y las otras compañías profesionales? Absolutamente nada. Nosotros aparecimos con algo totalmente distinto, nuevo para Chile, sin darnos cuenta siquiera, en un comienzo. Un simple mecanismo de absorción muestra de todo ese mundo artísticamente deslumbrante del Teatro Municipal de ese período. Y, después, lo absorbido, expulsado a través de

acciones puramente espontáneas e intuitivas. Y, ahora, algo anecdótico: en ese momento de la fundación del Teatro de Ensayo, hacía apenas cinco años que había muerto alguien: Stanislavsky. Y nosotros ni siquiera nos dimos cuenta. ¿Y cómo, si no sabíamos quien era ese señor? Alguna vez escribiré sobre esos días. Hay tanto que decir para aclarar cosas.

Pero aún queda el misterio personal más hondo, ¿porqué en último término, por qué me dediqué yo al teatro? ¿será porque yo, en el fondo de mí, necesité COMPARTIR mis goces estéticos e intelectuales con los demás? Y yendo más lejos, el compartir ¿no lo sentí yo como un remedio para mi soledad interior? Puede ser. En todo caso ¿puede haber algo más hermoso que compartir cosas importantes con alguien? ¿y qué mejor lugar que un teatro para reunir un grupo grande de esos alguien para compartir con ellos todo lo que nos gusta más en este mundo?

Habiendo elegido mi camino, sólo le pido a Dios que siga dejando jugar a los niños por toda la eternidad. Se lo pido porque nosotros, los de teatro, también somos niños. Estoy seguro.