

1. La estructura física del escenario.
2. El elenco potencialmente disponible.
3. El equipo técnico y el presupuesto.
4. El tiempo disponible para ensayos y montaje.
5. El equipo de producción.
6. La dimensión de la producción intentada.

El director de un teatro de comunidad o académico que esté totalmente familiarizado con su teatro, personal, equipo, programa, tiempo disponible y actores de talento en potencia, tiene al planear una ventaja grande sobre otro que no cuente con esas felices condiciones. Pero incluso este último puede estudiar y hacer los planes preliminares que quiera, para dirigir cuando la oportunidad se le presente. Tal estudio y planeamiento es realizado constantemente por los más capaces directores de ambos lados del Atlántico.

1. LA INTERPRETACIÓN DEL DIRECTOR

Después del estudio y análisis de la obra, tal como se ha delineado en el capítulo II, el director deberá haber llegado a una concepción del efecto dominante y a un entendimiento de lo que Hugh Hunt llama el alma de la obra. Esto último no será determinado tan pronto como el primero; una obra deja traslucir algunos de sus secretos en una primera lectura; estos efectos, como se vio en la discusión sobre el drama, nacen de la forma. Una comedia produce hilaridad y ridículo, pero ¿qué amplia variación hay en tales respuestas! La fuerte, robusta, impensada risa provocada por hábiles clowns o comediantes de la baja comedia, difiere marcadamente, como efecto y respuesta, de la sofisticada risa de una comedia de Bernard Shaw. Tanto *Hombre y superhombre*, de éste, como *Boy Meets Girl*, de Samuel y Bella Spewack, son cómicas; ambas producen, de vez en cuando, una cordial risa; ambas satisfacen a los públicos en la forma en que la comedia lo debe hacer.

Boy Meets Girl produce hilaridad por medio de su bufonesca exposición del desbarajustado mundo de Hollywood y de los códigos de conducta artificialmente creados por el ambiente. Las principales fuentes de tal hilaridad son las exageradas excentricidades humanas y las situaciones extremadamente ridículas en que se enredan las gentes del absurdo mundo del cine; el

1253573 P.P. 9/Jul/64

efecto bordea en toda la obra con el de la farsa. Por el contrario, la obra de Shaw es mucho más sofisticada y produce hilaridad principalmente por la exposición de ideas y actitudes convencionales. Inclusive el aparentemente simpático personaje central, Jack Tanner, el intelectual revolucionario, es cómicamente atrapado finalmente en el matrimonio por la persecución de una mujer, bajo una compulsión mucho más poderosa que la del intelecto: la fuerza vital.

Aunque hay muchas situaciones cómicas en *Hombre y superhombre*, es principalmente una comedia de ideas; por eso mucha de la jocosidad nace del ingenio del diálogo. Ambas obras contienen ideas que son mostradas, expuestas y ridiculizadas; pero la obra de Shaw se ocupa más ampliamente de la exhibición de ideas normalmente aceptadas entre gentes inteligentes de una respetable sociedad. Este análisis no agota los efectos cómicos de estas obras, pero es suficiente para mostrar-nos que dos comedias difieren en su naturaleza y en la fuente de sus efectos. Para explorar más a fondo estos efectos, necesitará el director considerar la obra escena por escena, situación por situación, personaje por personaje, y hasta línea por línea. A menudo, en la comedia, el efecto está en el adecuado fraseo del texto, como en el pasaje, ya citado, de la obra de Oscar Wilde *La importancia de llamarse Ernesto*.

Las obras serias difieren también en sus efectos. Considérese *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, *Macbeth*, de Shakespeare; ambas son obras serias que provocan miedo y compasión, pero en modo alguno son de igual calidad como tragedia. Para mucha gente, la obra de Miller será solo la extremadamente patética historia de un individuo insignificante que, en un momento dado de su vida, se encontró tan enredado y confundido que no encontró otra salida que la muerte. La simpatía de Willy Loman lleva a tales espectadores muy cerca de él, tan cerca que se encontrarán propensos a perder otros significados y efectos de la obra; en ella está también la tragedia del hombre que fracasó en realizar sus posibilidades como hombre; bajo el culto de la doctrina dominante del éxito pierde nobleza humana, pierde dirección, se crea falsas ilusiones y perverte sus valores y los de sus hijos. En la simpatía comprensiva por Willy nos preocupamos de su futuro y nos compadecemos de él.

También *Macbeth* provoca nuestra simpatía, angustia y com-

pasión, pero la obra nos permite ir más lejos, por decirlo así; hay menos patetismo y más trágica compasión. Aquí vemos a un hombre elegir el camino del mal, pero es un hombre de inconmensurablemente más grandes potencialidades y más aguda inteligencia que Willy; en consecuencia, tiene una conciencia mucho más desarrollada y sabe que el mal es mal; sus elecciones las hace con este conocimiento y contrariando a su conciencia. Pese a las brujas, no es uná víctima del destino ciego como lo es Willy. Willy es más bien una víctima de la doctrina capitalista del éxito, cuya adhesión a una filosofía de vida, del arte de vender, crea una completa confusión de todos los valores. Willy difícilmente puede hacer ninguna elección; por eso es esencialmente patético. Macbeth, a despecho de las brujas, hace una sucesión de elecciones; por lo tanto, determina más definitivamente su propio destino. La tentación de triunfar, eligiendo para ello el mal, se convierte en la tragedia de Macbeth. Simpatizamos, sentimos compasión y comprendemos. Aunque hay algunas analogías en los efectos de las dos obras, las diferencias son mayores que los parecidos.

Si este examen de los efectos de las distintas comedias y tragedias lo ampliáramos hasta incluir ejemplos de todas las épocas y tipos, podríamos llenar un libro. Los melodramas difieren de la misma manera, unos de otros. Pero las obras producen sus efectos no solo por su impacto emocional, sino también por su significado. Galsworthy, un exponente del naturalismo, creía que las obras debían hacerse de tal modo que pudieran convertirse en una espiral de significados. Hunt habla del significado de una obra como su "alma". Las obras modernas, desde Ibsen, tendiendo hacia el drama de ideas, se constituyen en una espiral de significados; en el sentido de Galsworthy, tal vez más obviamente que las obras más antiguas. Sin embargo, como se explicó en el capítulo II en todas las obras se plantea un debate, en el sentido de un significado, y muchas obras presentan un tema o tesis.

Un acercamiento a la comprensión de cómo interpretar una obra es descubrir su significado, debate planteado, tesis o alma. En la comedia de Shaw hay un debate acerca de la idea de la fuerza vital. La fuerza vital se inclina sobre el proceso de creación evolutiva, en un intento de sacar adelante al superhombre o de hacer de los seres humanos "superhombres". Esta fuerza atrapa incluso al intelectual Jack Tanner, que vive consciente

de su actuación, a medida que aquél opera por medio de Ana, en sus mentiras, coqueterías y la persecución de que a él le hace objeto. La comedia de los seres humanos así manejados es el debate central de la obra. Podría ser la tragedia del manejo de los humanos por medio de esta fuerza ciega, si no fuera porque Shaw considera a la todopoderosa evolución creadora como esencialmente beneficiosa.

El debate en *Casa de Muñecas* se remonta casi a una tesis. En esta obra, Ibsen expone la necesidad de todo ser humano, en este caso una mujer, de ser una individualidad independiente, autodeterminante, en el sentido de elegir inteligentemente valores y tomar decisiones. Pero cada una de estas obras puede ser interpretada de diversa manera, si se pone el énfasis en otros significados. Por ejemplo, *Hombre y superhombre* puede ser vista meramente como la comedia de una atractiva mujer persiguiendo y capturando a un hombre. *Casa de Muñecas* podría ser vista como el despertar de la desilusión de una esposa. La obra de Shaw podría ser representada como una sátira cómica de las actitudes y costumbres convencionales de las clases medias. La obra de Ibsen como una sátira de un marido pomposo y autosuficiente cabeza de familia. Cada una de estas ideas entra en la obra dentro de ciertos límites; cómo han de aparecer en la representación depende, en medida considerable, de lo que el director vea en ellas y de dónde ponga su acento y énfasis.

Pero una obra puede tener un significado sin que sea una argumentación tan definida para una tesis. *Duodécima noche*, de Shakespeare, es esencialmente una obra sobre el amor. Está, por de pronto, en primer lugar, la concepción isabelina romántica del amor, una secuencia de sonetos, ejemplificada por el amor del duque hacia Olivia. Es una concepción convencional, altamente artificial, del amor. En realidad, el duque está más enamorado del hecho de estar enamorado que de Olivia. Más exactamente diríamos que está enamorado de su propia figura como amante ideal. Y puesto que es un amor artificial, es amablemente ridiculizado en la obra, aunque sea bellamente presentado. Un amor normal, verdadero, hecho cómico por la influencia de su vestir, de su disfraz, es el amor de Viola por el duque. Este mismo disfraz, que produce tal efecto cómico, es causa de que Olivia se enamore absurdamente de una muchacha que ella supone que es un joven. El amor de Olivia no es en sí tan ri-

dículo o, mejor dicho, tan artificial como el del duque, puesto que puede ser transferido a su hermano gemelo Sebastián como verdadero amor. Sin embargo, en el objeto sobre el cual se manifiesta, mezcló a Olivia en un ridículo compromiso, una especie de castigo por su anterior absorción excesiva en el amor por un hermano. Pero estos incidentes no agotan las complicaciones amorosas de la obra. Está la ridiculización burlesca del amor en la absurda idea de que sir Andrew Auguecheek pudiera hacer la corte a Olivia y en el amor hacia sí mismo de Malvolio; esta variedad de amores se gana las más ásperas ridiculizaciones de Shakespeare. Finalmente, está el amor terreno de sir Toby y Maria, una especie de amor normal de sentido común, entre personas relativamente no sofisticadas. Todas estas complicaciones tienen lugar en un mundo romántico de la imaginación, un artificial país de hadas en la corte de Ilyria. Incluso el amor, como amistad, entre Antonio y Sebastián, encuentra lugar en esta comedia de amor.

Desde otro punto de mira, pudiera ser vista como la comedia del disfraz y del desenmascaramiento. El duque enmascara su verdadero ser en una convención. Viola se disfraza con traje de muchacho. Olivia se oculta del verdadero amor, bajo la máscara del amor por su hermano. Malvolio se engaña a sí mismo creyéndose un hombre importante. Éste es realmente un hombre cuerdo bajo la guisa de un loco, y sir Andrew es un necio bajo el aspecto de un caballero de importancia. Al final viene el desenmascaramiento y todos los disfraces se rompen. Tal significado está en la obra, y es importante para su efecto, pero es probablemente, subsidiario del argumento amoroso.

Hay otro acceso a la determinación del efecto de una obra, a la vez que su significado. Consiste en tratar de determinar su interés. Toda obra ejerce un efecto cuando interesa a un lector o a un público y toda obra tiene varias fuentes de interés. El objetivo del dramaturgo, se ha dicho, es suscitar el interés, mantenerlo e incrementarlo, y, por fin, satisfacerlo. ¿Cómo logra estas cosas? Puede lograrlo por medio de una historia apasionante, cuyos enredos, complicaciones y suspenso conducen al lector o al público a su última resolución. Toda obra tiene algo de esta clase de interés. Puede hacerlo también valiéndose de un carácter o grupo de caracteres que son por sí mismos, por diversas razones, inusitados, excitantes, interesantes. También todas las obras usan este método de provocar el interés. El dra-

maturgo puede basarse en la exposición de ideas para conseguir y mantener el interés del auditorio. Generalmente, todas las obras, en cierta medida, utilizan este método.

(Ver ilustraciones en el pliego de láminas.)

Hay otros procedimientos y elementos capaces de provocar el interés, aunque los consideramos subordinados, pero la trama, el carácter y el pensamiento son los elementos que debemos considerar en primer lugar. Sidney Kingsley, en su *Darkness at Noon*, basada en el libro de Arthur Koestler, explota esencialmente el interés que hay en su tensa historia o situación. Hay interés en la idea, lo hay en el carácter, pero su principal interés nace de la narración. *You can't Take It With You*, aunque despierta interés en sus efectos y situaciones cómicas, lo deriva principalmente de sus excéntricos caracteres. El *Don Juan in Hell*, epílogo a *Hombre y superhombre*, de Shaw, depende primordialmente de su ingeniosa exposición de ideas. En general, las obras más atractivas incluyen estos tres tipos de interés, aunque predominan la trama y el carácter. Sin embargo, muchos modernos dramaturgos. Shaw e Ibsen en particular, se valen de una cierta excentricidad en sus ideas para despertar el interés. Un intento de exponer las fuentes de interés en una obra puede convertirse en una clave efectiva para una explicación de su interpretación.

Tal exposición debe hacerla el director para poder explicar su interpretación a los miembros del cuerpo de producción y a los actores. Otra consideración deberá incluirse también en esta exposición: el estilo de la producción, especialmente si ha de servir como guía efectiva para los proyectistas y diseñadores. Uno puede tener un profundo conocimiento de estudiante de una obra, en especial de obras del pasado, que han sido ampliamente discutidas y analizadas y, a pesar de eso, encontrarse en un verdadero problema para determinar cuál ha de ser la mejor forma de presentarla a públicos modernos.

Es posible aprender cuanto se haya dicho acerca de *Edipo rey*, tal como Sófocles la escribió y como los griegos pudieron haberla encarnado en su Teatro de Dionisio, sin considerar la producción en un teatro contemporáneo. Ese conocimiento será de la mayor ayuda para decidir qué es lo que no debe hacerse y dará algunas sugerencias acerca de lo que debe hacerse. Puede

representarse imitando hasta donde sea posible el antiguo escenario griego, tal como nosotros creemos que lo conocemos, e intentando ofrecer las odas corales con música y movimiento expresivo. Esta imitación del modo antiguo pudiera ser apropiada para el teatro académico, pero es dudoso que llevara el impacto del drama a un auditorio heterogéneo de teatro moderno.

Se puede concebir un escenario de producción, no solo en el estilo del teatro ateniense del siglo V, sino también en el de la oscura antigüedad de la leyenda semibárbara. Con la ayuda de materiales arqueológicos y antropológicos, se podrían crear pesados decorados semibárbaros y trajes como los que pudieran haberse usado en las edades míticas. Tal presentación pudiera ser impresionante, pero, ciertamente, no en consonancia con el significado intelectual y la profundidad de la tragedia.

En una tercera alternativa, el director puede decidir modernizar la interpretación hasta donde sea posible, reduciendo los coros a tres cortesanos más o menos reales y las odas corales a un diálogo recitado entre ellos. Los demás caracteres tendrán que seguir el estilo y sus trajes habrían de ser modificados para hacer juego. Los decorados se ceñirían a un determinado palacio o casa, tal vez con algún vislumbre de estilo griego. Si el énfasis de la interpretación habría de ponerse en la universalidad del significado de la obra, tal vez el mejor procedimiento sería el de evitar todo carácter local, dando una representación imaginativa, estilizada, que diera a la obra un carácter más bien simbólico. Las sugerencias que puedan necesitarse para tal estilización pueden encontrarse en la misma obra. Por ejemplo, las frecuentes referencias a la ceguera y la visión posterior nos pueden conducir a iniciar la obra en una especie de niebla o luz brumosa que gradualmente se aclara y se hace más reveladora. Una decoración de plataformas y piezas tridimensionales, simbólicamente concebidas y envueltas en una vasta bóveda ciclorama, podría proporcionar el contorno.

Finalmente se podría ir tan lejos como el hecho de llegar a reescribir la obra casi enteramente, con una modernización poco menos que completa de su significado. Pero entonces no debería anunciársela como *Edipo rey* de Sófocles. Estas aproximaciones representan, como es obvio, diferentes estilos de producción. Qué estilo es el que va a darse a la escenificación de cualquier obra depende de lo que el director vea en ella y de cómo se puede transmitirla mejor al público.

En este intento de indicar los varios estilos en que las obras pueden ser presentadas, la época y el lugar deben ser considerados como determinantes. Época y lugar no solo afectan al estilo de la representación; también ayudan a deducir la clase de efecto que la obra producirá sobre los públicos. Además, tienen alcance sobre los problemas de montaje. Época y lugar son asuntos sobre los que el director puede decidir después del estudio de la obra; son materias de gran importancia que deberá comunicar a los miembros del cuerpo de producción. *Casa de muñecas* puede presentarse con trajes y decorados de 1879 o actuales; *Hamlet* puede ser representado con trajes de tipo Renacimiento o isabelino y los decorados correspondientes, y para un efecto distinto, con trajes modernos y decorados de estilo realista. Puede ser totalmente universalizado, en tiempo y lugar, y ofrecer una más simbólica, más estilizada representación.

En general, la decoración de época presta a la representación una especie de distanciamiento estético; en suma, los trajes y decorados de época alteran hasta cierto punto las probabilidades de la obra y su aceptación por el público de hoy. En cambio, ciertas obras, con alusiones realistas a cosas y acontecimientos contemporáneos, son difíciles de expresar por medio de trajes y decorados. Por ejemplo, *The Show-Off*, con sus referencias a Mellon como secretario del Tesoro, y sus alusiones a auriculares, automóviles de una determinada época y otras por el estilo, colocan definitivamente la acción en 1920. Tal vez sea demasiado contemporánea en tono y efecto para permitir un cambio de época únicamente con variar estas alusiones. Esta es una cuestión, en fin, que el director tendrá que decidir al determinar su enfoque.

El cambio del lugar de la acción, por otra parte, es generalmente mucho más difícil en las obras realistas modernas, porque el lugar en que la acción transcurre puede tener una gran importancia para la determinación de su verosimilitud. Inclusive en una obra romántica como *Marco Miltons* resultaría imposible transportar las escenas orientales a un decorado occidental. Hay cierto modo de sentir, una manera, una atmósfera, diluidos en toda la obra, que resultaría inaceptable en otro lugar y tiempo. El director ha de tener, pues, poderosas razones para hacer tales cambios en su interpretación.

Con anterioridad al drama moderno no había esta concepción de la influencia formadora del contorno y época sobre el carácter, que hoy es tan ampliamente aceptada. La acción del *Hamlet* de

Shakespeare tiene lugar, presumiblemente, en Dinamarca, en una época pasada, pero el contorno, en cuanto entra en la obra, es notoriamente el del Londres isabelino. El rey Lear se desarrolla probablemente en la antigua Bretaña, pero también en ella el modo es isabelino. *Macbeth* se sitúa en Escocia y está basada en la narración de los incidentes que tuvieron lugar a mediados del siglo XI, pero su punto de vista es más el de un Londres del 1611. Las obras de Molière pertenecen principalmente a un París de mediados del XVII, pero no están más ligadas a las circunstancias de tiempo y lugar que las de Shakespeare. En obras de esta naturaleza, especialmente en lo que se refiere a los elementos de estilo dictados por tiempo y lugar, se tiene una mayor libertad de elección en su interpretación; pero, de cualquier manera, habrá que tomar alguna decisión con respecto al emplazamiento de tiempo y lugar. La decisión del director podrá consistir en hacerlo definido y preciso o mantenerlo como algo vago y no definitivamente localizado. En ambos casos, la decisión afectará al estilo de decorados, vestuario y acción.

Cualquiera que sea su decisión en cuanto a efecto, significado, estilo, tiempo y lugar, habrá de comunicarla a los miembros del cuerpo de producción y eventualmente al elenco. Vale la pena repetir aquí que nunca dos directores tienen que dar necesariamente la misma interpretación de una obra; en realidad, es dudoso que dos directores diferentes puedan ofrecer idéntica interpretación de obra alguna. En la medida en que el director consiga transmitir su interpretación de la obra, estará unificando potencialmente su producción. Es aconsejable pues, para él, preparar cuidadosamente su exposición de la interpretación de la misma. Lo que podríamos llamar el acceso o aproximación del director puede ilustrarse con un ejemplo, que fue preparado por el director Charles Vance en las conferencias de producción para la presentación de la obra de O'Neill *Marco Millions*, como fuera representada por los Stanford Players. Incidentalmente, él era diseñador y director del espectáculo; de ahí que su exposición escrita, acompañada de una variedad de ilustraciones en color de decorados y trajes, fuera relativamente breve. La transcribimos a continuación: "El espectáculo, en mi estimación, es, en primer lugar, una comedia satírica dentro de un decorado romántico, contra un fondo de ambiente oriental lleno de color (véanse adjuntos planos de tiempo y lugar de las escenas). Satiriza al hombre americano, o a cualquier hombre que cierre sus ojos a la

eterna verdad, belleza y amor, en su materialista búsqueda del oro. Al mismo tiempo, la obra es un espectáculo romántico o, por lo menos, participa de muchos elementos de lo espectacular. Hay, pues, un definido choque entre lo romántico y lo satírico, entre lo emocional y lo satírico-cómico, que presenta difíciles problemas de interpretación. Parte de esta dificultad se resuelve en la obra, puesto que lo satírico se dirige contra lo antiromántico. Un aporte para la solución de las dificultades, en cuanto a la producción se refiere, está en la naturaleza definitivamente fantástica de diversas escenas. Y aunque la obra es satírica, la verosimilitud está en el nivel de la fantasía. La obra debe ser presentada en una forma estilizada que combine armoniosamente los elementos románticos y los realistas.

"Dirigiré, pues, la obra, buscando los siguientes valores:

1. Poner de manifiesto el elemento de sátira.
2. Representar y realzar la fantasía y el espectáculo.
3. Presentar la acción y los caracteres en forma estilizada, pero, a causa del elemento satírico, emplear una estilización arraigada en el realismo."

Esta exposición general de su enfoque estaba completada con diseños de trajes y decorados; cuadros de tiempo y lugares, de cambios de iluminación, de personajes y de relaciones entre ellos, de simbolismos del color; y la lista de personajes con el número de trajes para cada uno, de utilería y accesorios, y de cambios de decoración. Con un plan tan completo para guiarlos, los miembros del cuerpo de producción pudieron dedicarse a la construcción de los decorados y a la selección de los materiales para trajes, con un buen anticipo al reparto de la obra. Puesto que las listas y cuadros traían una información completa sobre tiempo y lugar, éstos no se mencionaban en la exposición. Dicha exposición sirvió luego de base para su primera explicación al elenco, en la cual expuso claramente su interpretación de la obra.

2. PLANEAMIENTO PREVIO DE LOS ELEMENTOS DE PRODUCCIÓN

Habiendo determinado su acceso a la interpretación de la obra, hay otros aspectos de la producción que el director puede y debe planear de antemano. Algunos de éstos deben ser planea-

Facultad de Humanidades
 UPR-RP
 1253573
 José Emilio
 Sol.