

Teatro

I

CAUSA Y EFECTO
Por: Michael Redgrave

100 pp.
N.N. 29/72

...una vez que de alguna manera hemos tomado conciencia de las exigencias de orden técnico a que debe abocarse el artista, ya sea consciente o inconscientemente, entonces hemos de llegar hasta el fin... Si nos entregamos a la sofisticación crítica, debemos proseguir hasta el final...

Esta cita pertenece a uno de los modernos críticos de la novela. También quisiera llegar hasta el fin, o aunque más no fuera referiros sólo la mitad de los secretos de la interpretación. Es cierto, también a mí me gustaría "proseguir hasta el final". Pero creo que será mejor reconocer que eso excede mis posibilidades. De todos modos, no lo haré.

A mi espíritu puede gustarle la investigación, pero estas investigaciones asumen, por regla general, una forma discursiva. El análisis no me resulta fácil.

Puedo aprehender un carácter, brusca o cautelosamente; a veces --cuando ese carácter tiene rasgos comunes con el mío-- lo hago con rapidez y facilidad; otras, no lo logro en absoluto.

Mi relación con la teoría de la interpretación --como teoría-- es solamente prolongada amistad distante, pero poco o nada más. En verdad, creo que el actor, como otros artistas, puede sumar varias o aun muchas cifras de un archivo personal, y sin embargo no llegar a la sumatotal.

"Los actores lo dirán todo", dice Hamlet. Este actor que soy yo, aun cuando lo supiera, no lo diría. No todo. Por ello es que de estas conferencias sólo se podrá extraer un pequeño saldo; una valuación de lo personal y temporal, algo que a lo sumo sólo puede ser definido como una actitud. Si esta actitud personal contiene alguna clase de estímulo, en uno u otro sentido, tanto mejor.

El difunto Sir Desmond MacCarthy, comentando un libro sobre la interpretación isabelina, refirióse a la diferencia --diferencia de la que dijo haber tenido aguda conciencia toda su vida-- que existe "entre quienes aman el teatro u los que prefieren la experiencia literaria".

Hay mucho de verdad en la creencia de que en el teatro, como en el estudio, las palabras del poeta son lo único que cuenta. Pero quiero dejar esa consideración para la última de estas disertaciones, porque no es ésa toda la verdad, como señalaré enfáticamente Sir Desmond MacCarthy, quien prosigue: "Por muy vitalmente importantes que sean las palabras del poeta --o, lo que es lo mismo, sus ideas-- en el teatro hay otra cosa que cuenta: los poderes del actor de hacernos sentir que él es realmente la persona que encarna. No lo es "todo" que nosotros lleguemos a exclamar: "Cuán perfectamente recitó sus máfices!" La cima del arte de un actor consiste también en hacernos olvidar que es un actor; sólo entonces podremos compartir íntimamente la experiencia del creador de ese personaje.

¿Por qué existe esa diferencia que señala Sir Desmond MacCarthy? ¿Por qué toman algunos la senda de la montaña y otros la del llano? ¿Por qué no escriben nunca para el teatro algunos de nuestros intelectuales más importantes?

Es quizá en nuestro país, que produjo el más grande poeta dramático que ha conocido el mundo, que esta diferencia --entre los que aman el teatro y los que prefieren la "experiencia literaria" --resultado más marcada, y es notable que si se exceptúan las obras aisladas (y en su gran mayoría aún no representadas) de algunos de nuestros más grandes poetas --Keats, Byron, Shelley, Tennyson--, las grandes figuras de nuestras letras no han tenido por nuestro teatro más que lo que en el mejor de los casos podría llamarse un "flirt" pasajero. (Hay, por supuesto, honrosísimas excepciones a esta regla: Galsworthy, Eliot, Priestley, Morgan y otros).

No no puedo explicar por qué esto es así. Sólo puedo señalar que es la realidad, y que el fenómeno se ha agudizado mucho en los últimos tiempos.

13000
Seminario Multi-Disciplinario
José Emilio González
SMTEG

Facultad de Humanidades
C.P. 1000

El "Comedien" (palabra que por supuesto no se refiere en absoluto al actor que interpreta comedias) es el actor que, eliminando su propia personalidad, o por así decir, traduciendo la del personaje, logra --por así decir, traduciendo la del personaje, logra-- según Jouvett-- que algo de ese proceso creador se refleje en su interpretación así como el proceso creador que ha sufrido el autor para dar vida a su criatura.

Nuestros términos, como dije anteriormente, son muy vagos. Por ejemplo, todos sabemos lo que quiere decir, aunque pocos podamos ponernos de acuerdo sobre el significado exacto de la palabra "ham". Así si decimos que un actor es clásico, lo que queremos decir es que habitualmente interpreta a Shakespeare y otros autores considerados "clásicos".

Por "actor romántico" entendemos el actor que interpreta personajes enamorados. Por "actor de carácter" entendemos generalmente al que hace papeles de viejos o que requiere un complicado disfraz. Rara vez pensamos en los actores que interpretan Ricardo III, el rey Claudio, o Ricardo II, o Joseph Surface, como en actores de carácter.

No es difícil descubrir las razones de esta confusión semántica. Hoy en día, cada rama y aspecto de la interpretación teatral se superpone en una medida en que nunca ocurrió anteriormente. Por cierto que eso es preferible a la antigua situación, en que se dividía a los intérpretes de las compañías estables en las siguientes categorías: "Primer Actor", "Primera Actriz", "Dama Joven", "Galán Joven", "Característico" y así sucesivamente.

Pero significa que nuestro conocimiento del arte o habilidad de la interpretación (y allí estamos otra vez; ¿como diría usted: arte o habilidad?) sigue siendo en gran medida una mística. Hasta un intérprete tan hábil como Louis Jouvett admite verse impresionado por las misteriosas matemáticas del teatro. ¿Por qué en una obra de éxito atrae, digamos, cien mil personas en cien representaciones, concurrendo aproximadamente mil personas a verla en cada función?

¿Por qué no hay cuatro mil personas sitiando la boletería alguna noche? Sin duda las leyes del cálculo de probabilidades puedan contestar eso.

Pero, ¿puede acaso explicarse por qué un solo espectador puede afectar a los que lo rodean en tal medida que a menos o hasta que él no haya sido ganado por la obra y la representación, no se podrá ganar al resto?

¿Por qué puede un actor secundario, cuyo presencia física está en el escenario, pero cuyos pensamientos se encuentran en otra parte, arruinar una escena hasta anular todo su efecto aun cuando aparentemente está "representando"?

Jouvett nos dice que en ambos casos lo que ocurre es que el "campo magnético" ha sido perturbado, y la mayoría de los actores está dispuesta a aceptar esa explicación ya que otorga una suerte de dignidad a un fenómeno que todos conocen bien aunque ninguno acierte a explicarlo.

Las opiniones de los grandes actores, como las de los demás hombres, deben ser interpretadas a la luz de sus personalidades y su época. Van desde lo simple a lo profundo, y de vuelta a lo superficial, y son apenas menos sensatas o más tontas que las de otras destacadas personalidades.

Cuando se trata de ponerlos en práctica, es que comienzan las dificultades. El consejo de Irving: "Hablad con claridad! Hablad con nitidez y sed humanos!", me parece muy acertado, pero infortunadamente todos nos imaginamos estar hablando con bastante nitidez y al decirsele que lo haga mejor aún, lo más probable es que la voz salga artificial y en seguida parece á menos "humana".

El consejo de Rossi a los actores trágicos: "Voz, voz... y más voz todavía" viniendo de un notable actor trágico debiera poder rugir como un león. Lo que quiso decir en realidad es que necesitaría contar con una voz potente, pero llena de matices. En general, las voces poderosas suelen acompañar físicos poderosos, y recordamos perfectamente que hubo actores extraordinarios dotados de físicos insignificantes y gamas vocales sumamente limitadas, y entonces, ¿qué se debe pensar?

Escuchad por un momento estas palabras de Sarah Bernhardt: "Siempre debéis pensar en vuestro placer. Depende de vosotros el ser exigentes, severos, personas de buen "gusto".

Les está hablando así a los alumnos del "Conservatoire". Excelentes consejos quizás, pero... ¿para estudiantes?

"Sólo empezáis a interpretar --he oído decir a la más grande actriz de nuestro país--, cuando dejáis de intentarlo". Pero el problema es que algunos tiene que intentarlo un lapso más prolongado que otros, y el momento de cesar el intento se produce solo, y es imposible intentar determinarlo.

Con qué alivio se ven elven los actores a los semihumorísticos dichos de los probados y expertos profesionales! "Siempre que una actriz me dice que ella no llega a sentir algo", le dijo un actor-autor-productor, yo le digo: "Aprende el parlamento, queridita, y todo saldrá bien".

Me había estado interrogando acerca de Stanislavski, cuya obra "Mi Vida en el Arte", había dejado a la vista en mi camarín. "¿No es ese pequeño conjunto ruso, me preguntó, que se fué por dos años al campo para ensayar una obra y al final resultó que no estaba en condiciones de estrenar?"

Nunca he conocido ningún actor o actriz a quienes no le brillaran los ojos de satisfacción al oír la respuesta de aquella actriz al productor que le dijo en un ensayo: "Magnífico, ya está saliendo bien!" ¿Cómo saliendo? ¿o salí!"

¿Qué encantadora es la simplicidad de la respuesta de Réjane a uno que le preguntó cómo se las ingenia para verter siempre lágrimas verdaderas en la escena: "es mi oficio!"

El comentario de Joseph Jefferson sobre la controversia del gran Coquelin ("¿Debiera sentir un acto-?") no podía haber sido expresado de un modo más lúcido: "En lo que a mí se refiere, dijo Jefferson, sé que represento mejor cuando tengo la cabeza fría y el corazón caliente". Pero, ¿cómo poner esto en práctica?

Y, además, ¿qué puede aprender un actor de las palabras del más grande de los actores-dramaturgos? Han observado ustedes que lo único que el Primer Actor contesta a los consejos de Hamlet es: "Yo respondo ante vuesa Alteza" y "Espero que entre nosotros ya hayamos reformado esas costumbres". Ciertamente es que los actores realizaban una gira por el extranjero, pero esa respuesta es digna de la diplomacia de nuestro Foreign Office. Es fácil decir que en el torrente, la tempestad y el torbellino de las pasiones debiera procurarse un temperamento para darles suavidad, pero, ¿cómo se hace esto?

¿Hasta qué punto puede uno estar seguro de que "su propia discreción" es un buen tutor? Yo creo que "El Consejo a los Actores" es una muestra de "teatro puro", como el soliloquio en que Hamlet empieza compartiendo el asombro de Polonio de que un hombre pueda llorar en ficción y un sueño de pasión, y sigue mostrándonos cómo descarga Hamlet su corazón con un torrente de palabras y acaba desatándose en una retahíla de insultos dignos de un carretero en la frustración de su pasión.

Aquí hay una lección para nosotros. Porque el "Consejo a los Actores" es la paradoja de Diderot dramatizada la paradoja que Jacques Copreau dramatizó en su *L'Illusion*, una obra especialmente escrita para y acerca de su compañía... su "Impromptu de Versailles" para la "Compagnie des Quinze".

Es la paradoja que obsesionaba a Pirandello, quien comprendió que la paradoja del actor es la de la vida humana. El "Consejo a los actores" en Hamlet es un sortilegio de hechicería no nos dice nada. En cuanto a información práctica podríamos igualmente recurrir a las oscuras memorias de algún actor ya olvidado.

Y si en verdad recurrimos a éstas hallamos, cosa curiosa, una fuerte desconfianza del método y el análisis en la interpretación. La inteligencia o el intelecto son tabú. Nosotros, los ingleses al menos, parecemos creer con Trinculo, que sabemos "qué es lo que es importante y cuáles son las fruslerías".

5

Hasta Fanny Kemble, que fué lo que podíamos llamar "una actriz intelectual", a la que se le podía ver un atisbo de media azul asomando bajo su pollera de colorinches declaró que "una mayor profundización intelectual, y un gusto más puro y elevado, son desfavorables para la existencia del verdadero espíritu teatral".

Aquí, en verdad, se encuentra uno de los puntos cruciales en las opiniones tanto teatrales como estéticas. Y es importante. Mientras pido que se fijen en esto, y tomen buena nota, y se pregunten --si no lo han hecho ya-- cuál es su propia respuesta, propongo postergar la consideración del problema hasta esas charlas que he titulado caute-
losamente: "El Instinto y el Método".

Por una de esas extrañas casualidades que se dan cuando uno está buscando una cosa en particular y tropieza con otra, abrí, mientras preparaba estos temas, un libro de William Archer: críticas de nuestro teatro en la década del 1890. Lo que yo no sabía es que el anterior poseedor del ejemplar había recortado y guardado entre sus páginas la nota necrológica que publicó The Times en ocasión de la muerte de Eleonora Duse, junto con una apreciación de la actriz por el crítico teatral del Times en esa época, A.B. Walkley.

Lo cito, no para alabar ni tampoco para condenar a Walkley. Esto depende de cómo se mire este asunto.

Walkley escribe acerca de la Duse:

Es cierto que no era un simple mimo. Así como hay escritores capaces de reproducir fielmente todos los estilos literarios, pero carecen de uno que les sea propio, así ocurre con los actores. "Proteicos" solía llamárseles. Son los que se enorgullecen de ocultar su individualidad bajo inúmeros disfraces. La verdad es que no tienen nada que ocultar. Esta boga de los actores proteicos se basa en una falacia --ahora felizmente denunciada-- la de que el arte es imitación. La interpretación sólo puede imitar las cosas externas, gestos, acentos y miradas. Pero lo que hace un arte es el espíritu que lo informa, y que se expresa a través de él. Cuando un actor intenta expresar lo que no está en su propio espíritu, cesa de ser un artista y se convierte en lo que los griegos lo llamaron: un hipócrita... porque presenta efectos totalmente divorciados de las causas.

¿Pero quiénes son, en realidad, esos "Escritores capaces de reproducir fielmente todos los estilos literarios" y que carecen de uno que le sea propio? No hay ninguno. Los mejores parodistas, como Max Beerbohm, también poseen un estilo propio e inconfundible. ¿Quiénes, y esta es la analogía de Walkley, son los actores "proteicos" que intentan la misma hazaña? ¿La misma imposible hazaña?

Walkley tiene razón cuando dice que la interpretación puede imitar --y me imagino que el término operativo es "imitar"-- "sólo cosas externas, gestos, acentos y miradas". Al deducir que "un actor intenta expresar lo que no está en su propio espíritu..." y además, creo que no llega al fondo de las cosas. Porque un actor --a menos que se esté hablando de un actor de repertorio que haya sido asignado a un papel que no es el suyo-- no realiza ese intento (y en una nota necrológica sobre la Duse no cabe referirse a esos actores).

El actor que ha llegado a poder elegir sus papeles no intenta ya, habitualmente, "expresar lo que no está en su propio espíritu".

Lo que puede ocurrir es que no posea ese espíritu en la cantidad suficiente para asegurar el éxito de la interpretación. Irving puede haber fracasado en los estrenos del Rey Lear y de Romeo --como dicen que ocurrió-- pero la idea de que Irving no tenía nada de Rey Lear, y menos que nada de Romeo en su estructura es inconcebible, porque la esencia de estos dos personajes debiera hallarse dentro de la gama de esos actores a quienes Walkley llama despectivamente "proteicos".

Que él no fuera ni un Lear perfecto ni un Romeo ideal no hace sino confirmar mi tesis; tesis que ha sido brillantemente expresada por Henry James en su ensayo acerca de Coquelin.

Henry James da la mejor y la última palabra acerca de lo que yo llamaría una interpretación clásica en oposición a la romántica. (Quiero dejar bien aclarado esto. Por clásico yo entiendo el despreciado actor

"proteico" de Walkley; pro romántico el proceso por el cual un actor traduce cada personaje a su propia personalidad. Tengo clara conciencia de que esas definiciones no son completas. Sugiero que cada uno de ustedes trate de crear las suyas).

Y aquí está Henry James lleno de alabanzas para el actor a quien más admiraba, Coquelin, que estaba a punto de embarcarse para hacer una gira por los Estados Unidos:

Para gozar de los refinamientos de su interpretación, si embargo, el oído debe estar tan alerta como el ojo, incluso debe adelantarse; o si el del espectador estadounidense en general aprende, o al menos evidencia una aptitud para hacerlo, la lección contenida en sus más bellas creaciones, la lección de que la interpretación es un arte, y que la aplicación de un arte es el estilo, y que el estilo es la expresión, y que la expresión es la sal de la vida, lo que se habrá ganado será algo más que la sensación del momento; será algo más que la sensación del momento; será una nueva sabiduría.

Cuán diferente en intención es esto de las cuatro líneas siguientes del artículo de Walkley acerca de la gran actriz italiana:

Eleonora Duse, una artista absoluta si alguna vez hubo alguna se expresaba a sí misma, a su propia alma, y la belleza de su interpretación residía en su expresión.

Exactamente. Y la belleza del arte de Coquelin también residía en su expresión. Algunas veces la expresión puede tener una gama relativamente reducida incluso introvertida y ser, sin embargo, universal: tal la de un Chardin o la de un Proust.

También la interpretación puede ser introvertida o extravertida. La expresión puede abarcar la vasta tela de un Rubens o un Chaucer, o como William Blake, puede abrazar el mundo de ahora y el mundo de lo por venir y seguir siendo una cosa sumamente personal.

Pero, ¿interesa mucho establecer esta distinción? Yo creo que no. La expresión es lo único que importa. Y quiero de una manera especial dejar esto bien aclarado, por que habiendo indicado de qué lado se hallan mis simpatías como actor, sigo creyendo que algunos de los trabajos más exquisitos y perdurables --aunque quizás debiera decir memorables, porque en verdad la labor de un actor no perdura-- han sido realizados por actores y actrices que distan mucho de ser "proteicos", que son los que llamaríamos, "actores de personalidad".

Nunca me censaré de repetir que estos actores a menudo llegan a las cimas del arte. Chaplin, a mi juicio, no tiene más que dos personajes: el vagabundo y su reverso, el dandy, es decir, Monsieur Verdoux o el Gran Dictador. Greta Garbo nunca me pareció haber intentado caracterizar más que un cambio de estados de ánimo. Marie Tempest nadaba en todas las aguas, pero ella las adecuaba a su viento y su clima. Yo adoro a los tres.

Pero ya verán adónde quiero llegar. Quizás Walkley, desde otra trinchera, apuntaba en la misma dirección. Hay actores de "personalidad" y de los otros... los "proteicos" como los denomina Walkley.

¿"Perdurabilidad"...? Es una altiva afirmación de los críticos teatrales la de que nosotros los actores volvemos a vivir. No es así. Son ellos, los críticos, los que vuelven a vivir seguidos por nosotros, quizás vívidos, pero supernumerarios espectros. Ellos afirman que en un momento de sublime creación el crítico ha destilado un "ámbar" en el que nosotros los actores, quedamos preservados para siempre. Ojalá fuera así!

A veces vemos el destello de un ala, el contorno de una pierna, el fulgor de una mirada. Pero los miembros pertenecen a un cadáver. Se indican algunos de los factores que intervienen en una representación excepcional, pero no se logra transmitir la excitación, ni la personalidad ni el instante.

A estos se los puede sugerir, pero nada es menos perdurable. No se los puede preservar ni recrear. Lo que se logra preservar en una crítica de teatro no es la representación vista por el crítico, sino su propia sensibilidad.

Digo esto con un solo objeto. No estoy aquí para exponer mis opiniones acerca de la crítica teatral sino para hablar de la interpretación, y si en lo que yo acabo de decir hay algo de verdad, y si como solemos decir, una obra de teatro sólo lo es en el momento en que es representada ante un público y --un corolario rara vez anotado-- no vuelve a ser una obra teatral hasta que vuelve a ser representada, eso hace recaer gran responsabilidad sobre los hombros de un actor, la de hacer que ese instante sea mágico.

El actor debe compartir la exaltación y la convicción que hace exclamar a Antonio:

... la nobleza de la vida
Es proceder de esta manera...

No voy a decir más que esto acerca de la relación entre actores y críticos. Instintivamente, todo artista rechaza las críticas. Sólo tenemos que recordar las diatribas de Alexander Pope, la agudeza de los ataques del pintor Whistler, las historias de las clandestinas respuestas de teatro donde se lo elogiaba, la reciente declaración de Benjamin Britten de que la crítica musical sólo debiera ser ejercida pro músicos, etcétera...

Lo que el artista crea, lo crea en un espíritu que es el del amor. La mejor crítica está imbuida de este mismo espíritu. Ciertamente lo está la obra de los críticos que ha perdurado. El amor puede ser ocasionalmente severo frente a algunas fallas del amado. (No hay más que ver la crítica de Hazlitt ante el retono a las tablas de la Siddons.) Puede ser salvaje, como lo sabía ser Bernard Shaw. Puede ser amante y al mismo tiempo frívola, como solían ser las de James Agate.

Pero, ¿quién puede dudar de que Shaw, Hazlitt y Agate amaban el teatro? Las condiciones en las que estos críticos trabajan son más duras de lo que suele creer la generalidad. Yo quisiera que se les diera más tiempo, más espacio, menos trabajo y mejores condiciones para hacerlo. También quisiera que la historia escrita de nuestro teatro no fuera la historia de las noches de estreno.

¿Cuál es la verdadera, la total función del actor? ¿Hasta dónde cumple esa función en el teatro moderno? ¿En qué medida le impiden las condiciones del teatro moderno el fiel cumplimiento de esa función? ¿En qué medida frustra el mismo actor la función del teatro? ¿Qué relación guarda el actor para con el autor, el productor, el público? ¿Y qué de la tradición dramática? ¿Cuáles son las obligaciones del actor --si ustedes lo prefieren, sus deberes-- para consigo mismo? ¿Cuáles, en fin, las causas y los efectos?

No voy a tratar de contestar todas estas preguntas en seguida. Me consideraré afortunado si puedo contestar unas pocas. El título general de estas disertaciones, "Los Medios Expresivos del Actor" me sugiere una especie de diaria o mensual rendición de cuentas, y lo primero que se debe decir es que esta es más o menos la manera en que los actores de este país y esta época tienen que vivir y trabajar. Y siempre ha sido la manera en que han debido trabajar.

Debe ser, creo, que en las condiciones en que ustedes trabajan y estudian aquí, les resulta fácil olvidar ocasionalmente que fuera de estos muros, hablando en términos teatrales, se extiende la jungla. Puede ser una jungla extremadamente atractiva, y en modo alguno impenetrable, viva no sólo con toda clase de peligros, sino vibrando, en el recodo inesperado, con ricas y hechiceras bellezas.

No lo voy a aburrir con una larga lista de los peligros que los acechan en este extraño bosque. Se ha escrito y hablado acerca de ellos durante años.

Pero antes que se puedan formular consideraciones acerca de las funciones sociales o estéticas del actor, es necesario hacerles recordar --porque nunca se repetirá demasiado-- que éste vive una vida dura y peligrosa.

En ocasiones puede estar llena de excitaciones y oportunidades, pero en muchas es solitaria y frustrada, donde queda escondido, ignorado, hasta hambriento, con escasas esperanzas de rescate.

No nos debe maravillar entonces que el actor pueda ocasionalmente fallar al teatro, al arte que lleva dentro, a sí mismo en suma.

Algunos de entre ustedes pueden considerar descortés de mi parte --como huésped-- el recordarles como yo, que no basta con tener un cierto talento interpretativo. También se me dirá que un actor necesita algo más que talento, algo más incluso que eso que llaman vocación.

Yo saludo la existencia de una institución como este Departamento de Arte Dramático que hay aquí. Pero al menos en lo que se refiere a los actores potenciales que pueda haber entre ustedes yo les pregunto, por rudo o descortés que parezca: ¿"qué de la jungla? ¿Esa bella y traicionera jungla?

No les voy a pedir que recuerden los nombres de muchos que han abierto picadas y explorado sendas: los nombres de las primeras actrices de Ibsen, como Elizabeth Robins y Janet Achurch, nombres casi olvidados hoy; y el de la Horniman, de Manchester, que vive todavía, y el nombre más reciente de Lillian Baylis, del Old Vic, un nombre que repica como una campana. Pero, ay, ¿por cuánto tiempo?

Los nombres de Adolphe Appia y Gordon Craig brillan como la plata, aunque el teatro comercial no les haya pagado nunca la deuda que tiene para con ellos.

Dullin y Jacques Copeau, grandes nombres, siguieron trabajando hasta la muerte, aunque, ¿saben ustedes cuál de ellos murió en la sala gratuita de un hospital, sin dejar siquiera el dinero para pagar su entierro?

¿Y qué de William Poel quien, como suelen decir, "descubrió" a Edith Evans pero que dejó una generación o más de actores y productores comprendiendo a Shakespeare como nunca lo había entendido antes? Poel, que llegó a viejo, dirigió con éxito el Old Vic cuando tenía 29 años, durante dos temporadas, de 1881 a 1883, y sin embargo nunca lo volvieron a invitar.

¿Y qué de la Compagnie des Quinze? ¿Y qué del Abbey Theatre? Granville-Barker, espíritu audaz si los hubo, se refugió en la caja de resonancia de sus prefacios y sus conferencias. Y estos nombres resuenan todavía.

Pero algunos de entre ustedes no han oído hablar jamás de Leslie Faber, quien, es cierto, era un actor muy popular y bien pagado de la categoría de lo que llamaríamos "estrellas", pero al mismo tiempo un artista completo que podía hacer dos papeles en la misma obra sin que el público se diera cuenta.

Y aunque no hace mucho que ha muerto, ¿quién de ustedes ha oído hablar de Morland Graham, acerca de quien Charles Lamb pudo escribir un maravilloso ensayo?

Estos eran actores "proteicos" si se quiere, pero no lo que Walkley hubiera podido llamar "simples mimos". Los protagonistas de Proteo pagan un precio muy elevado. Al sumergirse no como una personalidad, sino como muchas. Y es más difícil recordar muchas que una sola. Sin embargo la misma falta de egoísmo de su método los dota de una puerza que es una bendición sobre su trabajo.

Yo no les voy a pedir que retengan todos estos nombres --aunque llegarán a conocer a muchos de ellos--, pero les sugeriré en cambio que elijan sus propias piedras de toque. Que se formulen a sí mismos el tipo de pregunta que Longino, el maestro ateniense de retórica en la corte siria de Palmira, hace mil seiscientos años, les planteaba a sus alumnos.

Longino les recomendaba un cartabón para sus composiciones, invitándolos a preguntarse: "¿Cómo sería recibido mi trabajo por Homero o por Demóstenes?"

¿Quién es vuestro Homero? ¿Quién vuestro Demóstenes?

No trataré de contestar las dos primeras preguntas que acabo de formular; acerca de la total función del actor, y "en qué medida se

9

cumple en nuestro teatro moderno". Dejaré que ustedes deduzcan mis respuestas a esas preguntas.

Pero, "¿en qué medida lo frustra el teatro moderno?", puede ser contestada de una manera bien simple: en la medida en que lo obliga a ser un trabajador ocasional. Es cierto que también los escritores, pintores, compositores y poetas son trabajadores ocasionales, pero ellos, por lo menos, siempre tiene a mano los medios de la creación. No, el artista teatral conoce el sentido de la frustración, si no más profundamente, ciertamente con más frecuencia que los otros.

"¿En qué medida frustra el mismo actor la función del teatro?" Stanislavski ha dicho que el hecho de que el teatro pierda con tanta frecuencia su poder y su dignidad se debía fundamentalmente a los mismos actores.

Culpaba a los actores por la introducción de los pesados defectos en el teatro, tales como los comedones, la calumnia, la envidia, las intrigas y las ambiciones egoístas. Previno a sus actores contra esta falta de respeto para con lo que debiera ser para ellos un templo, el teatro. Les previno que en ninguna circunstancia debían llevar en público su ropa sucia.

Este aviso se hacía especialmente necesario dado que el único tipo de teatro al que aspiraba era aquel en que todo depende del trabajo armónico y colectivo de un conjunto.

Como bien dijo Michael Chéjov, hay tres maneras de interpretar una escena: concentrarse en explicarle y demostrarle todo al público; o representar para uno mismo, o actuar para y con los otros actores que ocupan la escena. Ya tendremos oportunidad de decir algo más acerca de la segunda, desastrosa, de estas alternativas cuando encaremos el tema del sentimiento y la emoción.

En cuanto al primer temperamento, bueno, debemos admitir que todavía se lo practica extensamente. Y el tercero --actuar para y con los otros actores que ocupan la escena-- del que con toda razón dice Michael Chéjov que es el mejor, con cuánta belleza se lo ve a menudo practicar en nuestro tiempo!

Ya es un lugar común en la crítica referir la exquisitez con que "escucha" un actor o una actriz. Pero es un lugar común basado en un hecho muy cierto y valioso, y en cualquier momento se pueden recordar infinitos ejemplos de esa práctica.

No, aunque pueda haber algunos malos ejemplos en contrario, los más destacados de nuestros actores y actrices ingleses son fundamentalmente gente de teatro, y --en oposición a ciertas ideas de la crítica-- yo no creo que este cambio haya disminuido en manera alguna el valor de su interpretaciones.

Comencé estas disquisiciones acerca de la ética teatral con el nombre de Stanislavski, y las voy a terminar con una cita de la misma fuente.

Stanislavski exhorta a todos los intérpretes a "amar al arte en sí mismos, y no a sí mismos en el arte".

Una frase pedantesca, podrán pensar algunos, o una perdoja fácil y efectiva. Para los que así piensan, que escuchen las palabras que cierran esa cita: "Ama el arte en ti mismo, y no a ti mismo en el arte, dice Stanislavski, porque eso te conducirá al éxito en tu trabajo".

¿Qué relación guarda el actor con el autor, el productor, el público? ¿Y qué de la tradición dramática? A las relaciones con el autor las dejaré para más adelante a las que guarda con el público ya me he referido y a su volveré sobre ellas. Lo que nos deja el problema del productor y la tradición dramática, que van habitualmente juntos.

Acabo de decir que hasta cierto punto el actor-estrella ha abdicado del absurdo trono que ocupaba en el siglo diecinueve, y que ha tenido lugar una especie de revolución pacífica.

Resulta extraño --aunque no tanto cuando se analiza con detenimiento--

que durante el curso de esta misma revolución el productor, cuyas funciones eran cumplidas antes por el actor o el director, alcanzara una extraordinaria preeminencia, llegando a ser en muchísimos casos, el autocrático jefe del gobierno.

Me doy perfecta cuenta de que estas palabras pueden sonar un poco reaccionarias. Mientras fué crítico teatral, George Bernard Shaw luchó constantemente y sin desmayos por la abdicación del actor-estrella y el ascenso de una mentalidad que controlara la producción, lo que constituiría un seguro contra la explotación del autor.

Shaw hizo tanto o más que cualquier otro hombre para llevar a efecto la revolución en el teatro mismo y en el gusto del público, que él educó --no tanto por sus notas críticas como por sus mismas obras--, para que prefiriera una obra de ideas o de actuación de conjunto, a las obras de moda en el siglo diecinueve que no constituían más que un vehículo para el lucimiento personal de él o la estrella.

Y no deja de ser importante anotar que estos vehículos dejan rara vez sus cocheras en nuestra época.

Bernard Shaw, William Poel y Granville-Barker figuran entre los nombres más importantes de los que realizaron esa modificación en el gusto literario-teatral del público que llevó a éste a preferir ver una obra en su conjunto. (Paradójicamente, es interesante anotar que las obras de estos mismos autores más estimadas hoy en día son las que podrían ser llamadas "vehículos de estrellas".)

La rueda giró un poco, y en los últimos cincuenta años nos ha sido dado ver una extraña serie de experiencias emprendidas por los productores. Ahora un productor tiene tendencias similares a las de cualquier artista, creador o intérprete. Tiende cada vez en mayor medida a hacer lo que le resulta más fácil volver a repetir lo que una vez ya le proporcionó satisfacciones y éxitos.

El duque de Saxe-Meiningen fué el primer productor que logró controlar de un modo adecuado grandes multitudes en escena y desde entonces las obras de grandes masas han sido la característica de su repertorio.

Si se cuenta con la gente y el tiempo necesarios, el manejo de multitudes en escena no es en sí mismo una hazaña notable. Y lo es menos todavía cuando el productor se preocupa más de lograr un efecto deslumbrante sobre sus espectadores que de ser fiel al espíritu y la obra que se representa.

Casi todos esos productores, si tuvieran que elegir entre trabajar para los ojos o los oídos de su público, elige los ojos. Y también es un axioma que todos esos productores tienden a convertirse en autócratas.

Así era, por ejemplo, Max Reinhardt, con su enorme Regiebucher, en el que estaban asentados casi todos los detalles de interpretación, movimiento, pausa, etc., por anticipado e inexorablemente.

Ahora bien, un actor es una persona altamente sugestionable, tanto que si uno o dos conocidos le repiten la misma crítica acerca de su interpretación, siente la tentación de modificarla. Ese hombre está maduro para creer en un productor que parecer estar muy seguro de sí y en todo lo que él le diga, tanto más cuanto el actor y la actriz han sido educados en la idea de que la palabra del productor es ley.

Y si no es la palabra del productor la ley, ¿la de quién entonces? ¿La del actor? Paréceme que la era del actor-director-productor ha terminado. Lo que ocurre en la práctica en nuestros días --al menos en algunas de las mejores compañías-- es que no sólo los actores principales y el productor discuten junto acerca de las condiciones en que se dará la obra, sino que cuando se reparten los otros papeles sugerirá con la mayor claridad posible a esos actores en qué forma quiere que actúen.

Por supuesto que esto no resulta tan fácil hacerlo como decirlo. Para empezar, en los hechos puede suceder que las ideas del productor no sean tan claras y factibles como las imaginó sobre el papel. (13-

//

Además, en ocasiones resulta muy tentador a un intérprete, especialmente si ha pasado una larga temporada sin contratos tratar de darle un giro o énfasis a su papel para destacarlo más de lo que el autor o el productor se lo habían propuesto.

El gran actor francés Coquelin observó que los actores ingleses tenemos el defecto de una de nuestras grandes virtudes nacionales, que es la pasión por la originalidad. Esto le resultaba más extraño a Coquelin de lo que parecería a un actor francés de nuestra época porque entonces los profesores de la "Comédie Française" enseñaban todavía que no había más de una que fuera:

La seule inflexion juste.

En cambio aquí nunca nos hemos planteado eso, y aún teniendo las debidas consideraciones para la diferencia entre los alexandrinos de los clásicos franceses que son mucho más rígidos que los versos blancos de nuestros isabelinos, sólo cabe decir que está muy bien que así haya sido.

Pero ocurre que constituimos una nación que se singulariza por su completa ruptura con una tradición teatral clásica, tanto en un sentido histórico como temperamental. Muchas veces se me ha ocurrido pensar que el purgatorio de Oliver Cromwell debe haber consistido en trabajar de portero en la entrada de artistas de algún moderno teatro inglés.

Muchos conocían los viejos actores de hace treinta años de lo que se llamaba "la manera tradicional" de interpretar a Shakespeare o a las modernas comedias del siglo dieciocho. Pero en ese momento --más o menos coincidente con la primacía del productor-- fué anatematizado todo lo que supiera a tradicional.

En general, esta ruptura no fué tan mala porque mucho de esa "manera tradicional" consistía sólo en la repetición mecánica de gestos incorporados por actores eminentes para servir modalidades propias y que con el correr del tiempo habían ido perdiendo su sentido.

Hoy en día tengo la impresión de que cualquier actor joven prefiere que lo vean desnudo y no aplicando ideas ajenas. Sin embargo, el gran Irving, preparándose para interpretar el personaje de Robert Macaire, que fuera immortalizado por Frédéric Lemaître, le escribía a Percy Fitzgerald:

Usted me dijo alguna vez que recordaba algunos de los gestos e inflexiones del inmortal Frédéric. Nunca tuve la suerte de ver a ese eximio maestro, pero mucho me interesaría conocer todo lo que a su respecto pudiera usted decirme.

y encontrarán que en una reciente edición de las tragedias de Shakespeare, en la Introducción de Sir Lawrence Olivier se lee que él mismo anduvo "rastreado diligentemente por las historietas más minuciosas de las distintas representaciones e interpretaciones célebres".

Actores así debieran estar ansiosos, antes que temerosos, de saber lo que otros han hecho antes que ellos, y en modo alguno debería avergonzarse tomar en préstamo o más bien recibir en herencia, ya que el ser consciente de su propia personalidad da a un actor títulos para heredar la obra de sus maestros y antecesores.

De la misma manera, un actor no debe temer a la teoría, una vez que tiene conciencia de sus fuerzas latentes.

La teoría y el método, como espero poder indicarles, son de un valor inmenso para el actor que pueda traducirlos en su práctica. También son --qué duda cabe-- un veneno poderoso para quien no puede hacerlos. Debiera ponerse un sello que diga "ingerir según la prescripción médica". Pero aun en el peor de los casos no son tan venenosos como el convencionalismo.

El actor convencional sufre de una parálisis progresiva para la cual, después de cierto tiempo, ya no hay cura posible.

Es un buen síntoma de nuestro teatro de hoy que jóvenes actores y actrices no se conformen con ser lo que Jouvet llamaba un "acteur"

y prefieran la tarea más dura, pero infinitamente más compensatoria, de ser "comédicos".

Creo también que es un buen síntoma que estamos saliendo por fin de la era del teatro naturalista y de la escuela de interpretación que ha sido definida --creo que con cierto-- como la escuela del "comportamiento". El cine se ha apoderado de esta escuela, y allí muchas de las interpretaciones más conmovedoras son realizadas precisamente por personas que no tienen ninguna preparación de actores. Cuando la palabra "realidad" entró en uso, asentó un golpe mortal, tanto lógico como práctico, a la escuela quietista.

No se me escapan los peligros inherentes al trazado de paralelos con las otras artes, pero así como la calidad básica de un cuadro reside en el cómo está pintado, y no en su tema, ni estilo, ni escuela; ni tampoco en el genio o la personalidad del pintor ni su estado de ánimo en el momento de la ejecución --aun cuando todos estos factores puedan contribuir al valor final de la obra--; y así como Stendhal insistía: "La novela debe narrar", y otra vez: "La primera virtud de una novela debe ser la de narrar una historia..."; y del mismo modo que hablamos de una música pura, existe lo que podríamos llamar --si la expresión no hubiera sido degradada-- un Teatro Puro.

Por sentido degradado entendemos por supuesto el melodrama, la teatralidad, etc. Pero hay una razón de porqué un dramaturgo debe escribir una obra de teatro y no una novela, así como hay una razón por qué el poeta prefiere el verso a la prosa para expresarse.

Es en este sentido que ha de comprenderse qué quiero significar cuando digo "Teatro Puro". Es el "Teatro Puro" que comprendía Shakespeare; el que --según intuyo-- comprendían los griegos; el que comprendía Moliere. El valor básico de la escritura teatral es el teatro.

La base de la interpretación --y quiero ser absolutamente claro en este respecto-- no es ni más ni menos que la misma interpretación. No quiero decir lo que ha sido denominado "el viejo un, dos, tres", pero sí algo muy parecido a eso.

"El viejo un, dos, tres, es muy tosco, pero hasta cierto punto, efectivo. Sé por lo menos de una vieja actriz que no puede entrar a una habitación cualquiera sin "hacer una entrada", y si no tiene nada que decir, se limitará a exhalar la sílaba "ah" con lo que ella da el tono (el suyo, por supuesto).

Los últimos treinta años han modificado eso. Hemos visto el surgimiento de una escuela más naturalista de interpretación frente a la cual muchos miembros de la guardia vieja --actores y espectadores-- han llegado a exclamar que no veían una sola cosa ni oían una sola palabra.

Más adelante trataré de examinar algunas de las teorías del oficio del actor; sus estudios previos; su técnica; sus procesos mentales; su relación con el subconsciente; pero la esencia de la interpretación --lo repito-- es el poder de interpretar.

El pensamiento y la emoción pueden o no estar presentes --pero la voluntad básica del actor debe ser, muy simplemente, interpretar: no pensar, no sentir, no hacer exhibicionismo, no hacer declaraciones personales (aunque puede hacer una o todas estas cosas)-- sino simplemente interpretar.

Esta es una cuestión que no me cansaré de repetir. Es tan autoritaria como la expresión: "Hagan fuego". Se ha alzado el telón. Salgan y actúen. Cómo se hace esto, qué lo precede, qué lo acompaña, qué le otorga tal dignidad, pero sobre todo qué le da toda su fuerza y significación es lo que veremos más adelante.

INSTINTO Y METODO
PRIMERA PARTE

Creo que la mayor parte de los grandes intérpretes teatrales han dedicado --lo hayan evidenciado o no-- mucho tiempo a la consideración de lo que estaban haciendo y de sus efectos subsiguientes. Es ya un axioma que los actores nacen y no se hacen; y otro axioma es que no puede enseñarse el arte de la interpretación.

En la base de toda interpretación está, indudablemente, el instinto, pero eso no significa que en gran medida no pueda ser analizada y que el método no pueda ser más útil que nocivo.

La historia del teatro, como la del mundo, es en parte una historia de defecación demorada.

En la historia del teatro el tiempo se va demorando muchas veces hasta llegar el momento en que parece quedar absolutamente inmóvil. Aun ahora se reconoce comúnmente que la interpretación se efectúa únicamente a la luz de la naturaleza, que es un fenómeno nocturno... y por qué no habría de existir ese engaño si uno de los objetivos de la interpretación es parecer iluminado sólo por esa luz?

Todavía se piensa en ciertos sectores que, digamos el famoso (por no decir notorio) "método" de Stanislavski, es algo que sólo se podía aplicar a Rusia y al teatro de Chéjov a comienzos de este siglo y que cualquiera de sus reliquias no es hoy en día más que un trasnochado esteticismo.

Pero no. Las teorías de Stanislavski, que se basaban en las experiencias; las teorías de William Poel, a las que me voy a referir especialmente en la cuarta conferencia, las teorías de Granville-Barker y las teorías plásticas de Gordon Craig, todas han tenido su más amplia expresión mucho tiempo después de ser sembrados los primeros granos.

Está Stanislavski, cuyas ideas fueron adoptadas y trasplantadas en toda Europa y en los Estados Unidos, en donde hallaron una de sus mejores expresiones en la labor del Group Theatre de las décadas del 20 y el 30, que es el que ha influenciado todo ese "lismo poético" que caracteriza al moderno teatro estadounidense y que sobrevive todavía en Elia Kazan y su Actor's Studio en la ciudad de New York.

Es tarea imposible rastrear todo lo que ha sido directa o indirectamente influido por el gran director ruso y su Teatro de Arte de Moscú. Ha cruzado y vuelto a cruzar las fronteras, y sus ecos se han extendido sobre mares y océanos.

En Francia, por ejemplo, captó la imaginación del joven Jacques Copeau. Copeau aprendió mucho de él y lo adaptó a sus necesidades y --a su vez-- se lo enseñó a Michael Saint Denis; y a través de Saint Denis-- un gran director, un gran artista y un gran hombre-- quien, al fundar el Theatre Studio de Londres antes de la guerra y la escuela del Old Vic y la del Young Vic después, creó nuestras únicas escuelas de interpretación que eran fundamentalmente veraces, imaginativas y municiosas.

Y es por eso que a través de Saint Denis, quien a su vez lo recibió de Jacques Copeau y Charles Dullin, a partir de Stanislavski es que nosotros tenemos hoy, en muchos actores teatrales, la semilla, la flor y el fruto de algo de lo más elevado en el teatro de hoy y de mañana.

Debiéramos recordar esto. La historia del teatro dirá que en 1952 Michael Saint Denis se fué de Inglaterra para volver a Francia, y no me cabe la menor duda de que la historia del teatro agregará una nueva compañía francesa en una nueva sala, Saint Denis escribió otro magnífico capítulo en la historia del teatro.

Pero, por desgracia para nosotros, no en nuestro teatro.

El capítulo anterior --Michael Saint Denis en Inglaterra-- puede sonar un poco inconcluso, al menos en letras de molde, aunque por

14

cierto tuvo su glorias. Habrá quienes no comprendan que no era voluntad de Saint Denis dejar su país. Quizás ni les interese. Al menos, a medida que pasen los años, cada vez les interesará menos.

Notarán ustedes que el tono de esta disertación se ha vuelto muy personal. Lo es así con excusa y razón. Si continuó hablando en este tono y añadió que fué debido a una falta de visión de los gobernadores y directores del Old Vic en ese momento --falta de visión equiparable a la locura, porque es una locura, es el arte acelerar la partida de aquellos que son verdaderamente grandes--, es porque no se me ocurre un ejemplo más revelador de cómo nuestro teatro, esa fascinante jungla, logra, si puede, resistir y por fin desterrar al artista que considera austero, o demasiado original, o demasiado intransigente.

Es sumamente significativo, no sólo en nuestro teatro sino también en otros, que Poel, Granville-Barker, Appia y Craig, todos en mayor o menor medida, se retiraron del teatro profesional de sus respectivas épocas. En cada uno de estos casos podremos observar que sus teorías eran demasiado avanzadas con relación a la práctica corriente, que eran revolucionarios que carecían del poder necesario para llevar a cabo su revolución. Pero en verdad, quizás de un modo indirecto, pero seguro, lograron llevar a buen término sus distintas revoluciones.

Y esas revoluciones fueron, como lo son las mejores, no sólo incruentas sino también graduales.

Cuando miramos hacia atrás en el tiempo --en un sentido horizontal, como se acostumbra decir ahora-- tendemos a creer que la mayoría de los grandes artistas logró triunfo en su tiempo. Pero no es así. Stendhal, por ejemplo, que era muy dotado y que no puede ser considerado un fracasado desde un punto de vista humano, profetizó que sus escritos serían comprendidos y verdaderamente apreciados muchos años después de su muerte. Y para mayor seguridad fijó varias fechas. Todas resultaron ser correctas.

En 1912, William Poel, a quien todos consideraban un aficionado ligeramente loco, indujo a una muchacha que trabajaba como costurera en una tienda de Bond Street a que actuara en sus cuantas representaciones de Troilo y Cresida, presentada en una versión del mismo Poel del estilo isabélino.

George Moore y dos o tres más escribieron con entusiasmo acerca de ese experimento y de la interpretación ofrecida por la sádistilla. La costurera decidió no regresar ya más a su taller. Aprendió lo que pudo de William Poel y sus teorías del lenguaje dramático. Hasta el día de hoy reconoce y comprende lo que debe a ese hombre a quien muchos consideraban "un aficionado ligeramente loco".

Muy pocos entre los miles que han visto a la actriz, para quien James Bridie escribió su Daphne Laureola, comprenden que la magia del control verbal, de la comprensión y la adecuada manipulación de las palabras.

Hablamos de su personalidad, de su magnetismo, de su maravillosa simulación de la belleza, todo lo cual posee en abundancia. Y estos atributos son tan imponentes que el público y a no analiza los resultados. Así es como debe ser. El análisis no es parte de las funciones de un auditorio, ni es siempre un elemento del placer.

Hace poco observó un crítico teatral que no es tan fácil "discutir el teatro de una manera académica. Allí lo teatrico se da de bruce constantemente contra las sólidas realidades. El público es una de ellas --que sobre todo ha venido a pasar una velada agradable y esté cómodamente dispuesto a no pensar mucho-- y no es posible, a menos que se cumpla un sublime acto de fe, prescindir totalmente de él."

El señor Worsley estaba escribiendo acerca de la crítica teatral y como crítico teatral. Yo utilizo sus palabras a manera de prólogo en la esperanza de que puedan hacer sonar como más objetivas las mías propias. Pero muy especialmente me gusta esta frase:

"No es posible, a menos que se cumpla un sublime acto de fe, prescindir totalmente de él (el público)".

Un actor sugirió que el sentimiento fundamental de un actor hacia su público debiera ser de "benevolencia y bondad, mezclada con gratitud".

Se nos ha llamado, y nos gusta llamarnos, los sirvientes del público:

The drama's laws: the drama's patrons give
For we who live to please must please please to live.

(El público del teatro fija las leyes del mismo porque nosotros, que vivimos para complacer, debemos complacer para poder vivir.)

Así es, quizás, cómo nos gustaría que el público pensara en nosotros la mayor parte del tiempo. Después de todo, eso implica que siempre podremos decir que si no hemos logrado complacer, al menos, como buenos actores profesionales, hemos puesto todo lo posible de nuestra parte.

Pero, ¿es esa toda la verdad? ¿No será que algunas veces sólo simulamos que complacemos para poder vivir?

El actor debe, en todas las ocasiones, ser más generoso que su público. Pero yo no creo que sea "gratitud" lo que se siente. Al menos no durante la representación.

Una pregunta que se formula con monótona insistencia a los actores que trabajan en la escena y la pantalla --y que sigue siempre a la no menos monótona pero aún menos significativa de: "¿Cuál... prefiere?"-- es habitualmente la de: "¿No estraña al auditorio?"

Mi respuesta es habitualmente: "No, ¿por qué habría de extrañarlo? Tampoco lo extraño en los ensayos, cuando estoy creando el personaje, y algunos de los momentos más emocionantes de la interpretación creadora tienen lugar durante los ensayos".

Pero debe confesar que es ésta una respuesta evasiva, porque la más simple y lógica debiera ser: "¿Pero usted no querrá seguir ensayando toda la vida?"

Pero es una falacia creer, como ya lo he señalado, que el público resulta automáticamente una ayuda y un aliciente para el actor. Por el contrario, puede traicionarlo, al inducirlo a buscar las maneras más fáciles de agrader, a repetir latiguillos y gestos que sabe por experiencias anteriores que son de éxito seguro. Puede obligarlo a tratar de dominar su estado anímico --como suele ocurrir con frecuencia--, en forma forzada o con trucos y recursos que son ajenos al personaje que está interpretando en la emergencia. Puede --en síntesis-- convertirlo en un adúlón o un luchador embravecido.

Yo no quiero sugerir que un actor debiera ser un Coriolano, quien, por orgullo y altivez no deba pronunciar nunca la palabra suave que conquista los ánimos. Pero sí digo que aunque el público ejerza sobre él una presión mucho mayor que su autor, su productor o su propia conciencia artística, nunca debiera esa presión obligarlo a ser infiel a ninguno de los tres.

Quizá lo que yo esté realmente tratando de decir es que debe hallar su propia conciencia artística. Una verdadera fe en lo que cree y espera poder hacer. Y esto se aplica no sólo a aquellos actores inflamados por elevadas ambiciones --porque el actor, como otros artistas, debe llegar tarde o temprano a conocer sus propias limitaciones-- sino a todos los actores. Creo que fue William Hazlitt quien dijo que "cualquier cosa que un hombre pueda ejecutar vale la pena de ser ejecutada".

La conciencia o --si ustedes lo prefieren-- la integridad de un hombre exige de él que lo que haga, lo haga bien.

Cuanto cité esa frase acerca de amar "el arte en vosotros mismos y no a vosotros mismos en el arte", traté de sugerir que era fundamen-

tal para los actores, como para otros artistas, adquirir la fuerza de la humildad. Creo que no estará de más volver a citar las palabras de Sarah Bernhardt a sus alumnos: "Ustedes deben pensar siempre en lo que los satisface. Depende de ustedes ser exigentes, severos, personas de gusto".

El puente capaz de unir estas dos condiciones aparentes es la integridad.

Así como hay un dualismo en la naturaleza de todos los actores hay también un dualismo en cualquier auditorio. Es una falacia suponer que un auditorio promedio --sí es que tal cosa existe-- llega a una obra totalmente libre de prejuicios.

No, los trae, y a montones. Justamente uno de los estadios del teatro es el de vencer estos prejuicios y dejar al auditorio con un criterio más amplio y una mente más limpia.

Pero antes de apaciguar estos prejuicios, tiene que agitarlos. En el tono en que Baudelaire se dirigía a sus lectores: "Hipócrita lector! Mi semejante! Mi hermano!" así también tienen que hacer el actor y la obra; deben desafiar y al mismo tiempo abrazar a su público. También él debe decir:

Hipócrita espectador! Mi semejante! Mi hermano!

Pero, ¿cómo hace un actor para desafiar --o abrazar-- a un público al que apenas si alcanza a distinguir?

Hace mucho ya que se ha hecho notar que el escenario común no sólo no se adecúa a los requerimientos de cualquier tipo de obra, sino que crea una alta barrera entre el actor iluminado y el espectador en las sombras. Y la muchas veces se han alzado para gritar: "Fuera con él!"

Las recientes experiencias con el así llamado "teatro circular", han demostrado que una gran cantidad de obras son susceptibles de ser interpretadas en medio del auditorio. Aunque en mi opinión el teatro circular se adapta mejor a obras de acción y movimiento, he visto representar en uno de esas características --en California-- una obra de tipo naturalista, *With a Friend*, con sólo tres personajes, y por cierto que salió muy bien, aunque, en verdad, la obra no era excesivamente compleja. El público en este caso era reducido, y aquí el problema parecía haberse invertido: en lugar de tener que proyectarse el actor por encima de una alta barrera, parecía como si el público tuviera la preocupación de no interferir en un problema ostensiblemente doméstico.

Los actores redujeron el volumen de sus voces hasta el que se estila en el cinematógrafo. Pero este era un caso muy particular, y no es representativo de las experiencias que se han estado llevando a efecto en este campo. Por lo que a mí respecta --hablando como actor-- estas experiencias me resultan ilógicas a menos que se llegue a iluminar no sólo al actor sino también a los espectadores.

En 1939 actuaba yo en la producción de *Michael Saint Denis de la Duodécima Noche* en el teatro Phoenix. Aunque la producción tenía muchas excelencias, no constituía un éxito, y para citar a Jouvett una vez más: "El único problema del teatro es el éxito".

La obra estaba muy bellamente iluminada por George Devine, que es --entre otras cosas-- un maestro de la utilización de los reflectores. Y cuando digo que estaba bellamente iluminada no quiero significar que haya estado iluminada con un sentido pictórico, porque es cosa sabida que cuando un productor quiere utilizar los reflectores para pintar los decorados en lugar de iluminar a los actores, el resultado es que éstos se mueven en las sombras.

No quiero decir con esto que no han de buscarse las mejores; y adecuarse a ellas, sino que una iluminación que se compone de luces altas y bajas y que sombrea al intérprete, por raro que parezca, determina que su interpretación se acerque más a las sombras que a las luces altas.

17

Este se hizo evidente en esa oportunidad por una curiosa coincidencia. Esta producción de La Duodécima Noche era una de las prime- as obras que la British Broadcasting Corporation televisaba íntegramente desde una sala londinense, y para esta oportunidad fue invitando un público muy especial --aunque creo que también se vendieron localidades en la boletería-- debido a que la instalación de las distintas cámaras de la televisión, de una luz muy brillante y dura, no podía dejar de modificar el efecto buscado en el plátano de la producción.

Lo primero que pudo observarse fué que los actores hablaban en voz más alta que de costumbre, y en general su interpretación era más vigorosa. La gente se rió el doble en las escenas cómicas, y creo que esto no se debía a que muchos de los espectadores eran invitados (porque fuera de la B.B.C. los auditorios "invitados" son habitualmente considerados como muy difíciles de ganar), sino a causa de que esos pasajes salían doblemente cómicos.

Aunque he tenido ocasión de asistir a muchas, no es con particular satisfacción que concuro a las representaciones al aire libre. Supongo que esto se debe en parte a que desde niño me habitué a pensar en el teatro --cualquier teatro-- como el lugar más mágico de la ciudad. Además, nunca he podido entender por qué el revoloteo de las palomas sobre la cabeza de Alexander Moissi mientras interpretaba Cada Cual frente a la Catedral de Salzburgo; o el gorjeo de los gorriones londinenses durante la representación de Sueño de una Noche de Verano en el Parque Regent, o un maravilloso atardecer tras las ruinas del castillo de Kronborg durante la representación anual de Hamlet, habían de realzar de alguna manera el valor puramente teatral de estos espectáculos.

Pero hay que hacer frente al hecho de que para mucha gente estas circunstancias adventicias parecen incrementar grandemente el valor de la representación.

Sin embargo, cuando fui invitado a representar Hamlet con el Old Vic en el vasto parque del castillo de Kronborg --cuyo exceso de dimensiones y pobreza de acústica son conocidos-- me volví a sentir como aquella vez que televisaron La Duodécima Noche.

Teníamos que elevar mucho la voz y hacer una interpretación muy ostentosa, y descubrí que mi capacidad en estos sentidos era mucho mayor de la que hasta entonces me adjudicaba.

A propósito, después de representar diez veces Hamlet al aire libre en Elsinore, pasamos a un teatro particularmente amplio de la ciudad de Amsterdam, y descubrí que por primera vez tenía más voz, variedad de tono e inflexiones que las que necesitaba para ese papel. Pero, por supuesto que al aire libre, y cuando el parque del castillo de Kronborg tuviera sólo la mitad de sus dimensiones reales, muchas de estas variedades de inflexión y sutilezas de expresión debían ser abandonadas. Y he notado la misma cosa en todas las funciones al aire libre en que me ha tocado participar.

Quizá ya resulte indudable que el teatro, tal como lo conocemos, haya excedido su ciclo histórico --aunque si no se modifican los reglamentos del Cuerpo de Bomberos y otras restricciones no se lo podrá sustituir tan fácilmente-- pero ha servido el fin propuesto: concentrar la atención del espectador en los actores y permitir a éstos (y a través de ellos al autor) una variedad y una sutileza que son muy difíciles de lograr sin él.

Recién con el advenimiento del escenario abierto es que tenemos constancias de estilos individuales o de métodos interpretativos. No vamos a suponer --claro está-- que no hayan existido antes, pero el arte de la interpretación estaba, hasta hace poco menos de tres siglos, fundado sobre el arte de la oratoria, el cual, unido con el temperamento del actor, aseguraban su éxito. Los ensayos deben haber sido escasos, la "producción" se basaba sobre todo en una serie de convencionalismos y no debe haber quedado mucho tiempo para sutilezas.

Esta idea, de que con un poco de genio o de talento o hasta de suerte, todo "saldrá bien la noche del estreno", es algo que sólo desapareció de nuestra escena en el transcurso de la última centuria.

Aún ahora no ha desaparecido del todo, pero se ha reducido del todo, pero se ha reducido considerablemente desde aquellos días en que las "estrellas" eran fenómenos que descendían, con muy pocos ensayos --habitualmente uno o dos-- sobre una compañía "estable" a la que había enseñado la obra el administrador y que obedientemente se agrupaban en torno a la estrella a quien, pro supuesto, dejaban el centro del escenario.

Con sólo mirar la arquitectura de los viejos teatros ingleses que están todavía en uso, se comprendía interpretarse fuera del centro mismo de la escena.

En la preparación de un papel, tanto en el ensayo como en la diaria representación, es muy importante el problema del estado de ánimo. A menos que en esa noche en particular el actor quiera actuar por sobre todas las cosas, su interpretación puede ser razonablemente buena, pero muy difícilmente será muy buena.

Actuar bien, y actuar bien repetidamente, debe convertirse en una obsesión. Yo no estoy calificado para juzgar qué es lo que hace que ciertos hombres y mujeres sean presas de esta obsesión, y a causa de ella logren destacarse como intérpretes. Es evidente que alguna razón psicológica existe, e igualmente evidente que algún día, algún psicólogo escribirá un libro explicando todo este asunto. Probablemente destruya el mito de la interpretación, y la mayoría de los actores y actrices, entre los que me incluyo, nos rehusamos resueltamente a leerlo.

Hablando en términos generales, es más fácil lograr el estado anímico necesario para representar la comedia que el drama o la tragedia, quizá proque la comedia constituye una válvula de escape para las preocupaciones y tensiones de la vida diaria. Es por ello que resulta sumamente fácil a una persona dotada de talento interpretativo entrar en un mundo de ilusión en el que experimentará una sensación de bienestar y felicidad que probablemente no sintió desde que se despertó esa mañana.

Es una opinión muy difundida que es más difícil interpretar una comedia que una tragedia, y se dice que Garrick afirmó que para triunfar en la tragedia es necesario antes haberse destacado en la comedia. Yo creo que estas opiniones deben ser pensadas un poco.

Quizá para un actor inexperto es más difícil lograr esa confianza y seguridad --especialmente en el ritmo-- que son indispensables para la comedia, y eso explicaría la frase de Garrick. Pero en mi propia experiencia yo encuentro que el despertarme por la mañana sabiendo que esa noche tengo que interpretar Aguecheek, o el Joven Marlowe, o Berowne --o hasta Hotspur-- me da una ligereza de espíritu que me permite dedicarme a otras cosas, mientras que si esa noche me toca Hamlet, Macbeth o Ricardo II, me parece como si una parte considerable de mí se pasar toda ese día a la expectativa.

En la interpretación de la tragedia o de papeles altamente dramáticos, es difícil fijar con exactitud el método de aproximación al personaje. Sigue siendo en lo fundamental un problema de instinto, aunque la base del método de Stanislavski es ayudar al actor a descubrir el ánimo creador, a despojarse de todo lo que no necesite para la creación de ese personaje.

Como he dicho anteriormente, un actor o una actriz que debe interpretar un personaje trágico por la noche se siente abrumado por esa inminencia durante toda la jornada. Pueden aparecer alegres, ingeniosos, solemnes o triviales en ciertos momentos de ese día, pero siempre, subconscientemente, saben que por la noche tienen que vivir una experiencia que, a menos que se preparen para enfrentarla, los dejará insatisfechos y derrotados. Y las fluctuaciones de este estado anímico son extraordinarias. Podría deducirse, para tomar un ejemplo bien claro, que la mejor preparación para interpretar Hamlet por la noche sería pasar un día intensamente desgraciado, preferiblemente sufrido a causa del padre o de la madre de uno. En absoluto. El actor puede pasar un día muy alegre y divertido y por contraste, en el momento de vestir la negra casaca puede sentir la pena de Hamlet.

17

Lo que no puede hacer es pasar el día olvidado de que esa noche tiene que interpretar Hamlet.

Uno de los biógrafos de Eleonora Duse, cuenta que los días en que debía interpretar La Dama del Mar, de Ibsen, los pasaba mirando el mar desde el balcón de su hotel, que daba sobre el Mediterráneo. Esto es sumamente tonto y, para hacer justicia a la Duse, estoy seguro de que es una invención de su biógrafo. Quizá una vez, mientras actuaba en Génova, se pasó la tarde contemplando el Mediterráneo. Y quizá por bondad dejó creer a su biógrafo que lo que estaba haciendo era inspirarse para la función de la noche. Pero, ¿qué hacía Eleonora Duse cuando le tocaba interpretar La Dama del Mar en Milán o en cualquiera otra ciudad sin vista al mar?

Cierto es que la Duse, por temperamento, era una persona capaz de sostener la intensidad mucho tiempo, hasta varios días consecutivos. Probablemente deseara mirar las aguas como una manera de descansar. (Desde mis ventanas se ve un río, y yo sé bien cómo eso atrae a las ventanas.) Pero el único sentido que tiene el descanso para un actor es el de "retroceder para poder saltar mejor".

Jouvet dijo que el "trac" o susto es algo que un buen actor sabrá aprovechar en su propio beneficio. Eso es muy cierto. Pero habitualmente nosotros sólo asociamos el susto o los nervios con las noches de estreno. Y un cierto grado de "nervios" o de "inseguridad" es muy útil todas las noches, especialmente para los papeles dramáticos. Es un estado del cuerpo y el alma, un estado anímico que resulta muy difícil describir.

No se debe estar tenso, porque la tensión es inhibitoria, pero el estado de relajación o calma debe estar dirigido a un fin. Sólo uno mismo sabe --por experiencia-- que en ciertas noches se lo alcanza sin esfuerzo, en otras hay que esperar pacientemente hasta que llega, que a veces llega y se va, y que a veces no llega en absoluto.

De lo que no cabe duda es que cuando llega --cette grace, como la llamaba Jouvet-- el actor se supera. Su característica principal es la facilidad con que pueden hacerse entonces las cosas. Sir Malcolm Sargent me dijo una vez que la pregunta, que con mayor frecuencia se formula a un director de orquesta es: ¿No le hace experimentar a usted una sensación de poder el dirigir una gran orquesta?

Y su respuesta es que, por el contrario, cuando la orquesta está tocando bien, lo que surge es una sensación de felicidad, y cuando no, una frustración. Cuando no llega --cette grace-- sólo puede decir uno, como dijo Mounet-Sully después de una función en la que sabía que no había estado bien: "El dios no ha venido esta noche".

Ahora, el interés principal que ofrece todo esto es que hasta para un observador agudo de la obra --aun cuando la haya visto varias veces-- no hay una diferencia muy marcada entre la función en que el actor debe esforzarse y aquella en que ha venido "el dios". Digo que no es una diferencia muy marcada en el sentido que sería muy duro para cualquiera que no fuese un observador constante y profesional señalar exactamente en qué reside la diferencia.

Pero, de todos modos, la diferencia existe. Si no la hubiera, entonces Coquelin, que dijo que el actor no sólo no necesita sentir, sino que ni debiera sentir, tendría razón. Sería nada más que una cuestión de técnica.

Pero en las noches de gracia, cuando "el dios" está en la sala, son esas noches en que la interpretación se vuelve verdaderamente un arte. En caso de que alguno de ustedes se esté preguntando de cuál de los numerosos dioses se trata, les diré que creo que podría ser Apolo.

Todas estas consideraciones no son más que otra manera de decir que los grandes momentos o veladas en el teatro, las que dejan la impresión más fuerte en el ánimo del espectador, surge a menudo

del subconsciente del actor y no son susceptibles de ser analizadas ni por él ni por los circunstantes.

Como se ha dicho --en otras palabras--, estos son los momentos en que la interpretación logra asquirir "ritmo", cuando podríamos decir que la interpretación "cobra vuelo", o "deja el suelo".

Pero estas ocasiones ocurren mayormente cuando la labor preliminar ha sido hondamente sentida y compuesta con honda conciencia. Nosotros los actores gustamos frecuentemente de dar la impresión que toda la composición está inspirada desde dentro, y que no hay en ella nada deliberado. Esto puede deberse en parte a nuestra vanidad, o puede ser el deseo muy natural y propio de ocultar nuestros métodos o trucos en la creencia de que si el espectador los conociera, dejarían de impresionarlo o engañarlo.

Si embargo, las biografías, diarios y cartas que nos han dejado los actores testimonian un grado infinito de preocupación y cuidado, especialmente en los detalles íntimos. Me imagino que los procesos mentales de un actor en esta etapa son semejantes a la labor de un detective.

No se propone, como un oficial de policía, simplemente reunir todas las pruebas por su valor intrínseco, como un asunto de rutina, sino que, como Sherlock Holmes o el Inspector Maigret --una creación del novelista francés George Simenon-- revuelve en su cabeza todas las pruebas acumuladas igual como uno podría revolver las piezas de un rompecabezas, hasta llegar instintivamente a la posesión de una clave psicológica que de pronto iluminará para él todo el personaje, y lo ayudará a encontrar la verdad.

Es decir, lo que para él es la verdad. Por supuesto, esto no implica necesariamente que tenga razón; en verdad son sólo los detectives de novela los que siempre tienen razón. ¿Y qué es lo que queremos significar por "tener razón" en este caso?

Queremos significar que está dentro de las circunstancias que ha suministrado el autor -- la escena del crimen-- y lo que podríamos llamar la personalidad y los móviles del crimen --es decir, del personaje. También como un detective el actor tiene que elegir y rechazar más de cien claves hasta llegar a la que verdaderamente le resultará útil.

También ocurre que no conoce la naturaleza de la clava. A veces se relaciona con el aspecto del rostro, del cuerpo o hasta de la ropa; a veces es un tono de voz o un estilo retórico; a veces bastará con un accesorio. Generalmente a éstos se llega mejor guiado por el instinto. Es por eso que --especialmente en la preparación de papeles importantes-- se debiera otorgar mucho tiempo antes de los ensayos, durante los cuales una parte de la mente del actor está descuidada, y mientras una parte pequeña retiene la forma general de la obra y después la idea general del personaje, ya sea en sus pensamientos conscientes o en el campo de la subconsciencia. Se ha dicho que este período de gestación es en gran medida el mismo que el de un niño: nueve meses.

Hay una anécdota delicosa de Irving cuando estaba por emprender la interpretación del Rey Lear. Junto con Graham Robertson, que es quien cuenta la historia estaban descansando frente al mar, en Cornwall:

Una vez, en el curso de una caminata y cuando estábamos hablando de otro tema muy ajeno a la obra --porbablemente de perros-- se detuvo bruscamente y mirándome con firmeza me preguntó:

--¿De dónde voy a sacar esa pluma?

--¿Qué pluma?

--Sí. Cuando digo: "Esta pluma se agita. Vive".

¿Qué estoy haciendo en ese momento con una pluma en la mano? ¿De dónde salió? ¿Nunca vió representar el Rey Lear?

--No -le dije.

--Es una lástima; si lo hubiera visto quizá lo hubiera recordado. Vi en un libro que Macready solía arrancar la pluma del yelmo de Edgar, pero yo no puedo hacer eso.

--¿Por qué? -le pregunté!

--¿Por qué? Porque si empezara a arrancarle plumas al yelmo de William el público reventaría de risa. ¿Qué puedo hacer?

Nos sentamos y de pronto nos dimos cuenta de que había plumas, muchísimas plumas en el césped.

--Aquí hay plumas -dijo Irving lentamente-. Muchísimas... y la escena es junto al mar, igual que aquí. Voy a hacer poner una pluma en el piso de escenario, al lado de donde me arrodillo junto a Cordelia; entonces yo la alzo... y ya está.

Recogió unas cuantas plumas con aire pensativo.

Al día siguiente lo encontré casi en el mismo lugar, con el pañuelo lleno de plumas.

--¡Te las voy a llevar para usarlas en el Rey Lear -me dijo, mostrándome su cosecha-. Me gustará sentir que fueron recogidas junto al mar... que son verdaderas plumas de aves marinas.

Yo las miré.

--Sí -dijo como lamentándolo-. Pero, es que estas plumas son de gallina. Han volado de ese gallinero. Deben haber matado una.

--Ah -dijo Irving con un gruñido, y vació su pañuelo. Las plumas habían perdido su poder de inspiración...-, por qué no me habré callado la boca!

Las producciones de Irving eran sobre todo representativas, y si bien la idea de las plumas --aunque hubiera sido plumas de gaviotas-- prendidas en el piso del escenario del Lyceum para justificar una línea pueden ofender nuestros puntos de vista, la historia ayuda a ilustrar el tipo de íntima casualidad que puede contribuir a aclarar o enturbiar la imaginación de un actor.

Es interesante anotar aquí que este tipo de preocupación por el detalle es una característica de nuestro temperamento inglés, y podemos recordar que el gran actor francés Cœquelin dijo una vez que por su temperamento nacional los actores ingleses tendían a ser demasiados originales:

...cuando Talma apareció, hizo natural la tragedia, y a eso debió su éxito y su influencia.

¿Era su naturalidad la de Garrick? No lo puedo decir. El genio de las razas es muy diferente; el amor a la originalidad está demasiado desarrollado en nuestros vecinos, como para que puedan mantenerse dentro de la verdadera medida de las cosas...

No hace mucho se me reprochó el que en un ciclo en Stratford-on-Avon en 1951, hubiese interpretado el personaje de Harry Hotspur simulando una aproximación del dialecto que se estila en la campaña de Northumberland, en parte para justificar las palabras de Lady Percy acerca de Hotspur después de su muerte, cuando ella dice que era "de hablar espeso". A mí me fué de mucha utilidad el dialecto que pude asimilar con la ayuda de varios habitantes de esa región y una cinta grabadora. Eso me permitió contrastar bien la pronunciación de ese personaje con la que le daba a Ricardo II, que estaba interpretando en funciones alternadas.

Yo tenía clara conciencia de que el "hablar espeso" no se refería exactamente a las "u" fuertes de la gente de Northumberland, pero como nadie me supo explicar concretamente de qué se trataba, opté por esta variante.

Y en cuanto a la crítica de que resultaba raro de que el padre de Harry Percy, Northumberland y los otros nobles, como Westmoreland, por ejemplo, no hablaran también en ese dialecto, yo tenía lo que me parecía --y me sigue pareciendo-- una respuesta perfecta: que de ninguno de ellos se dice en la obra que sean de "hablar espeso". Y además que la primera aparición de Harry Hotspur, que tiene lugar en Ricardo II, muestra que ni siquiera sabe qué cara tiene Bolingbroke, porque no lo reconoce, lo que podría servir para argumentar que no fué a la Corte

hasta la edad adulta y que hasta en la Primera Parte de Enrique IV, encontramos en la primera escena de Hotspur en la Corte que no sabe que el rey Ricardo designó sucesor a su primo Mortimer.

La otra vez que lo vemos ya está de vuelta en Workworth --cuyas ruinas pueden verse todavía junto a las costas de Northumberland-- llamado su caballo, y la descripción que de él hace el príncipe Hal, cuando lo imita diciendo "den un trago a mi caballo ruano", implica un hombre que se ha pasado la mayor parte de su vida en la campaña. Sabemos más tarde, en la escena con Glendower, que no tiene oído para los versos y que se jacta de ello.

Pero todos estos argumentos secundarios que esgrimo no servirían de nada si el habla dialectal no hubiera "salido". Creo que puedo decir que en general reescribió, y que después de la sorpresa inicial el público medio estaba preparado para creer que ese personaje hubiera hablado de ese modo. Pero si no hubiera resultado, entonces todos mis argumentos no hubieran valido de nada, porque el razonamiento no es parte de la experiencia teatral, por muy útil que todo esto me haya resultado en la preparación del personaje.

Esto es lo que los franceses llaman la "óptica del teatro", y es una frase muy importante para tenerla presente. A decir verdad, a mí no me faltaba "óptica del teatro" en el sentido más amplio, porque, como recordarán ustedes, la Primera Parte de Enrique IV se interpretaba como parte de una tetralogía que iba desde Ricardo II hasta Enrique V, y era parte del proyecto de los productores --y yo era uno de ellos-- volver al príncipe Hal a su verdadera importancia como principal protagonista de las últimas tres obras.

A este fin no sólo deliberadamente --y creó que con razón-- le dimos el debido énfasis a los aspectos más sórdidos del carácter de Falstaff, lo que mitiga su rechazo por parte del príncipe Hal en la Segunda Parte, sino que me propuse, también deliberadamente, no hacer de Hotspur el héroe romántico en que lo convierten habitualmente los actores-estrellas.

Pero, se pueden preguntar ustedes; ¿qué tiene que ver todo esto --el instinto, el estado de ánimo, los procesos mentales, la búsqueda de una clave-- con el método?

Todas estas cosas son personales en los distintos actores y, en la interpretación necesita tener un corazón fuerte y una cabeza clara. Uno de los letrados más antiguos nos dirige al estudio de la oratoria y la retórica. Debíamos ser muy cautos con este cartel. No sólo porque nos hace retroceder tanto en el tiempo y el espacio, hasta la ciudad de Siracusa, quinientos años antes de Cristo, donde se nos dice que el griego Corax fué el primero en reconocer y enseñar la oratoria como un arte.

No sólo porque en el viaje de vuelta tendríamos que determinar largamente en Aristóteles, cuya Retórica era una esclava de la virtud, porque esta alianza entre la Retórica y la virtud puede resultarnos interesante incluso hoy.

También podría ser interesante conversar un rato con Dionisio de Halicarnaso (ya hemos recorrido unos 450 años en nuestro viaje de regreso), porque Dionisio fué uno de los primeros en simplificar esa función de la crítica que consiste en discernir el gozo más que el juicio por reglas preestablecidas; sí, creo que si tuviéramos tiempo podríamos querer preguntarle a Dionisio qué entendía por gozo, porque eso parece estar más cerca de lo que andamos buscando.

Acerca de lo Sublime de Dionisio de Halicarnaso era una de las partes de los *Loca Critici* del profesor Saintsbury, que se nos recomendaba leer cuando yo hacía mis estudios secundarios y sería interesante recordar lo que dijo Longino...pero no voy a fingir ante ustedes que lo recuerdo.

Dejándolo, y con un saludo al paso a tres oradores que --si conocemos el teatro-- gustamos considerar viejos amigos: Bruto, César y Marco Antonio, podríamos detenemos en la casa de uno que aunque vivió en el primer siglo de la era cristiana, tuvo una gran influencia en el pensamiento del medioevo y el Renacimiento: Quintiliano. Pero tampoco esta vez nos vamos a quedar; no sólo porque aunque

el viaje nos llevaría mucho tiempo, sino porque aunque muchos de estos maestros de la retórica y la oratoria usaban ejemplos del teatro, ninguno nos habla específicamente acerca de la interpretación. Sverca del drama y de las tres unidades, sí... pero no acerca de la interpretación. En particular es Quintiliano quien exclama: "Porque ¿qué puede sentir peor a un orador que modulaciones de voz que recuerden la escena?"

Es importante mencionar esto, porque es cierto que los Institutos de Oratoria de Quintiliano fueron utilizados por los teóricos primitivos y por los sacerdotes jesuitas, que tuvieron mucha influencia en la educación de los estudiantes y de los actores aficionados en el siglo diecisiete, y se ha sostenido recientemente y con muchos fundamentos, desde esta misma Universidad, que la interpretación isabelina estaba basada en una profunda comprensión de la retórica.

No voy a intentar negar eso sino que más bien aplaudo la discreción del señor Joseph al prevenirnos que no nos aconsejaría necesariamente "Intentar la reintroducción de la retórica en nuestra civilización, ni en las escuelas ni en los teatros", prevención que atrajo sobre su cabeza por lo menos las iras de un sector, si bien recuerdo, e indudablemente desconcertó a esta sección de nuestros eruditos shakespeareanos que no van a ser felices hasta no haber visto las obras de Shakespeare devueltas a distintas reproducciones facsimilares del viejo Globe Teater, con gallinero, terraza, tejados de pizarra, fonéticas pseudoisabelinas y demás.

Acercas de esto tengo una o dos cosas que decir: que sólo deseo que alguien lo haga, y lo haga del todo y bien para acabar de una vez, y además me pregunto si Shakespeare estuviera allí para presenciarlo, no exclamaría:

"Por todos los cielos, ¿todavía lo están haciendo igual?"

Hasta el año 1747 no aparece una obra que rompa completamente con toda la escuela anterior de oratoria, y que se ponga a la tarea de realizar una evaluación sistemática del actor y su arte. Le Comédien es un libro importante, y ciertamente su influencia fué muy grande. El nombre de su autor era Remond de Sainte-Albine, un periodista francés. Como decía su anónimo traductor inglés en la edición de 1750:

No pueden ustedes dejar de estar informados de que Monsieur Sainte-Albine dió hace unos años leyes a la escena francesa, leyes basadas en la naturaleza y la razón: sabemos que fueron muy fríaemente recibidas por los intérpretes, pero los públicos pensaron tan bien de ellas que se interesaron por que muchas fueran llevadas a la práctica...

Prefiero no comentar eso de las distintas recepciones que le acordaron el público y los actores, pero el libro está verdaderamente lleno de sugerencias importantísimas para la época. Al tema de la manera oratoria en la tragedia, Sainte-Albine le dedica todo un capítulo que encabeza con estas palabras:

"La tragédie, demande-t-elle d'être déclamée?" (¿Debiera declamarse la tragedia?); cito de la traducción inglesa:

Quizá entre todas las cuestiones que han sido planteadas o pueden llegar a serlo acerca del tema de la profesión del actor, en ninguna de ellas se ha puesto menos de acuerdo el mundo que en ésta: "¿Es la declamación la manera adecuada al intérprete de la tragedia?" Pero la razón de toda la diversidad de opiniones con que nos encontramos en este camino surge, sin embargo, más de disputas acerca de palabras que de cosas; y muchos que se oponen firmemente a las opiniones de otros sobre este tema lo hacen sólo porque dan a las palabras declamación o declamatorio un sentido diferente.

Más de disputas acerca de palabras que de cosas... Ah, sí...

Y en otro capítulo titulado:

DU JEU NATUREL

La razón de por qué a veces descubrimos la acción

estudiada del actor, no es porque se ha tomado el trabajo de estudiarla de anemano, sino porque no la ha estudiado lo bastante; los últimos toques de su aplicación debieran ser empleados para cultivar que empleó algún esfuerzo en preparar lo que vemos; y el resto, sin esto, siempre nos irrita en lugar de agradarnos.

Esto podrá ser simple, pero es sumamente agudo.

Acerca de la relación entre la sensibilidad y la comprensión, anticipa los dos requisitos que Tolma exigía de un actor:

"La sensibilité extreme et l'intelligence extraordinaire".

Las personas que más sienten al leer un discurso apasionado en una obra, no son siempre aquellas que mejor lo comprenden; siendo esto efecto de la sensibilidad, una cualidad peculiar de la mente, no siempre, como ya se observó, proporcionada a la comprensión. Cualquiera de estas dos no bastarán por sí solas al actor; y como es evidente que puede poseer una sin la otra, tenemos que reconocer las pretensiones de ese actor verdaderamente grande que tiene las dos en un grado tal, que mientras el juicio regula la sensibilidad, ésta misma, aviva e inspira a la comprensión.

El libro está lleno de cosas de buen sentido. Pero Sainte-Albine va, o trata de ir, más allá. Si no lo logra enteramente, al menos para nuestro juicio de hoy, es porque nuestros términos de psicología son diferentes y, esperamos, más exactos. Abandona los preceptos clásicos de los requerimientos a un actor --expresión vocal y física-- y como sabía que a muchos grandes actores les faltaron medios vocales o físicos, propone otros tres en cambio: comprensión, "porque es a eso que se debe el buen uso de los demás"; sensibilidad, "una disposición a ser afectado por las pasiones que las obras deben excitar", y la tercera es fuego o espíritu. "Es a este espíritu o fuego", dice, "que la representación debe su gran aire de realidad. La comprensión hará que un actor perciba con propiedad, y la sensibilidad que lo haga con sentimiento. Pero todo esto puede hacerse leyendo el pasaje; son el fuego y el espíritu los que producen el personaje viviente, y el que tiene buen juicio para regular esto, nunca tendrá demasiado".

Como se ha expresado en nuestro tiempo en una jerga más clínica, el actor debe tener "receptividad sensorial" y "actividad emocional".

Es con términos como éstos que empezamos a sentir un cambio de temperatura de clima, de tiempo y lugar. ¿Dónde y cuándo oímos por primera vez esos términos aplicados al arte del actor? ¿Quién fué el que nos los presentó: al "fondo" de un personaje, a "unidades" y "objetivos" y "superobjetivos"? ¿Al "umbral de la subconsciencia"?

Ya he pronunciado ese nombre más de una vez tanto ayer como hoy. Es un nombre sorprendente, y mencionarlo en nuestro teatro, especialmente hoy en día, es como hacer sonar una matraca mientras otro actor está recitando su papel. Sin embargo, tendré mucho, mucho más que hablar aún de Stanislavski.

INSTINTO Y METODO
SEGUNDA PARTE

Adelanté ya la sugerencia que mencionar el nombre de Stanislavski en nuestro teatro en esta época es invitar a la desconfianza.

Incluso hace seis años escribí de su libro Preparación del Actor:

Hay muchos actores --lo sé-- que lo han leído y encontrado enormemente estimulante. Otros lo han leído, al menos parcialmente, y los ha desilusionado. Otros dicen que lo han leído, cuando lo que quieren decir en realidad es que tienen pensado leerlo uno de estos días. Algunos han leído unas cuantas páginas y no quieren ni oír hablar de él. Algunos hay que preferirían que los vean muertos y no leyendo ese libro. Tengo informaciones de que algunos han muerto en la lectura. Y muy pocos son los que lo han vuelto a leer.

Cuando fueron escritas estas palabras, hacia unos diez años que el libro había sido publicado en una traducción estadounidense. Lo que no era popular ni estaba de moda en 1946, lo está mucho menos hoy.

Toda la leyenda del gran actor-director-maestro ruso que murió en 1938 es ya entre nosotros decididamente vieux jeu.

Los grandes --pintores, poetas, dramaturgos, filósofos, maestros--, cuando mueren, sufren un eclipse mucho más impresionante que el de otras luminarias menores. La reacción contra ellos y su obra es rápida y poderosa.

Una vez me fué explicado este proceso en los términos siguientes: cuando un gran hombre vive, todo el mundo siente hacia él una curiosa mezcla de amor y resentimiento. El amor es fácil de comprender. El resentimiento es lo que experimentamos de una manera inconsciente a causa de que su misma grandeza, mientras se halla entre nosotros, nos recuerda agudamente nuestras propias deficiencias. En verdad nuestro resentimiento nace del temor.

Una vez que ha desaparecido, después del primer "shock" emocional por la pérdida de alguien que significaba tanto para nosotros, no podemos dejar --pro mucho que lo hayamos reverenciado-- de respirar con un poco más de libertad. El, que era la medida de nuestra propia insignificancia, puede ser cotejado ahora con los otros muertos grandes y magníficos.

La mayoría de ustedes son tan jóvenes que seguramente no han podido experimentar este cambio de actitud espiritual frente a Stanislavski, pero yo debo confesar que por varios años la sola mención de su nombre tenía la virtud de aburrirme. Ni qué decir que no lo pronunciaba en la medida en que pudiera evitarlo.

Sin embargo me avergüenza reconocer esto, y al tratar de esbozar algún plan para estas charlas, me di cuenta rápidamente que no podía pasar frente a este monumento del teatro dedicándole sólo el saludo de reglamento. Porque la obra de Stanislavski es el único intento exitoso que se ha hecho para llegar a un entendimiento de los fundamentos básicos del arte del actor.

Mucho ha ocurrido desde que escribió sus dos grandes libros hace poco más de un cuarto de siglo. Algunos de sus mismos alumnos han recorrido senderos diferentes, aunque ninguno --creo-- llegó más lejos. Se le han formulado críticas, y hasta yo mismo me siento tentado de agregar algunas sino temiera que las diferencias idiomáticas y los errores de la traducción han contribuido a una deficiente comprensión de sus palabras.

Vale la pena recordar el pasaje que cité del libro de Sainte-Albine:

Pero la razón de toda la diversidad de opiniones con que nos encontramos en este camino surge, sin embargo, más de disputas acerca de palabras que de cosas.

Así ocurre con muchas cosas en el teatro.

Los malentendidos que podemos tener con Stanislavski probablemente pudieran ser aclarados en una conversación de cinco minutos con él si tal conversación pudiera ser sostenida. Y en este momento, después de releer muchas de sus palabras y de pensar en lo que les diría a ustedes acerca de él, no sé me ocurre ninguna otra figura histórica con la que tendría más interés en conversar.

Lo que ahora se me ocurre es algo en lo que no pensé cuando lei por primera vez Preparación del Actor, hace unos catorce años. Porque entonces, aunque me enorgullecía de pensar que ya había interpretado unos cuarenta personajes, no tenía más que cuatro años de experiencia estrictamente profesional, y me ha llevado todos estos años descubrir que encierra una profunda verdad la frase de los viejos actores de que se necesita veinte años para hacer un actor.

Esto no quiere decir que un intérprete no pueda lograr un éxito artístico y profesional mucho antes de eso.

Todos los públicos tienen algo en común con el Kent del Rey Lear: instantáneamente reconocen la autoridad dondequiera que se halle. Y hay actores que tienen esa autoridad --es un resultado de la personalidad y la experiencia-- muy jóvenes todavía. Pero son los pocos.

Por supuesto que la autoridad sola no basta. Como no basta tampoco la belleza física ni el cuerpo atlético, ni la voz bien modulada, ni la personalidad, ni la individualidad, aunque cada una de estas virtudes por sí sola ha hecho pensar a muchos hombres y mujeres jóvenes que a ellos debían pagarles para entrar por la puerta de servicio del teatro en lugar de pagar ellos para entrar por la entrada principal.

Lo que le lleva tanto tiempo descubrir incluso a un actor excepcionalmente dotado es esa esencia del arte en sí mismo que es el estilo y que --en las palabras de Henry James que ya cité-- "El estilo es la expresión, y la expresión es la sal de la vida".

A Constantino Sergueievich Stanislavski le llevó muchos años el descubrirlo. Como tantos de nosotros, tuvo visiones furtivas de ello, excitantes, tentadoras, estáticamente felices y condenadamente fugaces.

¿Cómo, se preguntaba, podía hacer para ver más?

¿Por qué debían ser tan fugitivos estos momentos?

La historia de sus agotadores esfuerzos por descubrir la manera de dominar el ánimo creador, el mercurial ánimo creador, se relata en su autobiografía, publicada cuando tenía cerca de sesenta años. Uno o dos años más tarde fué publicado en Rusia el libro que contenía su "sistema" o "método".

Es importante recordar que los resultados prácticos de sus descubrimientos, corporizados en la labor del Teatro de Arte de Moscú no fueron nunca vistos fuera de Rusia después de la publicación de esos dos libros. Eso explica hasta cierto punto por qué los libros, especialmente Preparación del Actor, encontraron una acogida tan diversa.

Otra razón es la de que no se comprende muchas veces que su "Método" es en realidad "sólo una consciente codificación de ideas acerca de la interpretación que han constituido siempre la propiedad de la mayoría de los buenos actores de todos los países, lo supieran o no. Su base es la labor del actor consigo mismo para poder dominar "los medios técnicos para la obtención del ánimo creador, de modo que la inspiración pueda surgir con más frecuencia que la habitual..." El trabajo de un actor sobre sí mismo sería en verdad un título mucho más adecuado.

Stanislavski no deseaba en absoluto crear la inspiración por medios artificiales, porque eso sería imposible. Sólo buscaba crear por medio de la voluntad unas condiciones favorables para la aparición de la inspiración; "esa condición en presencia de la cual" como dijera, "la inspiración era más susceptible de descender al alma del actor".

No entra en mis propósitos realizar un análisis detallado del método. Eso implicaría por lo menos varias conferencias destinadas expresamente a tal fin. Sólo trataré de darles un breve resumen de sus objetivos,

pero indicándoles desde ya que la única manera correcta de juzgar los resultados de un método como éste es llevarlo a la práctica, lo que no abarcaría menos de tres años, y que, por supuesto, no puede realizarse de un modo individual. También debe tenerse presente que la idea subyacente en el método es ayudar al actor a encontrar el ánimo creador.

La base de toda la enseñanza de Stanislavski era física. "Así como el pintor cuenta con su tela y sus pinturas, así el actor dispone de su cuerpo y de su voz".

La base de toda la enseñanza de Stanislavski era física. "Así como el pintor cuenta con su tela y sus pinturas, así el actor debe disponer de su cuerpo y de su voz".

Esto es tan evidente que parece que ni valiera la pena expresarlo. Pero es que buena parte del método consiste en perogulladas, cosa que el mismo maestro no se cansa de señalar. La educación física ha llegado ya hasta cierto punto a ser materia obligatoria en casi toda las escuelas de arte dramático. Pero debemos recordar que la minuciosidad con que Stanislavski insistía en ella era algo completamente nuevo para las escuelas de su tiempo.

La importancia de esta minuciosidad llevó más tarde a las escuelas al teatro del Estado en Rusia, a insistir en que durante el primer año de la enseñanza el alumno no debía pronunciar una sola palabra en escena. Los grandes actores y actrices de ese país prosiguieron su instrucción física y vocal a todo lo largo de sus vidas, asistiendo a clases con cierta frecuencia --sino diariamente-- como lo hacen los bailarines.

La oportunidad de asistir a ese tipo de clases fué ofrecida a los actores profesionales ingleses ante de la guerra en el London Theatre Studio de Saint Denis. Desde que se cerró, nada ocupó su lugar. En la ciudad de New York, algunos de los mejores actores y actrices jóvenes bajo la dirección de Elia Kazan han formado el Actor's Studio donde practican ejercicios físicos y vocales y donde se asigna singular importancia a la improvisación.

El poder de la improvisación es algo que se subestima mucho en nuestro teatro comercial, con sus largas permanencias en cartel de una misma obra, que es cuando más necesitan los actores un estímulo para mantener fresca su imaginación, descuidemos tan excelente oportunidad de conseguirlo.

Por supuesto, todo actor o actriz verdaderamente imaginativo, tiene el poder de improvisar. Lo demostramos en los ensayos y también cuando algo sale mal en el curso de la representación, como por ejemplo cuando alguien no entra cuando debe, o un accesorio no está en su lugar, y así sucesivamente. todas contingencias que enfrentamos con distintos grados de éxito.

Cuento con dos ejemplos magníficos de cómo afecta la imaginación el poder de improvisación, y, a través de la imaginación, toda la eficiencia técnica del actor. En la última obra que interpreté, la historia de Clifford Odets de un actor que era exactamente la contrapartida de uno formado en la escuela de Stanislavski (esa era, de paso, una de las razones por las que acepté el papel), el primer actor tiene una escena en que este actor "natural", no instruido, debe dar una audición, y como declara ser un pésimo lector, se lo invita a "improvisar".

Por supuesto que Odets da el parlamento para esta "improvisación", pero, durante los ensayos, para obtener la idea imaginativa de cómo se siente uno mientras está improvisando decidimos tratar de improvisar la escena.

El resultado de esta prueba fué la decisión de no utilizar las palabras del autor, sino improvisar cada noche.

Así lo hicimos, y durante ocho meses los actores se estuvieron diciendo unos a otros frases inventadas en el momento. Este fué, por supuesto, un caso excepcional, pero me resultó particularmente útil, al plantearme cada noche el problema de si lograría sacar adelante el sentimiento que me hacía falta tener al alzarse el telón.

La otra oportunidad fué durante la interpretación de una obra titulada Uncle Harry, que dimos en Londres un año seguido. Yo dirigía y actuaba en esa obra. (Situación cuyas desventajas son mayores que sus ventajas, porque si el director tiene un papel en la obra no puede tener una visión objetiva ni de su propia ni de las otras interpretaciones. Hay también otras desventajas, porque uno se siente desgarrado a veces por sus sentimientos como director y su concentración como actor, y los otros actores pueden llegar a pensar que lo que está mirando con un ojo crítico aun cuando eso no ocurra.)

Hacia ya varios meses que estábamos representando Uncle Harry y noté que la función salía casi veinte minutos más larga que la noche del estreno. Ya no era por supuesto tan fresca como lo había sido las primeras semanas.

Lo interesante es que no podíamos precisar exactamente cuáles eran los momentos menos espontáneos, ya que al oído o la vista aparecían como réplicas exactas de lo que se había estado haciendo desde el principio. Tampoco podíamos concretar en dónde se producía la demora, porque esta consistía en una suma de pérdidas de segundos.

Llamé a un ensayo general. Y en lugar de volver a ensayar esta o aquella escena, puse todos los nombres de los intérpretes --incluso el mío-- en tiritas de pape que deposité en un sombrero, y a medida que se iban sacando los nombres se le pedía al actor que subiera al escenario e improvisara una escena basada en su personaje, pero que no ocurriera durante la representación. Los actores demostraron un cierto grado de aprehensión y desconcierto, pero con gran espíritu de cooperación hicieron lo que se les pedía y todos salieron adelante con mayor o menor éxito.

Todos los papeles de la obra eran lo que nosotros llamamos "de personajes", y noté que todos los intérpretes, durante la prolongada permanencia en cartel habían tendido a alterar el equilibrio del personaje, en el sentido de acentuar cada vez más aquellos rasgos que más complacían al público o que nos salían con mayor facilidad.

Antes de comenzar les dije a los otros actores que me habían dicho que se había modificado mi interpretación, y les pedí que se preguntaran si esto era cierto y si no se podría decir lo mismo de la de ellos. Al terminar las improvisaciones les pedía a los miembros de la compañía que hablaran con toda franqueza y juzgaran si las improvisaciones no habían evidenciado el mismo cambio de énfasis que se había hecho evidente durante las representaciones.

Con una o dos excepciones convinimos en que todos las habíamos cambiado, y que las improvisaciones lo evidenciaban. De todos modos el resultado fué de que esa noche logramos no sólo una ovación particularmente clamorosa sino que recuperamos todos esos minutos perdidos.

Por supuesto que en las condiciones que operan lo que podríamos llamar nuestros dos teatros nacionales, el Memorial Theatre de Stratford-on-Avon, y el Old Vic, especialmente cuando están ejecutando su repertorio real, cambiando de obra todas las noches, las posibilidades de anquilosamiento de una interpretación son mucho menores, y de todos modos, como casi siempre se está ensayando una obra nueva durante el día, la imaginación se mantiene siempre viva y alerta. Así como su equipo vocal.

Pero aun cuando haya estado ensayando todo el día, no me seduciría la idea de asumir un papel importante por la noche sin haber hecho un poco de ejercicios físicos, y también haber ido a la cama por un rato. O, si no hay tiempo para eso, haberme recostado un rato en un sofá, o en último extremo, en el piso del camarín. Este hábito del descanso, dicho sea de paso, era la práctica de la mayoría de los viejos actores.

Esto nos trae al problema de la relajación, que es el segundo de los puntos básicos en el método de Stanislavski. Por relajación entiende no sólo ejercicio y descanso, sino también lo que él llama el trabajo con la psicología personal y el autocontrol del sistema nervioso.

Porque la primera exigencia de la interpretación es la libertad muscular. Dije anteriormente que consideraba preferible, especialmente

en un papel dramático y de peso, que el actor sintiera una especie de reprimida nerviosidad todas las noches.

Pero, como dije entonces citando a Louis Jouvet, el buen actor sabrá cómo sacar partido de estos nervios.

Cada actor tenía que hallar para sí el medio de crear un círculo imaginativo entorno suyo, de modo que lo que podría fuera de ese ámbito, aunque pudiera tener oscuramente conciencia de ello, no quebrara su concentración. Esto no significa, por supuesto, que el actor esté interpretando para él solo y cese de proyectarse.

Esto puede parecer contradictorio, y en verdad es difícil describir en términos científicos exactamente qué es el "círculo". Sólo cabe decir que una vez que un actor lo ha encontrado sabrá lo que significa, y que debe tratar de lograrlo cada noche.

Se dice que Nemirovich-Dantchenko, el que fundó con Stanislavski el teatro de Arte de Moscú, solía encontrar su círculo de concentración mirando fijamente sus gemelos, y hemos oído hablar de una actriz que lo lograba cerrando los ojos durante medio minuto. Estos pueden parecer absurdos de lograr un estado mental tan extraordinariamente difícil. Pero en verdad, para ser paradójales, lo que es tan difícil de hallar, debe ser hallado con facilidad.

Recuerdo haber leído hace años en un libro fr Komisarjevsky que recomendaba a sus discípulos tratar, antes de salir a escena, de palpar con mucho cuidado la textura de algún objeto: un trozo de madera, el envés de algún lienzo, o la temperatura de algún cuerpo metálico.

Cuando yo leí esto estaba representando el papel principal en Reunión de Familia de T.S. Eliot, que requiere que el protagonista en la primera escena se encuentre con su familia a la que no ha visto en mucho tiempo, lo que no obsta para que al entrar tenga los ojos fijos en la ventana donde espera ver a las Euménides (las Furias), que lo están hechizando.

Reunión de Familia es, por no decir mucho, una obra muy difícil de representar, y me llevó mucho tiempo aprender la cadencia de los versos de Eliot, no digamos ya dominarlos, y no fué sino poco antes del estreno que logré ejecutar bien esta entrada que es tan difícil, porque tenía una gran tensión dramática interior sin caer en el melo-drama.

Pero cuanto más trataba de volver a capturar esta emoción que experimenté en un ensayo, más difícil se tornaba. Y la razón era que estaba tratando con demasiada fuerza. Entonces empecé a prepararme religiosamente para la entrada con mucha anticipación, me mantenía en lo posible fuera del alcance de las palabras de los actores que estaban interpretando la escena precedente, y seguía escrupulosamente el consejo de Komisarjevsky de palpar la textura de algún objeto...

Pero cuanto más atención ponía, peor resultaba.

La moraleja de esto es --creo-- que no basta con mirarse los gemelos de la camisa o cerrar los ojos o palpar el lienzo, que son actos que en sí mismos sólo facilitan la relajación que debe preceder al ánimo creador; pero que habiéndolo encontrado, por algún medio, con crecientemente frecuencia, el actor es capaz de unir ese sentimiento a una acción física, cualquiera que sea, y que la reproducción de esta acción puede traer automáticamente ese sentimiento.

Y conste que digo "puede". Es nada menos que una cuestión de fe. El tocar un objeto o el cerrar los ojos se convierten en un rito sagrado, y por medios que no puedo entrar a analizar ahora, el acto de fe otorga una dispensa.

Es aquí que el actor que sumerge su propia personalidad asume no sólo un maquillaje extraño sino también las características físicas de otro hombre, lleva una ventaja.

Porque después de los tanteos en la oscuridad, después que las tensiones y esfuerzos de los ensayos han terminado y se ha logrado componer un personaje, el actor sólo tiene que lograr la forma de ca-

minar, o la manera de inclinar la cabeza o algún otro rasgo físico que ha descubierto para ese papel, para que todo el personaje y sus problemas se posesionen de él.

Para un actor así el tiempo que pasa en la mesa de maquillaje, mientras contempla en el espejo cómo se ve convirtiendo lentamente en Próspero o, en menor tiempo, peinándose de otra manera, y componiendo su rostro en una máscara de cinismo sienten que es efectivamente Aubrey Tanqueray, y no un personaje cualquiera creado por un escritor ya difunto, ya sea un tiempo, largo o corto, es mágico y precioso.

Qué estúpidas y monótonas resultan por contraste para este tipo de actor, esas largas siestas en el cuarto de maquillaje del estudio cinematográfico, donde después de lo que se le antoja una eternidad aparece transformado, por regla general... en una edición fatigada de cuando era joven!

El punto siguiente en el método de Stanislavski es el desarrollo de la imaginación y la fantasía. Estas, dice, son las dos armas principales del arsenal de un actor.

Se podrá creer que no hay gran diferencia entre las dos, y otra vez nos demos aquí hasta cierto punto frustrados por las palabras. Lo que quería significar por "imaginación" era la capacidad del actor de recrear impresiones y emociones que ha recibido anteriormente; por "fantasía" quería significar la evocación o la simulación de sentimientos que el actor, que no es más omnisciente que cualquiera otra persona, no puede tener por sí mismo.

El segundo punto es muy resbaladizo. Es evidente que el actor que en la vida que en la vida real resiste la emoción del amor, o está muy poco familiarizado con los celos, tendrá muy pocas posibilidades de ofrecer una buena interpretación de Romeo u Otelo.

A quien no haya sufrido nunca le resultará muy difícil transmitir la sensación del sufrimiento. Un hombre que carezca de lo que llamaremos sentido del ridículo, es muy difícil que logre hacer reír a un auditorio.

Pero la mayor parte de estos sentimientos son comunes a la mayoría de los seres humanos, y el haberlos experimentados aunque sea en cierta medida puede bastar.

Es aquí que me separé definitivamente de la escuela de Walkley, contra la cual, si ustedes lo recuerdan, ya me rebelé antes. El poder de la fantasía es el poder de imaginar algo que nunca le ha ocurrido a uno. Esto en sí mismo no permitirá a un actor representar un papel; ni puede depender sólo de la fantasía.

Pero los dos poderes, de la imaginación y la fantasía, deben estar al alcance de cualquier actor, y suplementándose mutuamente cubren una amplia gama de emociones. Aunque es verdad que un actor tiene a veces más éxito cuando el papel que está interpretando se basa en una psicología en cierta medida análoga a la propia, es también cierto que actores de fuerte imaginación y poderosa fantasía pueden alcanzar un éxito abrumador en papeles para los que presuntamente no tenían ninguna afinidad.

Es un signo del actor verdaderamente creador, como también del dramaturgo o el novelista creador, el intentar la proyección de personajes que están violentamente contrastados.

La vida es tan corta y nuestra comprensión tan limitada que muy a menudo nos juzgamos los unos a los otros por un determinado conjunto de características.

Aun el más simple de entre nosotros es una especie de psicólogo, aunque sea muy defectuoso. Nos olvidamos muy a menudo de buscar en otras personas la contrapartida de sus características, las virtudes de sus defectos.

Olvidamos que las virtudes y los defectos pueden ser igualmente fuertes. Es privilegio del artista poder usar ambas caras de la moneda. "Cara, gana yo" puede decir, "ceca, pierde usted". En la me-

dida, este es también privilegio del actor.

El siguiente punto a recordar es el que el autor del método llamaba "Las Circunstancias Dadas". Esto es bastante simple de comprender como concepto intelectual, porque las "circunstancias dadas" son las que representar. Yo personalmente estaría tantado de dejar las cosas en ese punto, si no supiera ya, por repetida experiencia, cuán difícil es lograr de ciertos actores que se adecúen a las "circunstancias dadas".

Cuando me ha tocado dirigir una obra, muchas veces le he preguntado a un actor por qué pensaba él que el autor había incluido ese personaje en la obra. Por absurdo que parezca, resulta a veces muy difícil hacer entender esto a algunos actores.

Porque el actor, especialmente bajo la presión de tipo económico que sufre en el teatro comercial, le resulta extraño pensar que el autor no ha escrito esa parte expresamente para que él la represente.

En condiciones ideales de enseñanza y de trabajo, yo considero que un actor debiera hacer un curso de escritura teatral como el que dió notables resultados en los Estados Unidos bajo la dirección del profesor George Pierce Baker.

No se trata tanto de que el actor "sepa cuál es su lugar" en el teatro, como de que sepa cuál es su valor. Los defectos de muchos actores derivan del hecho que se los obliga a prestar consideración a sus propios objetivos y ambiciones y olvidar los del autor.

El quinto punto es el problema de la ingenuidad, del que ya hemos dicho algunas palabras. Acerca de esto, Stanislavski escribió lo que para muchos es uno de sus párrafos más oscuros:

Llegué a comprender que la creación comienza en el momento que en el alma y la imaginación del actor aparece el mágico y creador Si. Mientras sólo existe la verdadera realidad, sólo esas verdades prácticas en las que ningún hombre puede dejar de creer, la creación todavía no ha comenzado. Entonces aparece el Si creador, es decir, la verdad imaginada en la que un actor puede creer con tanta sinceridad y aún con mayor entusiasmo que en la verdad práctica, así como la niña cree en la existencia de la muñeca y la vida de todo lo que la rodea. Desde el momento de la aparición de ese Si, el actor pasa del plano de la realidad que lo rodea al de otra vida, creada e imaginada por él mismo. Creyendo en esa vida, el actor puede empezar a crear.

He aquí uno de esos momentos en los que, como dije anteriormente, me ha resultado muy difícil resolver mi malentendido con el autor. Porque la proposición de la palabra "si" es una proposición puramente intelectuales, no es fácil traducirla en acción.

Igual que la formación del "Círculo" y de la "ingenuidad infantil", es algo a lo que no se puede llegar si no es por la experiencia práctica. En verdad, este mágico "si" es realmente inseparable de la ingenuidad del actor y de su mágico "Círculo". Pero la verdad es que resulta verdaderamente imposible separar muchos de los aspectos del arte del actor excepto en términos puramente intelectuales, y como el arte del actor debe ser siempre práctico, los términos intelectuales resultarán siempre insuficientes e insatisfactorios.

Los mismo ocurre con el problema del "contacto", o como dice en la difundida traducción estadounidense, "comunidad". Stanislavski dice:

Baste por ahora que ustedes comprendan que la gente siempre trata de llegar al espíritu vivo de su objetivo, y que, no se ocupan de narices ni ojos ni botones, como lo hacen algunos actores en la escena.

Aquí, otra vez, todo depende del ángulo bajo el cual se lo considera. Por ejemplo, me parece a mí que en la vida real no siempre tratamos de encontrar "el espíritu vivo de nuestro objeto", por el contrario casi siempre, tratamos de proyectar lo que podríamos llamar el espíritu vivo de nuestro sujeto, es decir, nosotros.

Igual como señalara Marcel Proust, que, "En la realidad, cada lector, al leer, se está leyendo a sí mismo", así en la vida real interpretamos a los demás, salvo en excepcionales momentos de intensa objetividad, según nuestro propio estado anímico.

Por triste que resulte decirlo, nosotros sí "nos ocupamos de narices, ojos o botones", o, dicho de otro modo, nos ocupamos de cosas que no son en modo alguno, "el espíritu vivo de nuestro objeto".

Pero como ya dije antes, aquí hay que desentrañar cuál es el verdadero sentido de sus palabras, y creo que lo que Stanislavski quiso decir es que el actor tiende a exteriorizar sus intenciones para hacerlas más claras a su público, mientras que en la vida real, en la mayoría de las situaciones que se plantean entre la gente que llamamos civilizada, las intenciones nunca se expresan de un modo franco y abierto.

En mi primera disertación me referí a la manera en que los mejores intérpretes se "escuchan" los unos a los otros, y que constituía un lugar común de la crítica anotar cuán bien sabía escuchar un actor determinado. Quizá he dado una visión exageradamente optimista de la práctica de la escena. Porque muy pocos son los actores que "escuchan" todo el tiempo como debieran, y cualquier actor profesional se siente herido si el director le sugiere que no está "escuchando".

No se trata sólo de que algunos no "escuchan" en absoluto, limitándose a "oir", sino que hay una gran diferencia entre escuchar de una manera forzada y artificial, y hacerlo como se hace en la vida diaria, es decir, escuchar con la misma espontaneidad con que se habla.

Después, está la diferencia entre el ritmo y el tiempo. El ritmo, que es algo que sale de dentro, y el tiempo, que es algo impuesto desde afuera. Durante un tiempo, Stanislavski intentó someter el ritmo al dictado e introdujo un sistema decimal que iba de 1 a 10, y en el cual el tempo normal de la vida era 5 y llegaba a 9 cuando un intérprete imaginaba estar viendo una casa que se incendiaba, o estaba agonizando.

Esta marcación del tiempo estuvo incluida en su método por algún tiempo, pero después la abandonó por considerarla demasiado artificial. El ritmo no puede ser dictado, el tiempo sí. Vale la pena hacer notar que el ritmo, cuando se lo logra, es mucho más convincente que el tempo, el paso o la velocidad..., pero son estas tres, que pueden lograrse de una manera más o menos mecánica, las elogiadas con más frecuencia.

La fase final en la labor preparatoria de un papel es hallar lo que ha sido llamado, con distintos términos, la semilla, el grano, la médula o la esencia del personaje, para lo cual todo lo que acontece son sólo consideraciones preparatorias. Esto es seguido por el "objetivo" del personaje, y cuando el actor tiene conciencia de él, todo lo demás se olvida, porque entonces, el actor, como el personaje, puede contestar ya a la pregunta: "¿Qué es lo que quiero y por qué?"

Todos estos puntos deben ser determinados antes de que el actor empiece su labor. Durante los ensayos debemos seguir un sinnúmero de otras indicaciones, todas igualmente importantes. Sólo mencionaré las de más fácil comprensión, tales como "unidades" y "objetivos", una tarea por medio de la cual el actor divide su papel en una cantidad de pequeñas unidades gobernadas por los objetivos más importantes; o "superobjetivos" que son sus blancos para toda la obra; "la perspectiva del papel", y demás.

Para hallar el "objetivo" o "blanco" del personaje, Stanislavski les pedía a sus actores que consideraran no sólo la historia del personaje en la acción de la obra, sino también sus antecedentes previos al comienzo de dicha acción, aun cuando el autor sólo suministra los más vagos indicios acerca de esa historia.

Ejemplos muy claros de esta labor se hallarán en su libro acerca de su producción del Otelo de Shakespeare e donde, en la discusión respecto de la escena inicial, sugiere en pocas líneas la vida anterior de

de Rodrigo: "¿Cuál es el pasado que justifica el presente de esta escena?", se pregunta. "¿Quién es Rodrigo?"

Sigue un resumen perfectamente plausible de los padres de Rodrigo, su posición social y económica y una hipotética descripción de cómo conoció a Desdémona, acompañada por su aya, subiendo a una góndola; cómo es subyugado por su belleza, y el aya, al percibirlo, dice a Desdémona que se cubra con un velo; cómo las sigue a la iglesia donde Desdémona va a rezar, y cómo allí le hace comprender con sus miradas que está interesado en ella; cómo cuando ella regresa a su góndola la encuentra cubierta de fibras. Y así seguido.

¿Cuánto valor hay en lo que debe parecer ser una aproximación marginal a la obra de Shakespeare?

Yo personalmente creo --por razones que luego expondré-- que esta aproximación no se adecúa a las obras de Shakespeare, que es más impresionista que realista. Pero no hay duda que es excelente para cierto tipo de obras, como muchos además de mí saben por propia experiencia.

Pero creo que el cualquier caso es una labor que cada actor debe hacer por sí mismo y no dejar que el director lo haga por él. Puede ser útil para el director saber qué historia previa asigna el actor a su personaje, pero que el director sugiera a los actores toda toda una nueva masa de detalles que no están en la obra, por muy relevantes que parezcan, no hace más que recargar la imaginación del actor.

El intérprete puede no poseer un conocimiento tan claro de la obra ni de las circunstancias que la rodean como el que tiene el director, y puede necesitar alguna ayuda de éste para completar la imagen de su personaje. Pero el sentido práctico de endosar estas extensiones imaginarias a una obra --extensiones que no pueden ser comunicadas al auditorio y que ciertamente carecen de valor literario-- es el de comprometer la imaginación del actor hasta el punto en que siente que puede identificarse con "o convertirse en", o "vivir" el personaje.

Podría parecer un proceso antieconómico, y recordamos en este momento muchas interpretaciones realmente maravillosas que se han logrado sin su ayuda. Pero nada está perdido en el arte siempre que agregue aunque sea una partícula al efecto total de lo que está siendo creado.

Por supuesto que es un proceso sumamente caro en términos de horas-trabajo e incide sobre la economía del teatro. En verdad estamos muy lejos de la vieja cosigna de "Aprende los parlamentos, querida, y todo saldrá bien!"

Hay muchos que creen que el Teatro de Arte de Moscú, con sus corredores algombrados, donde nadie podía hablar más que en murmullos y donde el director, antes de cada ensayo, saludaba personalmente, con cierta formalidad, a cada uno de los integrantes de la compañía, suena un poco demasiado bueno para poder ser cierto; huele quizás un poco a un museo.

Pero hay que dejar bien sentado que todas estas costumbres, por extrañas que nos parezcan, servían un fin práctico, y así como en nuestra manera inglesa, mucho más descuidada, un buen director trata de lograr una cálida atmósfera de camaradería entre todos los que trabajan en una producción determinada, así las formalidades a que recurrió Stanislavski servían para recordar a todos, cada día, que uno de sus objetivos era el establecer una cierta dignidad en su teatro.

Más o menos por esa época Irving también estaba tratando de infundir cierta dignidad a la escena inglesa. Sus métodos en el Lyceum pueden haber sido distintos, pero estoy seguro que la intención era la misma. Y en cuanto a los corredores algombrados y los diálogos susurrados, cuando pienso en los miles de minutos y horas que se pierden en cualquier teatro comercial, mientras el director tiene que gritar a "alguien en algún lado" que se calle, no cabe duda acerca de qué costumbres son más económicas o en qué atmósfera prefiere trabajar un actor.

Ya les previne antes acerca de los peligros que entraña un encuentro fortuito con el método de Stanislavski.

Creo que no hay precedentes históricos para Meyerhold y su nuevo público. En su nuevo teatro para las nuevas masas, Meyerhold parecía decir: "Volvamos la espalda a todo lo que nos ofrecía el teatro del antiguo régimen". El antiguo régimen --incluyendo al Teatro de Moscú-- pedía a su público que olvidara completamente que estaba en el teatro y que imaginara que estaba compartiendo las experiencias del artista.

Meyerhold postulaba --y lo llevó a la práctica con gran éxito-- la idea de que el público debía recordar siempre que se hallaba en el teatro. En realidad, trataba de establecer una nueva convención, la cual, por supuesto, como muchas nuevas convenciones, constituía sólo el retorno a obras más antiguas, y Meyerhold podía por lo tanto, citar a Molière y los teatros griegos y romanos en su apoyo.

Después de lo que a mí me parece un saludo demasiado seco al autor, autor, cuya "verdad", dijo, "debía ser hallada", trabajó para "revelar esa verdad en una forma teatral". A esta forma la llamó "jeu du théâtre" y en torno a ella erigió todo su sistema de producción. Señaló que Molière era un maestro de "jeux du théâtre", que Molière tomaba una idea central y con gran variedad de invención, incluyendo comentarios, burlas, bromas, hacía cualquier cosa para hacerla llegar a su público. (Me doy perfecta cuenta de que no es ésta una síntesis exacta de las intenciones de Molière.)

Por ejemplo, en una producción de tres obras de Chéjov en un acto, Meyerhold anunció a su compañía que había descubierto que en no menos de 38 ocasiones los personajes se desmayan, o dicen que van a desmayar, o se pone pálido o pálido, se llevan la mano a la cabeza y o piden un vaso de agua. Le pidió a su director de escenografía que le preparara un decorado que ilustrara esta idea central, que debía ser algo así como un ojo inmenso del que colgaba una lágrima.

En ésta, como en otras producciones de Meyerhold, incluyendo su famosa puesta en escena de "El Inspector de Nicolás Gógol", Meyerhold utilizaba --según se nos ha informado-- todas las líneas del autor que servían esta idea central y, o cortaba, o escribía de nuevo las demás.

Tal era --según nuestras informaciones-- la relación de Meyerhold con el autor, lo que por supuesto yo conozco sólo de segunda mano, por libros o relatos, y ustedes probablemente sepan lo mismo o más que yo acerca de los escenarios "constructivistas" que Meyerhold hacía erigir a sus escenógrafos. Estos decorados indudablemente servían su idea de cuál era la idea del autor, y me imagino que ya habrán oído que en la utilización de los mismos, Meyerhold puede haber sido una especie de oportunista, ya que los materiales con que los construía eran los únicos que podían conseguirse en Rusia por ese entonces.

Es posible que también fuera un oportunista en otros sentidos, y se ha sugerido que en su idea de un Teatro de Masas, aunque diferente en su concepción del Teatro de Masas del alemán Max Reinhardt, él, como Reinhardt, utilizaba el teatro para exaltar su propio yo.

No voy a desarrollar esa idea más allá de yuxtaponerla con su teoría general de la interpretación, que consistía para decirlo con una síntesis dudosa, en lo que él llamaba "biomecánica". Así como el actor del Teatro de Arte debía decir, "Yo hago esto o ejecuto estos movimientos porque sé que cuando los realicé lo que quiero hacer puede hacerse de la manera más fácil y simple".

Creo que a esta altura de lo que digo ya se comprendió que asumo una actitud ligeramente crítica a pesar de mi reverencia por Stanislavski y su teatro de Arte, y debo confesar que he sido demasiado sumario en mi descripción de Meyerhold y sus métodos.

La razón que me lleva a elegir estos dos nombres, es que entre estos dos métodos puede divisarse un tercero de interpretación y producción que quizá se acerque más al "Teatro Puro". Casi no puede haber dudas de que el método de Stanislavski tendía a una subjetividad demasiado grande.

Hay mucho de cierto en la observación de que es útil sobre todo para obras psicológicas y realistas. De todos modos, hay un tesoro muy grande que debemos rescatar de sus ruinas semisumergidas. Y también tiene ciertos méritos la idea biomecánica de Meyerhold.

Estas dos posiciones parecen converger por fin en la obra de otro director ruso, Vajtaagov. Fué con la obra de Vajtangov que se han unido más estrechamente los tres creadores fundamentales del teatro: el autor, el director y el actor. Ya he señalado antes que con la abdicación del actor-estrella como jefe autocrático del estado, su lugar fué ocupado por el director.

Ninguna de estas dos variantes es deseable, así como tampoco lo sería una usurpación por el mismo autor --a menos, por supuesto, que se traté, como en el caso de Shakespeare y Molière, de un autor-director-actor-- en cuyo caso, si el autor tiene tan altos talentos, su imperio es altamente deseable.

La reacción de Meyerhold contra el Teatro de Arte de Moscú es interesante sobre todo porque se trata de una batalla que todavía continúa. Dije que muchas veces el tiempo se demora en teatro hasta parecer detenerse, porque es muy interesante notar que en la segunda posguerra los movimientos teatrales en Francia y Alemania parecen que Meyerhold trató de resolver hace tres décadas.

En Alemania está el repatriado Bertold Brecht --un auténtico genio del teatro si es que la especie existe-- insitiendo todavía en sus ideas del Teatro Epico, que ya había bosquejado antes de la guerra, por el cual el teatro está en vísperas de establecer una nueva convención en reacción contra las viejas.

También en París, esa vieja capital del intelectualismo, apareció un movimiento teatral pocos años antes de la guerra, bajo la dirección de un ex ruso, Arthur Adamov, el que muy significativamente es conocido como el "Antiteatro".

"La vanguardia coincide sugestivamente en que Adamov está haciendo uno de los aportes más significativos al intento de hallar un nuevo camino al teatro contemporáneo. Sus métodos de escena, sostiene la vanguardia, abrirán nuevas perspectivas revolucionarias."

Pero, como dice el crítico a quien acabo de citar, "¿qué perspectivas?"

Así como Meyerhold era indudablemente un genio del teatro --al menos siguiendo la definición que da Somerset Maugham de la palabra "genio", según la cual un hombre de genio deja su firma inconfundible en la obra que realiza--, así lo es también Bertold Brecht, y Arthur Adamov tiene asimismo todo lo que necesita para dejar su inconfundible firma en su labor teatral.

Pero lo que es significativo en Meyerhold y Adamov, es su irrespetuoso tratamiento del autor y del actor. En realidad, su deseo parece ser reducir al segundo al papel de la "ubermarionette" de Gordon Craig, y al autor a una nulidad absoluta.

¿Es ilógico suponer que quisieran desterrar a ambos de su teatro? ¿Podría ser cierto esto también de Brecht que es, después de todo, un autor, y muy brillante por cierto?

Parecería ser ésta la batalla de nuestra época en el teatro. La batalla de la palabra por su supervivencia.

El movimiento francés del Antiteatro es quizás una rebelión contra la era de los Giraudoux, Anouilh, Cocteau, etc., porque en la obra de esos autores predomina la palabra.

El mismo ocurre en las piezas de T. S. Eliot y Christopher Fry.

También habrá que reconocer que algunos de los momentos más significativos del teatro tienen lugar cuando el actor apenas si dice palabra.

El poeta y dramaturgo francés Paul Claudel declaraba recientemente haber observado que los dos momentos teatrales que más lo habían conmovido en el curso de su (larga) vida se hallaban contenidos en la obra de dramaturgos por los que no tenía mayor estima.

Uno era del Tannhauser de Wagner (que siendo una ópera no puede casi entrar en nuestras consideraciones) y el otro, el sonar, en el quinto acto de Hernani de Victor Hugo, de la trompa del héroe en medio de la noche oscura.

Otro ejemplo de uno de los momentos más significativos de la interpretación puede hallarse en el libro que Gordon Craig dedicara a Irving. Craig había mencionado ya con qué excitación podía decir un aficionado de su época: "Esta noche voy a ver a Irving en The Bells".

Cuando yo era un niño y mi madre actuaba en la compañía de H.B. Irving en el viejo teatro Savoy, se me permitió ver The Bells desde bambalinas. Es éste un punto excepcionalmente ventajoso desde el cual ver esa obra en especial.

Por acuerdo general se acepta que aunque H.B. Irving era un actor notable por derecho propio, no era un par de su padre. (Toda la vida he lamentado no haber visto nunca al otro hijo de Henry Irving, Laurence, que parece haber sido mucho más un verdadero "comédien que su padre o hermano, porque mi madre me aseguró que en dos papeles de primer plano le resultó difícil reconocerlo).

Siempre recordaré esa noche en que presencié desde bambalinas cómo H.B. Irving ejecutaba las mismas acciones que describe el libro de Gordon Craig.

Recuerdo también la extraña escena muda en que Matías es visitado por el espectro del Judío Polaco, porque desde donde me hallaba podía ver no sólo el andar arrastrado, con la rodilla doblada, que H.B. Irving había heredado de su padre, cuyos gestos y entonaciones repetía escrupulosamente, sino también a los peones que desde bambalinas arrojaban nieve artificial sobre el fantasma del Judío Polaco que se hallaba inmóvil mirándolo desde la puerta, que se había abierto con una violenta ráfaga.

También recuerdo, cuando joven, haber ido a ver a Sir John Martin-Harvey, que era tan discípulo del gran Sir Henry como sus propios hijos, representar The Bells a la Irving. Ustedes podrán pensar que una cuidadosa imitación no puede impresionar a nadie, sin embargo ésta lo lograba. Por supuesto que el toque mágico que había dado el creador inglés del personaje y que era propio de él, faltaba. Pero Martin-Harvey y H.B. Irving lograban fascinar a su auditorios, y estos son dos magníficos ejemplos de lo que puede una técnica meticulosa y la fidelidad a las tradiciones.

Craig describe cómo, cuando decrecía el aplauso que saludaba la entrada en escena de Irving, éste lo cortaba del todo, con lo que Craig llama un gesto de despertar súbito: arrojando su sombrero y su látigo a derecha e izquierda, comenzaba a sacarse el abrigo y la bufanda, mientras su esposa e hija llegaban a ayudarle.

Después venía el proceso de despojarse del saco y sacudirse la nieve junto a la puerta; demostrando con sus movimientos físicos la diferencia entre el intenso frío del exterior y el cálido ambiente de la casa (y cuán útil puede ser para un actor recordar y ser capaz de demostrar la temperatura ambiente de la escena que está interpretando!); después empezaba a quitarse lentamente las botas y ponerse los zapatos y prender sus hebillas. Todo esto iba precedido por una frase que decía uno de los actores. Observaba como al desgaire que no recordaba

una noche así desde el llamado "invierno del Judío Polaco", este

Matías había asesinado al Judío Placo para despojarlo de su dinero, y al oír las palabras "Judío Polaco", este hombre hechizado, que en ese momento se estaba prendiendo la hebilla del segundo zapato, parecía quedar petrificado. "La coronilla de su cabeza parecía helarse y brillar de pronto", como dice Gordon Craig.

Y entonces cambiaba todo el ritmo de su magistral demostración de interpretación física y el público podía sentir sus manos, entumecidas por el frío, entumecerse por el terror. Craig describe cómo todo su torso parecía de piedra y cómo se recuperaba y se enderezaba un poco, para recostarse contra el respaldo de la silla, y entonces --con los ojos fijos "en cada uno de los espectadores"-- prolongaba una pausa por espacio de unos diez o quince segundos.

Pero se trata de una pausa muy prolongada, especialmente al comienzo de la obra, cuando el público, por mucho que haya oído hablar del asunto, terror. Y entonces pronuncia su primera frase: "Ah, estaba hablando de eso", y recuerdo muy bien cómo en las interpretaciones de su hijo y de Martin-Harvey hacía eco al vibrar trémulo de su voz, un coro distante y suavísimo de campanillas de trineo.

Espero que pueda desprenderse de esta descripción el aspecto fundamental de la escena desde el punto de vista del actor: que Irving cumplía este admirable ejemplo de suspenso por medio de cambios de ritmo físico, que eran entonces reforzados por un efecto exterior. (Las campanillas).

No cabe ninguna duda de que es uno de los grandes momentos en la interpretación de todos los tiempos, como han de creerlo muy fácilmente todos aquellos que hayan leído el libro de Gordon Craig.

Aquellos que no lo hayan hecho, debieran leerlo, porque sólo su idolatría es capaz de recrear la sensación de poder que Irving tenía sobre sus admiradores, y es fácil suponer que era un poder realmente extraordinario.

También debieran leer --porque las hallarán muy instructivas además de bien escritas-- las Memorias de Joseph Jefferson. Su gran interpretación, por la que era justamente famoso, fue la de Rip Van Winkle, quien siendo joven se pierde en las montañas Catskill y queda allí dormido por espacio de muchos años, regresando a su hogar cuando ya es un hombre anciano.

La descripción de Jefferson de cómo fue puliendo y ajustando su "técnica", de cómo evitó toda sugestión de realismo añadido, sino que siempre se abstuvo durante muchísimos años a la esencia imaginativa de la obra, es muy esclarecedora, y quizás todavía es tanto como la frecuente pregunta que le dirigían acerca de cómo estaba su perro, Schneider. Para muchos de sus públicos resultaba un perro completamente real, y le preguntaban por él con el mayor candor. Aunque Jefferson tuvo la inteligencia de no hacer entrar nunca a escena un perro verdadero, éste se tornó tan real para la gente como el mismo Rip Van Winkle.

Estos ejemplos no son precisamente lo que quisiera decir con "Teatro Puro", porque lo son sólo en la medida en que son melodrama, elevado por el actor al nivel del arte. Apelan directamente a la capacidad del actor, ya que lo sostienen casi por la sola fuerza de la situación dramática.

Y si la situación es un accesorio muy poderoso, para el teatro es acción y movimiento. El significado de drama, por derivación, es hacer, actuar, representar. Y la obra debe moverse con rapidez. Las dos horas de tráfico de nuestra escena deben ser movidas. Pero, por muy curioso que resulte, la mejor manera de dar movimiento a una pieza no es moverse sino hablar. Y esto no es tan extraño como parece, porque es cierto que el hombre primero aprendió a hablar para lograr que se hicieran las cosas, cosas que no podía conseguir sin palabras.

Es aquí que tocamos el otro significado de "Teatro Puro", ese significado que me permite comparar con los de "pintura pura" y "música pura".

"Teatro Puro", en este sentido, comprende más sucesos en menos espacios que cualquiera otra forma literaria, y al mismo tiempo los hace más vívidos. Esto nos concierne de un modo directo, porque es nuestro oficio comunicar la magnitud de lo que está sucediendo en la medida de nuestras fuerzas, y lo mismo su profundidad. Y nosotros debemos transmitir su urgencia siendo tan directos como podamos en nuestros medios expresivos.

"Yo no sé si a ustedes esto les parecerá tristemente obvio u horriblemente complicado. Quizá lo pueda ilustrar mejor con un descubrimiento relativamente reciente que hice acerca de mis propias interpretaciones.

Dije la semana pasada que consideraba que Stanislavski se equivocaba al seguir un itinerario de aproximación tan psicológico a los personajes de Shakespeare, porque si lo recuerdan ustedes, dije que consideraba que Shakespeare era más impresionista que realista en su presentación de los personajes.

Pero toda la verdad de esto sólo se me hizo aparente al interpretar el personaje de Próspero en "La Tempestad", aunque cuando emergí de esa experiencia comprendí que algunos otros, incluyendo unos cuantos eruditos shakespearianos, habían llegado más o menos a la misma conclusión.

Yo ya había representado Próspero, pero cuando era mucho más joven, cuando lo veía como un personaje romántico, originándose esta actitud, probablemente, en la actitud crítica del siglo diecisiete frente a "La Tempestad", que identifica a Próspero y el hundimiento de su libro con William Shakespeare y su despedida del arte, y trataba de establecer un personaje de notable dulzura y ligereza.

Me habría gustado ver cómo hubiera tratado Stanislavski de reconciliar a Próspero con términos psicológicos palusibles. No creo que esto pueda hacerse. Próspero, en esa escena inicial abrumadoramente expositiva que casi podría considerarse como una prueba de la capacidad del actor de retener la atención de su auditorio, es un hombre abrumado por el problema de la venganza.

No sólo todo lo que dice y hace sino también el clima de esa primera escena tiene a la venganza. Nos es presentado como un ejemplar casi divino del espíritu de caridad --como cuando libera a Ariel del pino hendido-- pero un espíritu de ira cuando amenaza a Ariel y Calibán con los castigos a que se exponen si le desobedecen.

Más tarde, en el punto crucial de la obra, la voz de Ariel lo urge a cuestionar sus motivos de venganza, y en un brevísimo lapso, que durante doce años había planeado la captura, el desconcierto, la confusión, la locura y el castigo de sus enemigos es obligado a virar en redondo, urgido por unas cuantas palabras de Ariel, y, lo que es más extraño todavía, "a continuar el planeamiento de su estratagema, pero proponiéndose un desenlace distinto."

Ariel: Your charm so strongly works them,
That if you now beheld them, your affections
Would become tender.

Próspero: Dost thou think so, spirit?

Ariel: Mine would, sir, were I human. And mine shall
And mine shall

Próspero: Hast thou, which art but air, a touch, a feeling
Of their afflictions, and shall not myself,
One of their kind, that relish all as sharply,
Passion as they, be kinder moved than thou art?
Though with their high wrongs I am struck to the
quick,

Yet with my nobler reason 'gainst my fury
Do I take part: the rarer action is
In virtue than in vengeance: they being penitent,
The sole drift of my purpose doth extend
Not a frown further. Go release them, Ariel:
My charms I'll break, their senses I'll restore,
And they shall be themselves.

Ariel: I'll fetch them, sir.

Ariel: Vuestros hechizos, señor, los han afectado de tal modo

tal modo que si los viérais ahora vuestro ánimo se ablandaría.

Próspero:
Ariel:

¿Crees eso, espíritu?
Le ocurriría también al mío. Como es que tienes tú, que no eres más que aire, pesar por sus aflicciones, y no las tendré yo, que soy como ellos, que gusto como ellos de las cosas, que me apasiono como ellos. Aunque sus muchos agravios mucho me es más rara la acción el la virtud que en la venganza. Al haber hecho ellos penitencia no se extiende más allá mi deseo de venganza. Vé y libéralos, Ariel. Quebraré mis sortilegios, les devolveré la cordura, y volverán a ser ellos mismos.

Ariel:

Iré a buscarlos, señor.

Entonces

Entonces entona Próspero esos encantamientos que empiezan:

"Vosotros los gnomos de las sierras, los arroyos, los lagos y los bosques..." Atrae a sus enemigos a su círculo mágico, los acusa, mientras están inconscientes, de sus crímenes, y después, es cierto, los perdona.

Ha atraído a sus enemigos menos importantes, Calibán, Trínculo y Stephano a una trampa. Procede a exponer su vergüenza delante de sus grandes enemigos, a los que ya ha perdonado, y al final los despide a todos y parte con su hija mientras él, que previamente --vale la pena recordarlo-- había demandado que le devolvieran su ducado, propone llevar anclas con ellos y dirigirse a Milán, "donde... uno de cada tres pensamientos será mi sepultura".

Ahora está muy bien decir que Shakespeare se proponía hacer de Próspero un personaje divino, entremezclando los atributos divinos de la ira y la piedad. Y en tales términos no es difícil comprender al personaje cuando se le ve en la escena o se lo lee.

Pero, ¿cómo se lo interpreta? ¿Debe uno decirse "Soy un dios"? Porque la verdad es que en tal caso se tornaría muy difícil, sobre todo en un personaje de una disposición tan enojadiza como lo es Próspero. ¿O se debe decir uno "Yo soy un ser humano que ha soportado muchos agravios y estoy dispuesto a valerme de cualquier medio para vengarlos"?

Es un caso análogo al problema que plantea la interpretación de Shylock. Creo que ninguna de las dos soluciones es posible en la práctica, ni tampoco se nos aparece como recomendable ahora la solución romántica, la que hace de Próspero un epítome de la bondad divina. Yo he encontrado --aunque no quiero sugerir ni un momento que sea la solución correcta-- que para mí la clave del personaje está contenida en dos líneas:

And thence retire to my Milan, where
Every third thought shall be my grave.

(Y de allí retira me a mi Milán, donde
uno de cada tres pensamientos será mi sepultura)

Estas líneas que deben resultar un "shock" para los auditorios cuando el actor presenta a Próspero como un hombre mucho más joven (basándose en la tonta idea de que si tiene una hija de catorce años no puede ser muy viejo) me dio la clave para un nuevo Próspero teatralmente muy efectivo, en la que lo presenté de tener el tiempo suficiente para llegar a cumplir la tarea que se había impuesto. El hecho de que tenga una hija de catorce años creo que no llega a preocupar más que a aquel miembro del auditorio más preocupado por la literalidad del texto

Quiero enfatizar otra vez que "para mí" me ofrecieron una solución esas dos líneas. No quise insinuar ni por un instante que Shakespeare tenía esta idea en la cabeza, aunque es bien cierto que anteriormente, Próspero ha dicho que por su intuición sabe que

...my zenith doth depende upon
A most auspicious star, whose influence
If now I count not, but omit, my fortunes
Will ever after droop...

(Mi cenit depende
de una estrella muy auspiciosa cuya influencia
debo cortejar ahora, pues si no lo hago,
mis fortunas decaerán por siempre jamás...)

Bien puede ser que tampoco estas líneas ofrezcan estímulo alguno a cualquier otro actor. A mí me lo ofrecieron en esa producción en parte particular.

Por supuesto que estos "objetivos" no se transmiten necesariamente al público, aunque para ser justo conmigo mismo, debo decir que en general los críticos percibieron la idea de que yo estaba interpretando a Próspero como un anciano fatigado que estaba enormemente sorprendido de que sus poderes mágicos fueran efectivos.

Se cuenta de la actriz María Ouspenskaia que cuando un director de Hollywood le pidió que jugara con mayor rapidez una escena de despedida, ella aceptó hacerlo, observando al mismo tiempo en voz bien alta que consideraba que no era correcto que ese personaje se apresurara en tal ocasión.

Pero dió magníficamente el cambio de ritmo que se le requería. El director, entonces, le preguntó cómo, si no estaba de acuerdo con él, lo había hecho tan bien. Y ella contestó: "Simplemente me dije: abajo hay un taxi que me está esperando... y la cuenta va subiendo".

Esto no es exactamente "verdad de sentimientos" ni tampoco "biomecánica".

Pero si uno tiene la idea correcta, ¿qué importa cuál sea su nombre?

La utilización del "impresionismo" por Shakespeare se puede observar mejor en su descripción de personajes como Macbeth o Marco Antonio. En el primer acto Macbeth está, como dirían los autores de guiones cinematográficos, "bien planteado", como un individuo "noble"; sin embargo, en su primer monólogo, después de su encuentro con las brujas, ya menciona la idea del crimen como un medio de lograr sus propósitos. Se dice que Antonio es noble no menos de ocho veces en el curso de la obra, pero su nobleza y el "sex appeal" de Cleopatra son dejados en general para ser explicados por los otros personajes.

Estos ejemplos de Shakespeare son muy convenientes, no sólo porque los conozco por mi experiencia personal, sino porque puedo creer que en general se está familiarizado con los textos. Shakespeare usaba lo que los especialistas shakespearianos llamaban el "doble tiempo" --como hace por ejemplo en "El Mercader de Venecia"-- comprimiendo la acción de lo que evidentemente ocurrió en tres meses a lo que semejan tres días.

De la misma manera los actores pueden utilizar no sólo en las obras de Shakespeare sino también en otras, una doble psicología o doble lógica, dependiendo de líneas en línea de la lógica del comportamiento humano pero planteado en una escena o en un momento un proceso que en la vida real puede llevar meses o años.

Hay un ejemplo de este tipo de personajes en la Vera de Un Mes en el Campo de Tuguenév, donde los sucesos del cuarto acto la transforman en mujer de la noche a la mañana. "Ioy", anuncia, "soy una mujer". La actriz que interpreta el papel debe convencer de un modo real al auditorio que se ha convertido en mujer.

Desde un punto de vista lógico o realista, esto puede molestarnos. En una novela el proceso podría cumplirse en un largo párrafo; en el teatro tiene que darse en una sola línea, y en la interpretación. Eso es "Teatro Puro".

Se verá que lo que yo sugiero es que, para interpretar a Shakespeare, debe hallarse un método que aproveche no sólo el sistema de Stanislavski --que parecería de una lógica psicológica, pero cuyo objetivo fundamental, volveré a recordarlo, es "encontrar el ánimo creador"-- sino también algo similar al método "biomecánico" de Meyerhold: el precepto precepto de que "si hago esto y esto, el efecto será tal y tal".

Irving, cuando ensayaba en su casa, se miraba en el espejo, como lo había hecho Thomas Betterton doscientos años antes que él. Lo supieran o no, los dos estaban practicando el método "biomecánico". En la "Vida" de Thomas Betterton se halla una larga cita de un sabio jesuita describiendo los distintos movimientos de la mano, de la cabeza, las expresiones de los ojos y la boca y sus respectivos significados. No sería tan sorprendente que quisieran decir más o menos lo mismo hoy en día.

Una cierta dosis de "biomecánica" es no sólo permisible, sino también útil. Se torna peligrosa en el momento en que el público puede percibir lo que está ocurriendo e intuye lo que hay de artificial. Como decían los viejos actores, "hay que envolver la cosa". (Aunque es de primordial importancia saber qué se lleva en el paquete.)

La "línea recta" de pensamiento y sentimiento que requería Stanislavski puede lograrse, aunque rara vez se la logra mantener toda una representación, por mucho que los idólatras de Stanislavski insistan que es posible.

Lotte Lehmann, cuya interpretación en Rosenkavalier era tan notable por su dotes de actriz como de cantante, confesaba, en la cúspide de su carrera, que en toda su vida no había dado más de cuatro representaciones que la satisficieran enteramente. El caso de una cantante que debe desempeñar un papel que exija una gran sensibilidad así como una gran autoridad en su interpretación es raro, es cierto, porque a los problemas del actor se añaden los del cantante. Los que hayan visto alguna vez a Lotte Lehmann en Rosenkavalier apreciarán la magnitud de las dificultades que esta gran artista disimulaba con un arte exquisito.

Es necesario que el actor joven y ambicioso tenga un sentido de las dimensiones de la tarea a que consagra su vida, para que pueda sentir lo que William Butler Yeats llamaba "la fascinación de lo difícil". Debe preguntarse muy tempranamente: ¿Qué clase de actor deseo ser? Debe pensar en términos del tamaño de su ambición, reforzar y ampliar todos los elementos de su equipo natural, sus dotes físicas y vocales, su conocimiento de la literatura dramática, y en verdad, su conocimiento de todas las artes.

"Pero más importante, que todo esto --me parece oír exclamar a alguien-- es vivir". El programa ideal es, en verdad, tan vasto, que aparentemente no le dejaría al estudioso tiempo para ocuparse de la vida real. Afortunadamente ésta tiene sus recursos para ocuparse de los hombres.

Ellen Terry se retiró de la escena a los veinti-tantos años, cuando ya era una joven actriz de éxito, para criar sus hijos. Muchos actores y actrices jóvenes cuyas carreras recién empezaban a concretarse en el año 1939, las vieron brusca y cruelmente interrumpidas.

Al volver al teatro, tenían derecho a pensar que los años de la guerra habían sido para ellos años perdidos, y que tenían que empezar otra vez desde el principio.

Pero la experiencia ha demostrado que en la mayoría de los casos salieron de las fuerzas armadas como actores y actrices mucho más desarrollados y maduros de lo que habían entrado.

Mucho del sabor de la vida viene de los contrastes, y el contraste nos ayuda muchas veces en la vida a descubrir una perspectiva. Está muy bien decir, como lo acabo de decir yo, que el actor debiera preguntarse: "¿Qué clase de actor deseo ser?", pero lo que deseamos y lo que logramos suelen, ay, diferir grandemente.

Después de trabajar muchos años como actor, maestro, director, y autor, le fue ofrecido a Jacques Copeau el puesto de director de la Comédie-Française. Le escribí a Granville-Barker pidiendo su consejo acerca de si debía o no aceptar ese puesto. Les voy a citar dos largos fragmentos de la respuesta de Granville-Barker:

Ha tenido usted la gentileza de preguntarme si yo pienso que usted debiera aceptar la dirección de la Comédie-Française que le acaban de ofrecer. Yo cre que sí.

Por una cuestión de principios, usted debe aceptarlo. André Maurois, ese excelente y valioso eslabón entre mi país y el suyo, ha citado últimamente con evidente aprobación una de las consignas mantras de las Fuerzas Armadas de Su Majestad: Nunca pidas un puesto, nunca rechaces uno.

Usted no ha pedido este puesto. Pero si usted ve que hay alguna posibilidad real de poner en práctica los principios que sutenta en la Comédie, es una oportunidad y una obligación que no puede eludir. Imponga las condiciones que quiera, cuantas menos, mejor.

A alguna gente le asombrará que se haga problemas al respecto. ¿Cómo rechazar premio tal? Pero yo sé muy bien por qué duda usted. Jacques Copeau no hundió al comienzo su incipiente carrera literaria en la quijoteaca empresa del Vieux Colombier, ni optó por dejarlo antes que rendirlo a la mera técnica del ganar dinero y se fué al desierto (aunque sea el desierto florecido de la Cote d'Or) y volver a comenzar otra vez desde el principio, para ser tentado a esta hora del día por las formas externas del éxito. Usted se está preguntando si el camino recto y lógico que ha seguido lo conduce realmente a la vieja institución de la Rue de Richelieu. Si usted me lo pregunta, yo debo decirle por qué creo que sí.

...Usted se fué a Pernand porque sentía que no pisaba tierra firme en el Vieux Colombier, ¿no es así? Quería volver a "besar la tierra" y recuperar fuerzas. Bien, ustedes --ustedes y sus actores-- construyen y representan una obra asaz primitiva, muy simple, muy auténtica; eso es besar la tierra con ciertas ventajas.

Al día siguiente nos dió Molière. No le corresponde a un simple inglés hablar del tema; pero si esa no fué una representación verdaderamente tradicional, conservando todo el espíritu y la fuerza de Molière, y habiendo prescindido de todas las muertas redundancias de la así llamada tradición, entonces yo nunca he visto ni imaginado una cosa así.

¿Ve usted ahora por qué yo pienso que usted se encamina --que siempre se encaminó-- a la casa de la "Rue de Richelieu"?

Le escribí después, lo recordará usted probablemente, rogándole que no perdiera más tiempo besando la tierra o echando cimientos, sino que siguiera adelante con la construcción; es decir, con la interpretación de una buena obra detrás de la otra, dejando que el arte de una engendrara al arte superior de la siguiente.

Porque --para insistir en una metáfora muy adecuada-- una vez que la estirpe es buena, así es como crece naturalmente el buen arte, y después de los dolorosos años de gestación arribará de pronto a un estado de asombrosa fertilidad y florecerá en cien modos inesperados!

Más aún, toda virtud se evapora de una simplicidad que es guardada con excesivo celo, y por demasiado tiempo, y se torna una afectación del tipo más estéril. Además, me parece que usted mismo ha completado así un aprendizaje notable, comenzando cuando se comprometió hace veinte años al servicio exclusivo y sin desmayos ni vacilaciones del arte teatral.

No voy a deisculparme por una cita tan prolongada. Hasta voy a repetir una o dos líneas de esta carta verdaderamente notable:

"Una vez que la estirpe es buena, así es como crece naturalmente el buen arte, y después de dolorosos años de gestación arribará de pronto a un estado de asombrosa fertilidad y florecerá en cien modos inesperados."

Cuando dije al comienzo que el deseo de actuar debía convertirse en una obsesión, no quise significar en modo alguno que debía convertirse en una obsesión total. Lo que significa, muy simplemente, es que si van ustedes a producir el mejor trabajo de que son capaces, ese trabajo, tarde o temprano, ocupará el primer lugar en vuestras mentes.

El actor joven, al tomar conciencia de su ambición en términos más amplios que los muy vagos del triunfo personal, debe prepararse para el día en que le llegue la oportunidad de cumplir esa ambición, porque por estos medios su dedicación constante a su propósito lo acercará al logro de esa ambición.

No sirve de nada desear que un día --cualquier día, mañana mismo, quizás-- le darán la oportunidad de interpretar tal o cual papel. Sino más bien que todos sus esfuerzos, junto con su actitud frente a su trabajo, y, por supuesto, su talento, harán que alguna vez le llegue esa oportunidad. No es cuestión de suerte, aunque es cierto que a veces se dan coyunturas favorables, como en cualquiera otra actividad humana.

El actor, si lo desea y lo busca con el empeño necesario, sabrá crearse esas coyunturas. Será el forjador de su buena suerte.

Esto es fácil de decir, pero requiere una paciencia de oro, y un coraje y una determinación de hierro. Dadas estas tres cualidades, las dificultades de su arte, como las de la vida, le darán una fuerza adicional.

Nuestra época ofrece sus propias dificultades características, tanto en la vida como en ese segmento de ella misma que es la actividad teatral. Pero, teniendo en cuenta todos los factores, llegaremos a la conclusión que no son peores que los de épocas pasadas.

Pero el actor moderno, con su herencia de la obra naturalista bien ejecutada, junto con el ejemplo del cine que tiene ante sus ojos, donde puede ver diariamente interpretaciones brillantes por gente que en el sentido ordinario de la palabra ni siquiera son actores, recibe poco o ningún estímulo para practicar lo que resulta algo difícil.

Entre los millares de obras que se escriben, y los centenares que representan todos los años, hay muy pocas que ofrezcan al actor contemporáneo papeles en los cuales desarrollar sus cualidades dramáticas. Es por eso que nuestros actores vuelven siempre a Shakespeare.

No es --como se ha llegado a sugerir-- el deseo del actor de interpretar un papel famoso ni el de los empresarios de eludir el pago de derechos, lo que ha originado tantas reposiciones shakespearianas, No eso, sino más bien el deseo natural del actor que comenzó a tomar conciencia de sus fuerzas y quiere medirlas contra obstáculos poderosos. Una vez que el actor ha interpretado algunos de estos grandes papeles, los personajes "en serie" del teatro contemporáneo rara vez logran despertar sus ambiciones.

Cuando pasé revista a los siete u ocho puntos fundamentales del método de Stanislavski, me detuve en los requerimientos fundamentales del actor. Esto ha sido repetido bajo diferentes formas por diferentes palabras por cualquiera que alguna vez haya tratado de formular una concepción de lo que el actor necesita: medios físicos, voz, ingenuidad, imaginación, y así de seguido.

Pero muy frecuentemente el actor que se destaca en ciertos aspectos de su oficio se siente tentado de enfatizar cada vez más y más aquellos aspectos que le resultan más fáciles. Una voz bien impostada sonora y agradable ha sido la causa del derrumbe de muchos. Puede ser casi tan fatal como un rostro interesante y un hermoso cuerpo para actor.

Cuando el actor ha logrado dominar algunos de los requisitos esenciales de su arte, puede decirse que recién comienzan sus dificultades. En primer lugar debe reforzar su dominio de todos estos elementos para que pueda sentir en cada uno de ellos una gran reserva de poder, y entonces debe, apoyado en su gusto o en su inteligencia, saber cómo aprovechar al máximo estos poderes.

Debe saber qué utilizar y de que prescindir. Cicerón, al describir las interpretaciones del actor Poscius nos dice cómo en ciertos parlamentos el actor preparaba los efectos más importantes sacrificando deliberadamente los menores.

Delsarte, el gran maestro francés, entre cuyos discípulos se encuentra Rachel, escribió:

Sin abnegación no hay verdad para un artista... a menudo debemos dejar al público ignorante de nuestras propias cualidades.

Y William Poel escribió en una carta a la Saturday Review:

Como ocurre con todas las demás artes, en la de la interpretación, el mérito reside en la moderación, en saber de qué prescindir. Si la elocución debe imitar a la naturaleza, se deben sacrificar una docena o más de palabras para que una sola predomine y así dé el tono a toda la oración. Sólo de este modo podrá lograrse que el sonido sea eco del sentido.

Pero, aparentemente, la última preocupación del actor es la de hacer que cada palabra tenga un valor. La redundancia y el énfasis son sus pecados capitales, especialmente cuando recita parlamentos en verso. Así Shakespeare, sin complicados ornamentos escenográficos, no es atractivo en nuestra escena, porque nuestros intérpretes rara vez aplican su inteligencia a lo que están diciendo... Hace muy poco un actor de gran reputación dijo así los siguientes versos de Macbeth en un teatro de West End:

"Or why
Upon this blasted heath you stop your way
With such prophetic greetings?"

Así pronunciadas estas palabras no tenían ningún sentido para quien las oía...

Hay sólo tres palabras que necesitan ser moduladas en esa oración (Why, stop y prophetic) poniéndose el énfasis en stop o en prophetic. Si estas tres palabras son destacadas y se las oye nítidamente, el público ya puede darse cuenta de qué es lo que quiere decir el resto de la frase y el todo puede ser dicho rápidamente.

Por supuesto que para hablar rápido y al mismo tiempo claramente en el escenario hace falta no sólo poseer una voz flexible sino también una severa instrucción y una práctica constante...

Comparados con los franceses o con los alemanes, los ingleses son pésimos auditores cuando están dentro de un teatro.

Parte de lo que ambicionaba Poel al volver a Shakespeare a las formas isabelinas, era probar que esas obras podían en verdad ocupar "dos horas de tráfico en el escenario", y logró demostrarlo más o menos acabadamente al cambiar el énfasis de las palabras y hacer pronunciar frases enteras de un modo apresurado.

La lección de William Poel no fué jamás asimilada del todo, excepto por unos cuantos de sus discípulos más notables, y corre serio peligro de ser enteramente olvidada. En una producción reciente de esa misma obra en la que Shakespeare habla de las "dos horas de tráfico en el escenario" --y a pesar de que se habían introducido cambios en la escenografía y que se había suprimido enteramente una escena de importancia-- pude observar que la representación duró más de tres horas y cuarto.

Los actores, o al menos algunos de ellos, parecían tan entregados a pensar cada frase y hasta cada palabra, que uno a veces llegaba a perder el sentido general de lo que estaban diciendo. Nosotros, los actores, tendemos a subestimar la rapidez mental de nuestros públicos.

Hace poco, en una función celebratoria del centenario del nacimiento de William Poel, Sir Lewis Casson ofreció una vívida demostración de cómo enseñaba Poel a sus actores a modificar las inflexiones de su voz. Esto --explicó-- era necesario no sólo para dar variedad de tonos y guiar al oído hacia el sentido de un parlamento, sino porque en un auditorio de cualquier dimensión, por buena que sea la

acústica de la sala, si la voz se prolonga demasiado en un tono o en un semitono por encima o por debajo, el sonido tiende a tornarse confuso y ya no se puede oír con nitidez lo que se está diciendo.

Esta variedad de inflexión --que a veces les resulta difícil de lograr a los ingleses-- requiere una gran variedad y amplitud de tonos. Rossi, con su demanda de "Voz, voz y más voz" no era el único en pensar que la voz es el primer requisito del actor.

Me gustaría leerles un fragmento acerca de una actriz imaginaria. Marcel Proust la llama "Berma" y no hallamos la menor dificultad en ver aquí un retrato de la gran Srah Bernhardt, --y creo que por esta vez nos está permitido aceptar que se trata de una persona real a la que el autor optó por darle un carácter ficticio.

La voz de Berma, en la que ni siquiera un átomo de materia muerta refractaria a la mente quedaba si disolver, no permitía que ningún signo fuera discernible en torno a ese desbordamiento de lágrimas que uno podía sentir, porque no lees había sido posible absorberlo en sí mismas, volcándose por sobre la voz marmórea de Aricie o la de Ismene, pero que habían sido llevadas hasta la más exquisita perfección en cada una de sus más minúsculas celdillas como el instrumento de un magistral violinista, en quien uno piensa cuando dice que su música suena muy bien, para alabar no una peculiaridad física sino una superioridad del alma; y, como en el paisaje clásico donde en lugar de una ninfa desaparecida queda una fuente inanimada, una clara y concreta intención ha sido transformada en una cierta calidad de tono, extrañamente, apropiadamente, friamente límpida.

Los brazos de Berma, que las mismas líneas, por la misma fuerza dinámica que hacía que las palabras surgieran de su boca, parecían alzarse hasta su pecho como hojas perturbadas por un chorro de agua; su actitud en la escena, que ella había ido construyendo paulatinamente, y que iba a modificar todavía, y que se basaba en razonamientos de una profundidad diferente de aquellos en los que se podían descubrir rastros en los gestos de sus colegas, pero de razonamientos que habían perdido su primitiva premeditación, y que se había disuelto en una especie de radiación en la que pulsaban, en torno a la persona de la heroína, elementos ricos y complejos, pero que el espectador fascinado interpretaba no como un triunfo artístico sino como un don natural; esos mismos velos blancos, que, tenues y colgantes, parecían estar hechos de una sustancia viva y haber sido tejidos por los dolientes, semipaganos y semijansenistas, en torno a los cuales se estrechaban como una frágil crisálida; todos ellos, la voz, la actitud, los gestos, los velos, no eran nada más, envolviendo a esta corporización de una idea, lo que es una línea de un poema... que las envolturas adicionales que en lugar de ocultar, mostrasen en un mayor espesor el alma que los hubiera asimilado a sí misma y se hubiera expandido por ellas, que capas de distintas sustancias tornadas translúcidas, cuya interpolación tiene sólo el efecto de causar una refracción más rica del rayo interior aprisiva, más preciosa y más bella la materia purificada por el fuego en la que está encerrada como en un templo. Así era la interpretación de Berma, en torno a la obra de Racine era una segunda obra, urgente también ésta por el soplo del genio.

Estè recrea no sólo algo de la piedad y el terror que logra inspirar una gran interpretación, sino que también da una excelente idea de cómo el actor puede llegar a ser un artista creador por derecho propio, y sin dejar de ser fiel al autor.

Nos convence más que nunca de que entre todas las calificaciones de un actor, la voz es la primera. Es la voz, por encima de cualquiera otra cosa, la que nos convence de la verdad. Una frase que goza de gran prestigio ahora es "El momento de la verdad". Creemos que viene del ruedo de las corridas de toros, y ha llegado a significar el momento en que todo lo que decimos o hacemos lleva el sello de la inevitabili-

dad, algo que no puede ser forzado ni imitado. Vale la pena hacer notar que una frase hecha de anterior data habla del "sonido de la verdad".

Cuando yo era estudiante, veía al filósofo Lowes Dickinson, el más respetado al igual que el más amado de los Grandes Viejos de la Universidad de Cambridge, sentado con su casquete en la cabeza, fumando su pipa y diciendo con suavidad, aunque haciendo pausas muy efectivas: "Cuando más viejo soy... más me convenzo... que no es lo que la gente dice lo que importa... sino cómo lo dice".

Esa es una verdad simple y profunda, por mucho que no lo crean así aquellos cuyas mentes están moldeadas por las opiniones aceptadas o los dogmas.

Pero el "sonido de la verdad" de la vida real no tiene nada que ver --se me dirá-- con la producción de la voz, la elocución, la dicción. Es cierto, la verdad sale de adentro, de la mente y del corazón.

Pero para expresar las verdades del teatro debemos tener una voz capaz de transmitir cada matiz, cada pequeño sonido, hasta el último rincón de la sala. En el cinematógrafo, los lentes pueden estar cerca de la cara y registrar un leve movimiento del párpado o la ligerísima contracción de un músculo. Y el micrófono está justo encima de nuestra cabeza.

Pero también el ojo puede engañarnos. Al oído no se le engaña tan fácilmente. Todos ustedes deben haber observado que los ciegos parecen a menudo más felices y confiados que los sordos, esos desgraciados que viven en un mundo de silencio. Aunque podamos no estar de acuerdo acerca de términos o frases, la palabra su "sonido de verdad".

Para decirlo en términos más prácticos, escúchese, como todos tenemos que hacerlo en esta época, la radionovela común desde la otra pieza, o desde la casa del vecino. O, si se trata de un actor, cierre los ojos y fijese qué voz lo obliga a escucharla. La que le obliga a escuchar está diciendo, a su manera, la verdad.

*

"Los Medios Expresivos del Actor"... Adelanté, al comenzar, que no intentaría constuir ninguna nueva teoría de los valores o las responsabilidades del actor. Tengo sobre mi escritorio un montón de papeles conteniendo citas o referencias que me ha sido impible asimilar.

En ellas pensaba cuando vi, en grandes letras, a la puerta de la capilla cerca de Victoria Rooms, una sorprendente y memorable cita equivocada; el "Pensamiento para la semana":

"THERE IS A DIVINITY ROUGH-HEWS OUR ENDS;
SHAPE THEM NOW WE WILL."

(Hay una divinidad que obstruye nuestros proyectos,
por muy cuidadosamente que los elaboremos)

Estoy muy agradecido por la oportunidad que me ha ofrecido de tratar de expresar con palabras algo de lo que pienso acerca de los diferentes aspectos del arte del actor. Creo que ha aprendido algo en este intento.

Quedaré muy satisfecho si he proporcionado algún estímulo. Tengo clara conciencia de que no he logrado una síntesis, pero sabía que no la lograría. Este no es más que una declaración provisoria, y las cuentas del balance no coinciden.

De una cosa, si embargo, he llegado a estar seguro y lo mejor que puedo hacer es expresarla en las palabras de Granville-Barker a Jacques Copeau, que ya cité esta tarde: "El arte del teatro es el arte de la interpretación, primero, después y siempre. Granville-Barker era dramaturgo, además de actor y director. Hace varios años que escribí esas palabras. No creo que hoy quisiera cambiarlas.

La posición del actor es hoy anómala. Siempre lo será.

Como dijo La Bruyère: "El actor estaba desacreditado en la opinión de los griegos", y añadió: "En cuanto a nosotros, los romanos, estimamos como los romanos y vivimos con ellos como los griegos".

No creo que ese estado de cosas se haya modificado. ¿Importa mucho? No. Para un verdadero actor, el único lugar donde se siente en su casa es sobre el escenario, cualquier clase de escenario. En un sentido espiritual, podría decirse de él que es más feliz cuando no es él mismo. Y para estar en éste, su verdadero hogar, se desprenderá de los seres amados, de la amada, del mismo amor. "Estoy agradecido", dijo Joseph Jefferson en el curso de una entrevista, después de su retiro, "por esta vida de emoción iluminada".

En otra entrevista, Madge Kendal dijo que su profesión era un tema del que no le interesaba hablar.

Pero aquí tenemos derecho a no creerle, porque habló, y mucho. Pero cuando calificó su declaración anterior agregando que, sin embargo, no dejaría de hablar de ella hasta que los gusanos poblaran su corazón, sabemos que estaba diciendo la más pura verdad.