

A large, abstract graphic on the left side of the cover, consisting of several overlapping, curved bands of red in various shades, from bright red to a darker, almost black red. The bands curve from the top left towards the bottom right, creating a sense of movement and depth.

Richard Boleslavski

La formación del actor

6 lecciones
de Arte Dramático

LA PRIMERA LECCIÓN

CONCENTRACIÓN

Es de mañana. Mi habitación. Un golpe en la puerta.

YO.- Pase. *(La puerta se abre, lenta y tímidamente. Entra una preciosa criatura de dieciocho años. Me contempla con sus ojos asustados, muy abiertos y abraza violentamente su bolso).*

LA CRIATURA.- Yo... yo... he oído que usted es profesor de arte dramático.

YO.- Lo siento. El arte no se puede enseñar. Poseer un arte significa poseer talento. Esto es algo que uno puede tener o no. Se puede desarrollar trabajando mucho, pero es imposible crear talento. Lo que yo hago es ayudar a aquellos que han decidido trabajar en las tablas, que han decidido desarrollarse y educarse para hacer un trabajo honesto y consciente dentro del teatro.

LA CRIATURA.- Sí, claro. Pero por favor, ayúdeme. Yo simplemente amo el teatro.

YO.- Amar el teatro no es suficiente. ¿Quién no lo ama? Consagrarse al teatro, dedicarle la vida entera, ofrecerle todos nuestros pensamientos, todas nuestras emociones. Dejarlo por el teatro, sufrirlo todo. Y lo que es más importante aún, estar dispuesto a dársele todo; nuestro ser por entero, sin esperar recibir nada a cambio, ni la más mínima partícula de lo que a usted le parece tan hermoso y alucinante.

LA CRIATURA.- Lo sé. He representado muchas obras en el colegio. He comprendido que el teatro implica sufrimiento. No lo temo. Estoy dispuesta a todo con tal de actuar, actuar y actuar.

YO.- Supongamos que el teatro no quiere que usted actúe, actúe, actúe...

LA CRIATURA.- ¿Y por qué no?

YO.- Porque podría carecer de talento.

LA CRIATURA.- Pero cuando yo representé en el cole...

YO.- ¿Qué hizo usted?

LA CRIATURA.- *El rey Lear.*

YO.- ¿Y cuál era su papel en esa tontería?

LA CRIATURA.- El del propio rey Lear. Y todos mis amigos, y nuestro profesor de literatura, y hasta mi tía María, me dijeron que había actuado fenomenal y que, además, tenía talento.

YO.- Perdóneme. No es por criticar a esa buena gente que usted me dice, pero ¿está segura de que saben lo que es el talento?.

LA CRIATURA.- Nuestro profesor es muy estricto. Incluso él trabajó conmigo en la obra. Es toda una autoridad.

YO.- Ya. ¿Y la tía María?

LA CRIATURA.- Ella conoció al señor Belasco personalmente.

YO.- Hasta ahí, vale. Pero ¿podría decirme cómo quería su profesor que interpretara estas palabras del Rey Lear: "Soplen vientos, y estallen tus mejillas. ¡Bramen! ¡Soplen!".

LA CRIATURA.- ¿Quiere que yo lo haga?

YO.- Dígame sólo cómo la leyó. ¿Qué intensidad le dio?

LA CRIATURA.- Debía estar de pie, así, con los pies bien juntos, inclinar el cuerpo un poco hacia delante, levantar la cabeza así, estirar los brazos hacia el cielo y apretar mis puños. Luego tenía que respirar profundamente y soltar una carcajada sarcástica. ¡Já, já, já! *(Se ríe, con una risa encantadora, aniñada. Sólo con dieciocho felices años uno se puede reír así).* Luego, como si estuviera maldiciendo el cielo y lo más fuerte posible, pronuncia las palabras: "Soplen vientos y estallen tus mejillas. ¡Bramen! ¡Soplen!".

YO.- Gracias. Con eso me basta para comprender el rey Lear, lo mismo que para precisar su talento. ¿Puedo pedirle algo más? ¿Podría decirme la frase primero maldiciendo los cielos y luego sin maldecirlos? Conserve el sentido de la frase: Sólo su pensamiento. (*Ella no lo piensa mucho; está acostumbrada a maldecir los cielos*).

LA CRIATURA.- Cuando se maldicen los cielos uno dice así: "¡Sooopleen vieentos y estaaallen tus mejillas! ¡Braaamen! ¡Soooplen!" (*La criatura se esfuerza en maldecir los cielos, pero a través de la ventana yo veo el cielo azul, riéndose ante la maldición. Yo hago lo mismo*). Y si no los maldigo debería decirlo de otra forma. Bien... No sé cómo... ¿No es gracioso? Bien, algo como así: ¡Soplenvientosyestallentusmejillasbramensoplen! (*Se aturde completamente y trata de destrozar su cartera. Una pausa*).

YO.- ¡Qué raro! Usted es tan joven y no vacila cuando maldice los cielos. Sin embargo, es incapaz de decir estas palabras simple y llanamente, para mostrar su verdadero significado. Usted quiere tocar un *Nocturno* de Chopin sin saber dónde están las notas. Usted gesticula, mutila las palabras del poeta y la emoción eterna, y al mismo tiempo no posee la más elemental cualidad de un hombre de talento - una habilidad para transmitir los pensamientos, sentimientos y palabras de otro con lógica. ¿Qué derecho tiene usted para decir que ha trabajado en el teatro? Usted ha destruido hasta el propio significado de la palabra Teatro. (*Una pausa; la Criatura me mira con los ojos de un condenado a muerte. La pequeña cartera yace en el suelo*).

LA CRIATURA.- ¿De manera que no debo actuar nunca más?

YO.- ¿Y si yo dijera que nunca? (*Pausa. Los ojos de la Criatura cambian de expresión, penetran en mi alma con una aguda y escrutadora mirada y viendo que no bromeo, aprieta sus dientes y trata en vano de ocultar lo que sucede en su alma. Pero no lo consigue. Una verdadera y enorme lágrima se desprende de uno de sus ojos y en ese momento la Criatura se me hace querida. Destruye completamente mis intenciones. Ella se controla, aprieta sus dientes y dice en voz baja*):

LA CRIATURA.- Pero yo voy a actuar. Es toda mi vida. (*A los dieciocho años siempre hablan así. Pero de todas formas me conmuevo*).

Yo.- Muy bien. Debo decirle que en este momento usted ha hechos más por el teatro o más bien por su sitio en el teatro, que lo que hizo representando todos sus papeles. Usted ha sufrido en este momento, ha sentido profundamente. Estas son dos cosas sin las cuales no se puede hacer ningún arte y especialmente el arte teatral. Solamente pagando este precio se puede lograr la felicidad de la creación, la felicidad del nacimiento de un valor artístico. Para probar eso trabajemos juntos ahora mismo. Tratemos de crear un pequeño pero verdadero valor artístico, de acuerdo a sus fuerzas. Será el primer paso en su desarrollo como actriz. (*La enorme y hermosa lágrima es olvidada. Desapareció en algún lugar del espacio. Una sonrisa encantadora y feliz aparece en su sitio. Nunca creí que mi rechinante voz pudiera producir semejante cambio*). Escuche y contésteeme sinceramente: ¿Ha visto usted alguna vez un hombre, un especialista, ocupado en algún problema creativo, durante el curso de su trabajo? El piloto de un trasatlántico, por ejemplo, responsable de miles de vidas; un biólogo trabajando ante su microscopio, o un arquitecto desarrollando el plano de un puente complicado, o un gran actor visto desde bastidores durante su interpretación de un excelente papel?

LA CRIATURA.- He visto a John Barrymore desde bastidores cuando interpretaba a Hamlet.

YO.- ¿Qué le impresionó principalmente mientras lo miraba?

LA CRIATURA.- ¡iii Estaba maravilloso !!!

YO.- Ya lo sé, pero ¿qué más?

LA CRIATURA.- No se fijó en mí.

YO.- Eso es más importante; no solamente usted, sino en nada de lo que le rodeaba. Estaba actuando como lo había el piloto, el científico o el arquitecto: estaba concentrado.

Recuerde esta palabra: CONCENTRACIÓN. Es importante en cualquier arte y especialmente en el arte teatral. La concentración es la cualidad que nos permite dirigir todas nuestras fuerzas espirituales e intelectuales hacia un objeto definido y continuar tanto como uno desee, algunas veces por un tiempo mayor del que puede soportar nuestra fuerza física. Conocí una vez a un pescador, que durante una tempestad no abandonó su timón por cuarenta y ocho horas, concentrándose hasta el último minuto en el trabajo de dirigir su goleta. Sólo cuando puso su barco a salvo en el puerto, permitió que su cuerpo desfalleciera. Esta fuerza, esta seguridad en sí mismo, es la cualidad fundamental de todo artista creador. Usted tiene que hallar eso dentro de sí misma y desarrollarlo hasta el último grado.

LA CRIATURA.- ¿Cómo?

YO.- Ya le diré. No se apure. Lo más importante es que en el arte teatral se necesita una clase especial de concentración. El piloto tiene un compás, el científico su microscopio, el arquitecto sus dibujos, todos objetos visibles y externos de concentración y creación. Tienen, por decirlo así, una ayuda material, hacia la cual se dirigen todas sus fuerzas. Así la tiene el escultor, el pintor, el músico, el autor. Pero es diferente con el actor. Dígame cuál es el objeto de su concentración.

LA CRIATURA.- Su papel.

YO.- Sí, hasta que lo aprende. Pero es después de estudiarlo y ensayarlo que el actor empieza a crear. O mejor, digamos que crea EXPLORANDO y en la noche del estreno empieza a crear CONSTRUCTIVAMENTE en su representación. ¿Y qué es representar?

LA CRIATURA.- ¿Representar? Representar es cuando él... actúa... actúa... No lo sé.

YO.- ¿Quiere consagrar su vida a una tarea sin saber en qué consiste? Representar es la vida del alma humana recibiendo su nacimiento a través del arte. En un teatro creativo el objeto de la concentración de un actor es el alma humana. En el primer período de su trabajo - la búsqueda - el objeto en el cual se concentra es su propia alma y aquella de los hombres y las mujeres que lo rodean. En el segundo período - el constructivo - sólo su propia alma. Lo que significa que, para actuar usted debe saber cómo concentrarse en algo materialmente imperceptible, en algo que usted sólo puede percibir penetrando profundamente en su propio ser, reconociendo lo que se evidenciará en la vida sólo en el momento de la mayor emoción y la más violenta lucha. En otras palabras, usted necesita concentración espiritual en emociones que no existen, pero que son inventadas o imaginadas.

LA CRIATURA.- Pero ¿cómo se puede desarrollar algo que no existe? ¿Cómo se puede comenzar?

YO.- Desde el mismo principio. No de un *Nocturno* de Chopin. Aprenda a gobernar esta escala, a concentrarse con todo su ser en sus sentidos, a hacerlos trabajar artificialmente, a darles diferentes problemas y crear las soluciones.

LA CRIATURA.- Espero que usted no quiera significar que yo no sé ni siquiera cómo escuchar o sentir.

YO.- En la vida, usted sabrá cómo hacerlo. La naturaleza le ha enseñado un poco. (*Ella se pone retadora y habla como desafiando al mundo entero*).

LA CRIATURA.- No; en la escena también.

YO.- ¿Podrá ser así? Veamos. Por favor, tal como está sentada ahora, escuche el arañar de un ratón imaginario en ese rincón.

LA CRIATURA.- ¿Dónde está el público?

YO.- Eso no le concierne a usted en lo más mínimo. Su público aún no tiene apuro en comprar las entradas para su actuación. Olvídese de ello. Resuelva el problema que le he planteado; escuche el arañar de un ratón en ese rincón.

LA CRIATURA.- Muy bien. (*Aquí sigue un inútil gesto con el oído derecho y luego con el izquierdo que no tiene nada en común con la forma de escuchar el delicado arañar de la pata de un ratón en el silencio*).

YO.- Muy bien. Ahora, por favor, escuche una orquesta sinfónica tocando la marcha de *Aida*. ¿Conoce usted esa marcha?

LA CRIATURA.- Por supuesto.

YO.- Por favor. (*Sucede lo mismo que la vez anterior; nada que tenga que ver con el modo de escuchar una marcha triunfal. Yo sonrío. La Criatura comienza a comprender que algo anda mal y se turba. Espera mi veredicto*). Veo que usted reconoce cuán impotente es, qué poca diferencia ve entre el Do menor y el Do mayor.

LA CRIATURA.- Usted me plantea un problema muy difícil.

YO.- ¿Es más fácil maldecir los cielos en *Rey Lear*? No mi querida, debo decirselo francamente: Usted no sabe cómo crear el más pequeño y simple trozo del alma humana. Usted no sabe cómo concentrarse espiritualmente. No sólo no sabe cómo crear sentimientos ni emociones complicadas, sino que ni siquiera posee sus propios sentidos. Todo eso usted lo debe aprender en áridos ejercicios diarios de los cuales puedo citarle miles. Si usted piensa, será capaz de inventar otros mil.

LA CRIATURA.- Muy bien. Aprenderé. Haré todo lo que usted me diga. ¿Seré una actriz entonces?

YO.- Me alegra que lo pregunte. Por supuesto que no será aún una actriz. Escuchar, mirar y sentir sinceramente, no es todo. Debe hacer todo eso de cien maneras. Suponga que está actuando. El telón sube y su primer problema es escuchar el sonido de un coche que parte. Debe hacerlo de tal manera que los miles de personas en la sala, cada una de las cuales se concentra en ese momento en un objeto particular - uno en un jugada de bolsa, otro en su problemas domésticos, un tercero en una cena o en la linda chica de la butaca vecina - de tal manera que sepan y sientan inmediatamente que su concentración es menos importante que de usted, aun cuando usted sólo se está concentrando en el sonido de un imaginario coche que parte. Ellos deben sentir que no tienen derecho a pensar en la jugada de bolsa en presencia de su coche imaginario. Que usted es ás poderosa que ellos, que por el momento usted es la persona más importante del mundo y nadie se atreve a molestarla. Nadie molesta a un pintor en su trabajo, y es fallo del actor si permite al público interferir en su creación. Si todos los actores poseyeran la concentración y el conocimiento de los que yo hablo, esto nunca sucedería.

LA CRIATURA.- Pero, ¿qué es lo que el actor necesita para eso?

YO.- Talento y técnica. La educación del actor consta de tres partes. La primera es la educación de su cuerpo, de toda la estructura física, de cada músculo y fibra. Como director puedo manejarme muy bien con un cuerpo completamente entrenado.

LA CRIATURA.- ¿Cuánto tiempo debe dedicar a esto un actor joven?

YO.- Una hora y media diaria de los siguientes ejercicios: gimnasia y gimnasia rítmica, danza clásica e interpretativa, esgrima, toda clase de ejercicios respiratorios, ejercicios de impostación de la voz, dicción, canto, pantomima y maquillaje. Una hora y media durante, dos años, con una práctica constante después de lo que usted ha adquirido, hará un actor agradable de contemplar. La segunda parte de esta educación es intelectual, cultural. Uno puede discutir a Shakespeare, Molière, Goethe y Calderón sólo con un actor culto que sabe qué es lo que representan estos hombres y qué es lo que se ha hecho en los teatros del mundo para representar sus obras. Yo necesito un actor que conozca la literatura mundial y que sepa ver la diferencia entre el Romanticismo alemán y el francés. Necesito un actor que sepa la historia de la pintura, la escultura y la música; que sepa distinguir al menos aproximadamente el estilo de cada período y la individualidad de cada pintor, Necesito un actor que tenga una idea lo suficientemente clara de la psicología del

movimiento, del psicoanálisis, de la expresión de la emoción y de la lógica del sentimiento. Necesito un actor que sepa algo de la anatomía del cuerpo humano, como también de las grandes obras de la escultura. Todos estos conocimientos son necesarios porque el actor entra en contacto con ellos y tienen que trabajar con ellos en escena. Este entrenamiento intelectual formará un actor que podrá representar una gran variedad de papeles. La tercera parte de la educación, el principio de la cual le mostré hoy, es la educación y el entrenamiento del alma - el factor más importante de la acción dramática -. Un actor no puede existir sin un alma lo suficientemente desarrollada como para ser capaz de llevar a cabo a la primera orden de la voluntad, toda acción y cambio estipulado. En otras palabras, el actor debe tener un alma capaz de vivir a través de cualquier situación exigida por el autor. No existe ningún gran actor sin un alma así. Desafortunadamente, ésta se adquiere por medio de un arduo y largo trabajo a expensas del tiempo y la experiencia y a través de series de papeles experimentales. El trabajo para esto consiste en las siguientes facultades: completa posesión de los cinco sentidos en varias situaciones imaginables, desarrollo de la memoria del sentimiento, memoria de inspiración o penetración, memoria de imaginación y por último, memoria visual.

LA CRIATURA.- Nunca he oído hablar de esas cosas.

YO.- A pesar de eso, son casi tan simples como *maldecir los cielos*. El desarrollo de la fe en la imaginación; el desarrollo de la imaginación en sí misma; el desarrollo de la ingenuidad; el desarrollo...

SEGUNDA LECCIÓN
MEMORIA DE LA EMOCIÓN

¿Recuerda usted la encantadora criatura que vino a verme un año atrás, y que "simplemente amaba el teatro"? Volvió este invierno. Entró en el cuarto silenciosamente y con gracia, sonriendo, con el rostro iluminado.

LA CRIATURA.- ¡Hola!

(Su apretón de manos fue firme y fuerte; sus ojos miraron rectamente a los míos; su figura estaba bien proporcionada y controlada; ¡qué diferencia!)

YO.- ¿Cómo está usted? Estoy encantado de verla. He seguido sus trabajos a pesar de que no volvió a verme. Nunca pensé que volvería. Creí que la había asustado.

LA CRIATURA.- ¡Oh, no! Pero indudablemente me dio mucho en qué trabajar; una enormidad. He pasado muy malos ratos con esa idea de la concentración. Todos se reían de mí. Una vez estuve a punto de ser atropellada por un automóvil porque traté demasiado eficazmente de concentrarme en "la felicidad de mi existencia". Ya ve, me planteé a mí misma problemas como ese para ejercitarme, exactamente como usted me dijo. En esa particular oportunidad había sido despedida de mi empleo y quería convencerme a mí misma de que no me importaba lo más mínimo. ¿Y triunfé! Oh, era más fuerte que nunca. Iba camino a mi casa y fui feliz a pesar de todo. Me senta como si acabara de recibir un papel maravilloso. ¡Era tan fuerte! Pero, no me fijé en el automóvil. Afortunadamente, retrocedí a tiempo. Estaba asustada, me palpitaba el corazón pero aún recordaba "la felicidad de mi existencia". De manera que sonreí al conductor y le ordené que prosiguiera. Me dijo algo, pero no lo pude entender *(estaba hablando detrás del vidrio)*.

YO.- Sospecho que fue mejor que usted no pudiera distinguir las palabras.

LA CRIATURA.- Oh, comprendo. ¿Y usted cree que él se comporta bien, siendo rudo conmigo?

YO.- Lo podría justificar. Usted destruyó su concentración tan completamente como él la suya. Ahí es donde comenzó el drama. El resultado fue la acción expresada en sus palabras detrás del vidrio y la orden suya para que continuara.

LA CRIATURA.- Oh, usted encuentra gracia en todo.

YO.- No, no es así. Pienso que el suyo es un caso de drama en una cáscara de nuez. Drama activo.

LA CRIATURA.- ¿Quiere usted decir que eso mejoró mi habilidad para actuar? ¿Mi sentido del drama?

YO.- Sí.

LA CRIATURA.- ¿Cómo?

YO.- Va a tomar algún tiempo el explicarlo. ¿No quiere sentarse y decir primero qué es lo que la ha traído hoy aquí? ¿Se trata de otro Rey Lear?

LA CRIATURA.- ¡Oh, por favor! *(Se ruboriza - se pone polvo en la nariz - se saca el sombrero, se arregla el pelo. Se sienta; otra ración de polvo en la nariz).******

YO.- (Todo lo amablemente que me permite mi cigarro). No tiene por qué avergonzarse, especialmente de aquella representación del Rey Lear. Usted era sincera. Eso fue un año atrás; usted quería demasiado, pero trataba de lograrlo de la manera apropiada. Lo hizo. Llevó a cabo el ataque. No esperó que alguien la empujara. Usted conocerá la historia del chico rubio que debería hacer un largo camino para llegar al colegio. Todos los días, durante años se dijo: "Oh, si tan sólo pudiera volar, llegaría más pronto al colegio!" Bueno, ya sabe usted lo que pasó.

LA CRIATURA.- No.

YO.- Volé de Nueva York a París solo. Se llama Lindbergh. Ahora es coronel.

LA CRIATURA.- Sí. *(Una pausa)* ¿Puedo hablar en serio? *(Ahora está soñando; ha aprendido a hacer buen uso de todo lo que se le presenta. Interiormente, o exteriormente, no pierde la menor sugerencia de emoción. Es como un violín cuyas cuerdas responden a todas las vibraciones y ella recuerda esas vibraciones. Estoy seguro de que toma todo lo que se le presenta en la vida sólo como puede tomarlo una persona fuerte y normal. Elige lo que quiere conservar; arroja a un lado lo que le es inútil. Será una buena actriz).*

YO.- Sí, pero no muy solemnemente.

LA CRIATURA.- Voy a hablarle de mí misma. *(Se sonríe)* Y de... *(lúgubrementemente)* mi arte.

YO.- Odio la forma en que dice "mi arte". ¿Por qué se pone tan seria cuando lo dice? Sonríase a sí misma. Tan sólo hace unos minutos que usted me dijo que su única razón para vivir debía ser "la felicidad de su existencia". ¿Por qué la gente se pondrá solemne tan pronto como hablan de cosas que no tienen otro propósito que el de traer alegría a otros?

LA CRIATURA.- No sé cómo será con otras personas, pero estoy seria porque el arte significa todo para mí. Por eso he vuelto, porque sencillamente debo defenderme. Se me ha dado un papel y lo he ensayado durante cuatro días. Siento que no estoy muy segura en él. Tres días más, y me lo quitarán. Me dicen cosas agradables, pero yo sé que no estoy bien y nadie parece saber cómo ayudarme. Dicen que "hable más fuerte", que "sienta algo", que "capte el sentido", "ríase", "solloce" y no sé cuántas cosas más; pero yo sé que eso no es todo. Hay algo que falta. ¿Qué es? ¿Dónde? ¿Dónde debo conseguirlo? He hecho todo lo que usted me dijo. Creo que me controlo, es decir, que controlo todo mi cuerpo, muy bien. He practicado durante un año entero. Las posiciones del cuerpo que demanda mi papel, no me ofrecen dificultades. Me siento cómoda en todas ellas. Uso mis cinco sentidos simple y lógicamente. Me siento cómoda en todas ellas. Uso mis cinco sentidos simple y lógicamente. Me siento feliz cuando actúo y, sin embargo, no sé cómo hacerlo. ¡No sé cómo hacerlo! ¿Qué haré? Si me despiden, será mi fin. Y lo peor de todo es que sé demasiado bien lo que van a decirme: "Usted es muy buena pero le falta experiencia". Y eso será todo. ¿Qué es esa maldita experiencia? Nadie me puede decir nada sobre ese papel. Sé todo lo referente a él. Me parezco al personaje, siento cada minuto de él y cada cambio. Sé que puedo representarlo. Y entonces, "experiencia". ¡Oh!, desearía poder usar algunas de las palabras que ese conductor usó cuando pasó cerca de mí. No las oí, pero a juzgar por su cara, sé que eran las apropiadas. En realidad, creo que podría adivinar cuáles eran y cómo podría usarlas ahora!

YO.- Adelante, úselas. ¡No me tenga en cuenta! *(Las usa)* ¿Más feliz?

LA CRIATURA.- Sí. *(Sonríe. Se ríe).*

YO.- Muy bien, ahora está lista. Ahora le hablaré. Hablemos acerca de su papel. Usted lo creará por sí misma, y lo que es más, lo hará bien. Si usted ha hecho todo el trabajo que dice y el papel está dentro de su capacidad no puede fracasar. No se preocupe por eso. El trabajo y la paciencia nunca fallan.

LA CRIATURA.- Oh, maestro... *(comienza).*

YO.- Siéntese. Se lo digo sinceramente. Por un año usted ha estado perfeccionándose como instrumento humano, reuniendo material. Ha observado y absorbido la vida. Ha coleccionado lo que ha visto, ha leído, oído y sentido en los lugares de almacenamiento de su cerebro. Lo ha hecho al mismo tiempo consciente e inconscientemente. La concentración se ha vuelto su segunda naturaleza.

LA CRIATURA.- No creo que haya hecho nada inconscientemente. Soy una persona muy realista.

YO.- Ya sé que lo es. El actor debe serlo; si no fuera así, ¿cómo podría soñar? La única persona que puede soñar es aquella capaz de pararse con sus dos pies firmemente en la tierra. Esa es la razón por la cual el policía irlandés es el mejor del mundo. Nunca se duerme en servicio. Sueña completamente despierto. Y el pistolero tiene pocas oportunidades.

LA CRIATURA.- ¡Por favor! Tengo un papel. Quiero representarlo. Y usted me habla de policías irlandeses.

YO.- No; estoy hablando del lado práctico de los sueños. Estoy hablando sobre el orden y el sistema. Sobre sueños enjaezados, sueños conscientes e inconscientes, todos útiles, todos necesarios, todos obedientes, todos acudiendo a su llamado. Todo parte de ese hermoso estado de su naturaleza que usted llama "experiencia".

LA CRIATURA.- Muy bien. ¿Pero qué hay de mi papel?

YO.- Tendrá que organizar y sincronizar el ser que está dentro suyo, con su papel. Entonces todo será espléndido.

LA CRIATURA.- Muy bien, empecemos.

YO.- Primeramente, insisto - y deberá crearme - que usted ha hecho una gran parte de su trabajo inconscientemente. Ahora empecaremos. ¿Cuál es la escena más importante de su papel?

LA CRIATURA.- La escena en la que le digo a mi madre que voy a abandonar el hogar, su pobre y oscuro hogar por una razón extraordinaria. Una dama rica de ha interesado por mí y me va a llevar a su casa para darme todas las cosas hermosas de la vida - educación, viajes, amigos, ambiente agradable, ropas, joyas, posición... -; todo. Es demasiado maravilloso. No puedo resistir la tentación. Debo irme, pero quiero a mi madre y siento pena por ella. Lucho entre la atracción de la felicidad y el amor por mi madre. Mi decisión no está tomada aún, pero el deseo de la felicidad es muy fuerte.

YO.- Bien; ahora ¿cómo lo hará usted y qué es lo que dice su director?

LA CRIATURA.- Dice que estoy feliz de irme, pero que al mismo tiempo amo tanto a mi madre que no siento ninguna felicidad al abandonarla. No puedo mezclar estas dos cosas.

YO.- Usted debe estar feliz y apenada al mismo tiempo. Radiante y tierna.

LA CRIATURA.- Eso es. No puedo sentir esas dos cosas simultáneamente.

YO.- Nadie puede, pero usted puede serlo.

LA CRIATURA.- ¿Serlo sin sentirlo? ¿Cómo será posible?

YO.- Con la ayuda de su memoria inconsciente - de la memoria de sus sentimientos -.

LA CRIATURA.- ¿Memoria inconsciente de sentimientos? ¿Quiere usted decir que debo memorizar inconscientemente mis sentimientos?

YO.- Dios no lo perita. Tenemos una memoria especial para los sentimientos que trabaja inconscientemente por sí misma y para sí misma. Está allí mismo. Está en todo artista. Es eso lo que hace de la experiencia una parte esencial de nuestra vida y oficio. Todo lo que debemos hacer es saber usarla.

LA CRIATURA.- Pero ¿dónde está? ¿Cómo se consigue? ¿Sabe alguien algo sobre ella?

YO.- Oh sí, un regular número de personas. El psicólogo francés Théodule Ribot fue el primero en hablar de ello hace más de veinte años. Él la llama MEMORIA AFECTIVA o MEMORIA DE AFECTOS.

LA CRIATURA.- ¿Cómo funciona?

YO.- A través de todas las manifestaciones de la vida y de nuestra sensibilidad hacia ellas.

LA CRIATURA.- ¿Por ejemplo?

YO.- Por ejemplo, en cierta ciudad vivía una pareja que había estado casada durante veinticinco años. Se habían casado muy jóvenes. Él se había declarado a ella una hermosa tarde de verano, mientras caminaban por un huerto sembrado de pepinos. Estando nerviosos, como suelen estar en esas circunstancias la agradable gente joven, se detenían

frecuentemente, arrancaban un pepino y se lo comían, disfrutando mucho de su perfume, del disgusto y de la frescura, de la riqueza del sol que les alumbraba. Tomaron la más feliz determinación de sus vidas, entre dos bocados de pepino, por decirlo así. Un es después se casaban. En la comida de bodas fue servida una fuente de pepinos frescos y nadie supo por qué se rieron con tantas ganas cuando la vieron. Transcurrieron largos años de vida y lucha; niños y, naturalmente, dificultades. A veces peleaban y se enojaban. A veces ni siquiera se hablaban. Pero su hija menor observó que la manera más segura de reconciliarlos era poner una fuente de pepinos en la mesa. Como por arte de magia olvidaban la pelea y se tornaban tiernos y comprensivos. Por un largo tiempo la hija pensó que el cambio se debía a su amor por los pepinos, pero una vez la adre le contó la historia de su noviazgo y cuando meditó sobre ello, llegó a otra conclusión. ¿Me pregunto si usted podría?

LA CRIATURA.- (Brillantemente) Sí, las circunstancias externas trajeron a colación los sentimientos internos.

YO.- Yo no diría sentimientos. Diría más bien que hacía que estas personas fueran lo que fueron largos años atrás, a pesar del tiempo, la razón y tal vez del deseo, inconscientemente.

LA CRIATURA.- No, no inconscientemente, porque sabían qué significaban para ellos los pepinos.

YO.- ¿Después de veinticinco años? Lo dudo. Eran almas simples, no irían tan lejos como para analizar el origen de sus sentimientos. Cedían a ellos tal como venían. Eran más fuertes que cualquier sentimiento. Es como cuando uno empieza a contar "uno, dos, tres, cuatro", que cuesta un esfuerzo no seguir "cinco, seis, etc". Todo consiste en empezar, en coenzar.

LA CRIATURA.- ¿Usted cree que yo debo?...

YO.- Indudablemente.

LA CRIATURA.- Quería preguntarle si pensó usted que yo podría tener recuerdos como esos.

YO.- Creo que tiene muchos, sólo esperando ser despertados, esperando un llamado. Y lo que es más, cuando uno los despierta, puede controlarlo, puede usarlos, aplicarlos en su oficio. Prefiero esta palabra a la palabra "Arte", que a usted le gusta tanto. Usted puede aprender todo el secreto de la experiencia.

LA CRIATURA.- Pero no experiencia de las tablas.

YO.- Indirectamente, sí. Porque cuando se tiene algo que decir, la experiencia viene mucho más aprisa, cien veces más aprisa que cuando no se tiene nada que decir. Viene con más seguridad que cuando todo lo que se hace es "tratar" de ser experimentado, de "hablar más fuerte", de "sentir algo", de "captar el sentido" o de "guardar el tiempo". Esos son problemas para niños, no para artesanos.

LA CRIATURA.- Pero ¿cómo se intentan esas cosas? ¿Cómo se dominan?

YO.- Eso es el espíritu. Usted lo dirige. En su caso particular, ¿ha experimentado o no ese doble sentimiento, cuando está triste y alegre al mismo tiempo?

LA CRIATURA.- Sí, sí, muchas veces, pero no sé cómo recobrarlo. No recuerdo dónde estaba ni qué estaba haciendo cuando sentí en esa forma.

YO.- No le importe el cuándo ni el cómo. El asunto es volver a estar como estaba usted entonces, dirigir su propio ego, ir a dónde desea ir y al llegar allí, quedarse. Deme un ejemplo de su experiencia personal con un sentimiento doble.

LA CRIATURA.- Bien, estuve en el extranjero el verano pasado por primera vez en mi vida. Mi hermano no podía venir. Me vio partir. Yo me sentía feliz y al mismo tiempo tenía pena por él. Pero no recuerdo cómo actué entonces.

YO.- Muy bien. Cuénteme cómo sucedió todo. Comience desde el momento en que dejó su casa. No omita ningún detalle. Deme una descripción del chófer del taxi y de todos sus contratiempos y agitaciones. Trate de recordar el tiempo, el color del cielo, el olor de los muelles, las voces de los estibadores y marineros, las caras de los compañeros de viaje. Deme una buena crónica de todo y olvídense de sí misma. Trabaje exteriormente. Empiece con su vestimenta y con la de su hermano. Vamos.

(Ella comienza. Bien entrenada en concentrarse, se sumerge en el asunto. Podría darle una lección a cualquier detective. Está fría, exacta, analítica; no desperdicia detalles, no usa palabras inútiles, dando solamente hechos concretos. Al principio casi está mecánica, es casi una perfecta máquina. Luego, cuando habla de un oficial de tráfico que detiene el auto y sermonea al chófer y ella exclama: "Oh, por favor, oficial, llegaremos tarde", el primer síntoma de verdadera emoción aparece en sus ojos. Comienza a ser; empieza a actuar. No le resulta fácil. Siete veces vuelve a relatar acciones y sólo acciones, pero poco a poco éstas son de menor importancia. Cuando finalmente relata cómo corrió por la plancha y saltó a la borda del buque, su cara y sus ojos brillan, e involuntariamente repite el salto. Luego, repentinamente, da vuelta a su cara y allí, no muy lejos, está su hermano parado en el muelle. Las lágrimas acuden a sus ojos. Las contiene. "Ánimo, ánimo", le grita. "Te contaré todo. Cariños a todos. ¡Oh!, como odio abandonar Nueva York. Preferiría quedarme contigo, pero ya es muy tarde. Además, tú no lo permitirías. ¡Oh!, será maravilloso...").

YO.- Deténgase. Ahora continúe con su parte en la obra. No pierda lo que ha conseguido. Exactamente como está ahora, hablando con su hermano. Usted es lo que debe ser en su papel.

LA CRIATURA.- Pero yo en mi papel hablo con mi madre.

YO.- ¿Es realmente su madre?

LA CRIATURA.- No.

YO.- ¿Entonces qué diferencia hay? El teatro existe para mostrar cosas que no existen realmente. Cuando usted ama en las tablas, ¿ama realmente? Sea lógica. Usted sustituye la creación por el hecho real. La creación debe ser real, pero esa es la única realidad que debe haber allí. Su experiencia de doble sentimiento fue un accidente afortunado. A través de su fuerza de voluntad y del conocimiento de su oficio, usted lo ha organizado y vuelto a crear. Está ahora en sus manos. Úselo, si su sentido artístico le dice que tiene relación con su problema y crea una supuesta vida. Imitar es erróneo. Crear es lo verdadero.

LA CRIATURA.- Pero mientras usted hablaba yo perdí lo que parecía ser un importante proceso de recreación. ¿Debo comenzar mi relato de nuevo? ¿Debo volver a ese estado de doble sentimiento?

YO.- ¿Cómo se aprende una tonada que uno quiere recordar? ¿Cómo se aprende el trazado de los músculos que se quieren dibujar? ¿Cómo se aprenden las mezclas de colores que se quieren usar en una pintura? A través de una repetición constante y el perfeccionamiento. Puede ser duro para usted, fácil para otros.

Algunos recuerdan una tonada sólo con oír-la una vez; otros deberán escucharla muchas veces. Toscanini la recuerda leyendo únicamente una vez el manuscrito. ¡Practique! Yo le he dado un ejemplo. Usted puede encontrar a su alrededor, y dentro de sí misma, cientos de oportunidades. Trabaje en ellas y aprenda a retomar lo que parece perdido. Aprenda a retomar las cosas realmente y a hacer buen uso de ellas. Al principio le demandará mucho tiempo, destreza y esfuerzo. El asunto es delicado. Encontrará el rumbo y lo perderá muchas veces. No se descorazone. Recuerde, este es el trabajo

fundamental de un actor: ser capaz de "ser", lo que él desea ser, a sabiendas exactamente.

LA CRIATURA.- En mi caso particular, ¿cómo sugeriría usted que yo recobrar lo que parezco haber encontrado y perdido?

YO.- Ante todo, trabaje sola en ello. Yo hice bien en enseñarle como lo hice, para mostrarle el camino, pero su verdadero trabajo debe ser hecho en soledad - enteramente en su interior -. Usted sabe ahora cómo, a través de la concentración. Piense sobre el proceso de acercamiento hacia el verdadero instante de ese real doble sentimiento. Ya sabrá cuándo lo haya conseguido. Sentirá el calor de él y la satisfacción. Prácticamente todo buen actor lo hace inconscientemente, cuando actúa bien y se siente cómodo en su papel. Sin embargo, gradualmente a usted le tomará menos y menos tiempo. Será como ir recordando una tonada. Finalmente la chispa del pesamiento le será suficiente. Eliminará detalles. Definirá todo en su interior con un fin definido, y con práctica, una simple insinuación le hará "ser" lo que quiera. Entonces usará las palabras del autor y si su elección fue apropiada ésta sonarán nuevas, siempre vivas. No necesitará representarlas. Apenas necesitará darles forma, pues vendrán naturalmente. Todo lo que necesitará será tener perfecta técnica corporal, para poder proyectar cualquier emoción que usted está dispuesta a expresar.

LA CRIATURA.- ¿Y si la elección de mis propios sentimientos no es la justa? ¿Qué pasa entonces?.

YO.- ¿Ha visto usted un manuscrito de la música de Wagner? Si alguna vez va a Bayreuth, estudie uno. Vea cuantas veces Wagner tachó y borró notas, melodías y armonías, hasta encontrar lo que deseaba. Si él lo hizo tantas veces, con seguridad que usted tendrá que ensayar no mucho menos.

LA CRIATURA.- Supongamos que no encuentro un sentimiento similar en la experiencia de mi vida, ¿qué ocurrirá entonces?

YO.- ¡Imposible! Si usted es un ser humano normal y sensitivo, toda la vida le será clara y familiar. Al fin y al cabo, poetas y autores son humanos también. Si ellos hallan en sus vidas experiencias para utilizar, ¿por qué no podrá hacerlo usted? Pero deberá usar su imaginación; nunca se puede saber dónde encontrar lo que uno busca.

LA CRIATURA.- Muy bien. Supongamos que debo representar un crimen. Yo nunca he matado a nadie. ¿Cómo hallaré eso?

YO.- ¡Oh! ¿por qué todos los actores me preguntarán sobre el crimen? Cuanto más jóvenes son, en más crímenes quieren actuar. Muy bien, usted nunca ha asesinado a nadie. ¿Ha acampado alguna vez?

LA CRIATURA.- Sí.

YO.- ¿Alguna vez se sentó en un bosque, a la orilla de un lago, al atardecer?

LA CRIATURA.- Sí.

YO.- ¿Había mosquitos?

LA CRIATURA.- Sí, en Nueva Jersey.

YO.- ¿La incomodaban? ¿Siguió a alguno de ellos con los ojos y oídos y su odio, hasta que el insecto se le posó en el antebrazo? ¿Y no se golpeó éste con crueldad sin pensar siquiera en que podría lastimarse, con sólo el deseo de... terminar?

LA CRIATURA.- (Avergonzada) Matar al insecto...

YO.- Ahí está. Un artista sensitivo no necesita más para representar el final de Otelo y Desdémona. El resto es obra de magnificación, imaginación y fé.

Gordon Craig ha ejecutado una carátula, fantástica, con un modelo hermoso, fuera de lo común - desconocido y extraño-. Usted no puede decir lo que es, pero le da una sensación de voracidad, de penetración, una sensación de impulso lento y de lucha. No es más que una polilla de los libros, una vulgar polilla, aumentada de tamaño muchas veces. Un

artista puede encontrar su fuente de inspiración en cualquier parte. La naturaleza no le ha dado aun ni la centésima parte de lo que guarda para usted. Vaya y encuéntralo. Uno de los más encantadores y grotescos actores de las tablas es Ed Wynn. ¿Puede usted darse cuenta de cómo ideó esa treta de hacer un parabrisas con una servilleta ante sus ojos cuando come un pomelo? ¿No puede imaginarlo cuándo contemplaba el barro y el agua mientras conducía su coche, protegido por un verdadero parabrisas, mirarlos con perfecta satisfacción, sintiéndose seguro? Luego, alguna vez, en el almuerzo posiblemente, recibí un chorro de jugo de pomelo en los ojos. Asoció las dos ideas y el resultado es un encantador disparate.

LA CRIATURA.- Dudo que lo haya concebido en esa forma.

YO.- Ciertamente, no. Pero inconscientemente pasó por todo ese proceso. ¿Cómo cree que podrá aprender su oficio si no analiza lo que ya ha sido logrado? Entonces olvídense de ello y vaya tras sus propias realizaciones.

LA CRIATURA.- ¿Y qué hace usted cuando encuentra situaciones en su papel donde no puede aplicar ese "ser" suyo?

YO.- Usted debe encontrarlas para toda situación, pero tenga cuidado de no extralimitarse. NO busque un "ser" donde debe buscar un "hacer". No hay que olvidar eso cuando se desea ser de todo corazón y alma, un actor; hay que desearlo hasta el punto de olvidar el propio ser y cuando su técnica se ha desarrollado lo suficientemente, usted puede ya representar la mayor parte del material que se ha escrito. Es como tararear una tonada. Las partes difíciles son las que debe vigilar y trabajar. Toda obra está escrita para uno, o al menos unos pocos momentos de "alta tensión". El público paga el precio de las localidades no por dos horas completas sino por los mejores diez segundos, en los cuales consigue la mayor carcajada o emoción. Toda su fuerza y perfección deben concentrarse en esos diez segundos.

LA CRIATURA.- Gracias. Los tengo en mi papel. Sé ahora que estaba mal - hay tres situaciones que no he levantado sobre el resto de la obra - por eso estaba monótona. Trataré ahora de "ser" en esas situaciones. ¿Está seguro de que saldrán bien?

YO.- Tan seguro como de que volverá pronto a mí con un nuevo problema.

LA CRIATURA.- Oh, fui una tonta al no recurrir a usted en seguida.

YO.- Por cierto que no. Lleva por lo menos un año conseguir la base para su técnica. Ahora tiene lo suficiente para ser una actriz. Así que nada se ha perdido. Si le hubiera dicho hace un año lo que le estoy diciendo ahora, no lo hubiera comprendido y no hubiera vuelto. Ahora ha vuelto y algo me dice que su próxima visita ocurrirá muy pronto. Creo que hasta sé cuándo. Cuando consiga un papel en el que no sea usted, donde tendrá que cambiar un poco, donde no será una mera figura cómoda, sino que se convertirá en una intrépida actriz.

LA CRIATURA.- ¿Puedo volver mañana?

YO.- No, no hasta que haya representado su papel. Espero que lo representará muy bien. Y espero que no consiga muy buenas crónicas. Nada es peor para un joven artista que las crónicas con alabanzas. Cuando esto sucede, antes de que usted se dé cuenta, se vuelve perezosa y llega tarde a los ensayos.

LA CRIATURA.- Eso me hace recordar..

YO.- Lo sé. Por eso lo dije. Vaya y ensaye ahora. Tan feliz y tan fuerte como siempre. Tiene algo hermoso sobre lo cual trabajar. Ientras tanto recuerde el pequeño relatos sobre los pepinos. Tome nota de todo lo que la circunda, estúdiense con ánimo. Reúna y guarde en su alma todas las riquezas de la vida y la plenitud de ella, guarde esos recuerdos en orden. Nunca se sabe cuando se pueden necesitar, pero serán sus únicos amigos y maestros en su oficio. Son sus únicas pinturas y pinceles. Y la recompensarán. Son suyos, de su propiedad. No son imitaciones, y le darán experiencia, precisión, economía y poder.

LA CRIATURA.- Sí, gracias.

YO.- Y la próxima vez que venga a mí, tráigame por lo menos un centenar de recuerdos de momentos en los que se haya hecho "ser" lo que quería y cuando quería.

LA CRIATURA.- Oh, no se preocupe. Cuando regrese conoceré mis... pepinos.

(Se va, fuerte, viva y hermosa; quedo solo, con mi cigarro.)

Me pregunto quién dijo: *el secreto de la educación no es saber, sino vivir.*

TERCERA LECCIÓN

ACCIÓN DRAMÁTICA

La Criatura y yo estamos caminando por un parque. Está furiosa. Ha estado ensayando un papel para una película.

LA CRIATURA.- Y entonces pararon. Esperé durante una hora y media. Empezamos. Esta vez tres líneas de la gran escena; tres líneas, eso fue todo. Después de eso, esperar otra vez una hora. Es imposible, sencillamente imposible. Maquinarias, electricidad, lentes, micrófonos, mobiliario, eso es lo único que vale. ¿Un actor? ¿A quién le interesa? ¿Actuar? Un accesorio miserable.

YO.- Sin embargo, algunos actores logran alcanzar un grado bastante alto de arte dramático.

LA CRIATURA.- De vez en cuando, durante cinco segundos, raros como las perlas negras.

YO.- Si usted los busca, no tan raros.

LA CRIATURA.- ¡Oh! ¿Cómo puede decir eso? ¿Usted, que durante toda su vida ha abogado por el teatro magnífico, fluente, vivo? ¿Cómo puede buscar esos raros momentos de hermosura en las películas? Aun cuando los encuentre, están separados, desunidos, cortados, irregulares. ¿Cómo puede defender esos momentos y justificarlos?

YO.- Dígame, ¿la he ayudado antes con mi conversación?

LA CRIATURA.- Sí, lo ha hecho.

YO.- ¿Está lista para escucharme ahora con las menores interrupciones posibles?

LA CRIATURA.- Lo estoy.

YO.- Muy bien. Mire esa fuente de mármol. Fue hecha en 1902 lkr Arthur Collins.

LA CRIATURA.- ¿Cómo lo sabe?

YO.- Está grabado el nombre en el borde de su base. Prometió no interrumpirme.

LA CRIATURA.- Perdón.

YO.- ¿Qué tal le parece el trabajo del señor Collins?

LA CRIATURA.- No es malo. Simple y puro en su forma. Armoniza con la campiña; es noble. Aunque hecho en 1902 tiene trazos de concepción moderna. ¿Qué más ha hecho Arthur Collins?

YO.- Esta es su última obra. Murió. Tenía 35 años. Era un escultor que prometía. A pesar de ser joven influyó a muchos de los maestros modernos.

LA CRIATURA.- Ya lo veo. ¿No es maravilloso que haya dejado de sí sus obras para que pudiéramos verlas, seguir la línea de su origen creativo, y comprender la visión de nuestros contemporáneos?.

YO.- Es maravilloso, realmente. ¿No le gustaría a usted ver y oír a la Sra. Siddons ahora mismo, representando esta líneas?:

Aún está aquí el olor de la sangre; todos los perfumes de Arabia no purificarán esta pequeña mano. ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

¿Qué daría usted por saber lo que la Sra. Siddons hacía con esos "¡oh!"? Dicen que la gente solía desmayarse cuando lo decía; nosotros lo ignoramos. ¿Y no le gustaría oír a David Garrick en Ricardo III, escarneciendo a William Catesby?:

¡Esclavo! He asentado mi vida sobre los dados y resistiré el riesgo de la muerte!

¿O a Jefferson, o Booth, o Ellen Terry? Aún recuerdo la reacción de Salvini cuando Yago le dice:

Porque aquel que roba mi buen nombre me roba lo que no le enriquece a él, pero que me empobrece a mí.

Traté una vez de describirla. En vano. Ha desaparecido. Esta fuente habla por sí sola. No hay nada que hable por Salvini.

LA CRIATURA.- Realmente, es un pena... (*Hace una pausa, luego se torna pensativa y dice, con una sonrisa anhelante*): Bien, parece que le he dado a usted una sugerencia.

YO.- Usted siempre me da las sugerencias. Yo no invento cosas. Las observo y se las presento a usted; usted saca las conclusiones y el provecho a través de ellas. En arte, las únicas reglas verdaderas son las que descubrimos nosotros mismos.

LA CRIATURA.- He descubierto que es terrible no tener las imágenes y voces de los grandes actores, preservadas para la posteridad. Ahora, estoy sacando una conclusión: ¿a cauda de ello debo yo sufrir en mi trabajo, el mecanismo y la vulgaridad del cine?

YO.- No. Lo único que usted debe hacer es marchar a tono con su tiempo y hacer lo mejor como artista.

LA CRIATURA.- Imposible.

YO.- Inevitable.

LA CRIATURA.- Es una moda falsa, una manía.

YO.- ¡Qué manera estrecha de pensar!

LA CRIATURA.- Toda mi naturaleza de actriz se rebela contra ese monstruo mecánico.

YO.- Entonces usted no es actriz.

LA CRIATURA.- ¿Por qué deseo un cauce libre e ininterrumpido para mi inspiración y mi trabajo creativo?

YO.- No. Porque usted no se regocija con el descubrimiento grande y decisivo para el drama; el instrumento que tuvieron desde tiempo inmemorial todas las otras artes y que a la más antigua, el teatro, le faltó hasta hoy; el instrumento que da al teatro la precisión y la serenidad científica que han tenido todas las otras artes; el instrumento que exige al actor la exactitud del trazado del color en la pintura, de la forma en la escultura, de las cuerdas, las maderas y los metales en la música, de las matemáticas en arquitectura y de las palabras en la poesía.

LA CRIATURA.- Pero piense en los cientos de películas increíblemente estúpidas que se estrenan cada semana, actuación pobre, acción insignificante, ritmo equivocado.

YO.- Piense en los cientos de millones de pinturas, canciones, ejecuciones, casas y libros estúpidos que han aparecido desde el principio de los tiempos, que han desaparecido en el olvido sin lastimar a nadie, mientras que las buenas sobrevivieron.

LA CRIATURA.- ¿Una película buena vale por cientos de las malas?

YO.- Sea generosa. La idea les vale. Es la preservación del arte del actor, del arte del teatro. Del drama hablado uniformado con el drama escrito. ¿Se da usted cuenta que con la invención del registro voluntario de la imagen, el movimiento y la voz y en consecuencia de la personalidad y el alma del actor, el último eslabón perdido en la cadena de las artes desaparece y el teatro no es más un asunto pasajero, sino un testimonio eterno? ¿Se da usted cuenta que el íntimo trabajo creador de un actor ya no necesita ser ejecutado ante los ojos del público, que ya no se necesitará arrastrar a la audiencia dentro del sudor y la fatiga de su trabajo? El actor está libre de mirones en el momento de la creación y sólo son juzgados los resultados de ésta.

LA CRIATURA.- El actor no está libre delante de la maquinaria. Se le desmenuza, casi todas las frases de su papel están separadas de las previas y de las que las seguirán.

YO.- Cada palabra de un poeta está separada de las otras palabras. El todo es lo que cuenta.

LA CRIATURA.- ¿Pero cómo puede uno adentrarse en la corriente del papel? ¿Cómo se puede construir una emoción y elevarse hasta las culminaciones inconscientes de la verdaderamente inspirada interpretación de un papel?

YO.- De la misma forma en que lo haría en el teatro. Porque ha tenido uno o dos papeles de éxito en la escena usted piensa que no hay nada más para aprender, nada más en su técnica que pueda ser mejorado o construido.

LA CRIATURA.- Usted sabe que no es así. Siempre deseo aprender. Sino no estaría caminando con usted por segunda vez alrededor de este lago tonto.

YO.- Bien, nuestro caminar es suave, continuo, de corriente fácil, yendo hacia una culminación.

LA CRIATURA.- ¿Qué será cuando yo caiga sobre el césped sin respiración?

YO.- Exactamente, y esa es la forma en que usted representa sus papeles, precipitándose a través de ellos, construyendo emoción y tratando de hallar la culminación hasta que se deja caer en la falda de un crítico, tratando de recuperar la respiración. Y no encuentra mucho aliento en ellos tampoco.

LA CRIATURA.- Bueno, ya veo venir algo. ¿Qué es?

YO.- ¿Cuál fue su principal dificultad cuando trabajó en películas?

LA CRIATURA.- La falta de trampolín. El estar forzada a comenzar una escena por la mitad y terminarla después de cuatro o cinco líneas, luego, a la hora, volver a comenzar otra escena - que en el libreto viene antes de la otra - y luego representar de nuevo cuatro o cinco líneas y esperar una hora más. Le digo que es anormal, es horrible.

YO.- Falta de técnica, eso es todo.

LA CRIATURA.- ¿Qué técnica?

YO.- De la estructura de la acción.

LA CRIATURA.- ¿De acción teatral?

YO.- De la acción dramática que el escritor expresa en palabras, teniendo la acción como el objeto y el fin de sus palabras y que el actor ejecuta y actúa, como la palabra actor implica por sí misma.

LA CRIATURA.- Eso es exactamente lo que es imposible en las películas. Tenía una escena de amor, dos páginas y media en el libreto, y mientras la representaba fui interrumpida once veces. Tomó todo un día. En esa escena debía convencer al hombre que me amaba de que yo lo amaba también, pero que estaba aterrorizada por el odio que me profesaba su padre.

YO.- ¿Todo eso en dos páginas y media? Usted lo dijo en una línea bastante convincentemente. ¿Qué hizo usted por el resto de las dos páginas y media?

LA CRIATURA.- Traté de hacer lo mismo.

YO.- ¿Por dos páginas y media? Gracias a Dios que la interrumpieron once veces.

LA CRIATURA.- Esa era la acción. ¿Qué otra cosa se podía hacer?.

YO.- Mire ese árbol. Es el protagonista de todo arte. Es una estructura ideal de acción. Movimiento ascendente, resistencia de los lados, equilibrio y crecimiento.

LA CRIATURA.- Concedido.

YO.- Mire el tronco; derecho, proporcionado, armonioso con el resto del árbol, soportando cada una de sus partes. Es la fuerza condeuctora; el leitmotiv en la música; la idea de la acción del director en una obra de teatro; los cimientos para un arquitecto; la idea de un poeta en un soneto.

LA CRIATURA.- ¿Cómo expresa un director esa acción al producir una obra?

YO.- A través de la interpretación de la obra y de la ingeniosa combinación de acciones menores, secundarias o complementarias que garantizan esa interpretación.

LA CRIATURA.- Deme un ejemplo.

YO.- Muy bien. *La fierecilla domada* es una obra donde dos personas desean amarse a pesar de sus caracteres imposibles y tienen éxito en sus deseos. Podría ser también una obra sobre el triunfo de un hombre sobre una mujer, al tratarla con rudeza. Podría ser una obra sobre una mujer que les hace la vida imposible a todos. ¿Capta la diferencia?

LA CRIATURA.- Sí.

YO.- En el primer caso la acción es amar; en el segundo fanfarronear; en el tercero, la furia de una arpía.

LA CRIATURA.- ¿Quiere usted decir que en el primer caso, por ejemplo, cuando la acción es el amor, usted haría que los actores asumieran la actitud de amor durante toda la obra?

YO.- Se lo haría recordar todo el tiempo. Les pediría que tras cada maldición, cada pelea, cada desavenencia, estuviera el amor.

LA CRIATURA.- ¿Qué esperaría de un actor?

YO.- Que compaginara con la ley de acción de la naturaleza la triple ley que usted puede ver en ese árbol. La primera el tronco principal, la idea, la razón. En las tablas esto viene del director. La segunda, las ramas, los elementos de la idea, partículas de la razón. Esto viene del actor. La tercera, el follaje, el resultado de las dos anteriores, la presentación brillante de la idea, la resplandeciente conclusión del razonamiento.

LA CRIATURA.- ¿Y dónde entra en acción el autor?

YO.- Él es la savia que fluye y alimenta al conjunto.

LA CRIATURA.- (*Con un destello en los ojos*) Fue una escapada difícil para el actor.

YO.- (*Con un destello en mis ojos, también*) Bueno, si él no sabe cómo proyectar sus acciones frente a...

LA CRIATURA.- Es suficiente. La recibí en la mandíbula.

YO.- ... la cámara y el micrófono, y teme once interrupciones...

LA CRIATURA.- (Se detiene y golpea con el pie) Muy bien, muy bien. (Está muy molesta) Dígame cómo hacer para no temerles.

YO.- Necesito una parte escrita o una obra para mostrarle exactamente lo que quiero decirle con eso de la estructura de la acción. Yo no tengo ninguna.

LA CRIATURA.- Hemos representado una pequeña y hermosa obra ahora mismo, durante nuestra caminata de media hora. Siempre que conversamos, lo hacemos. ¿Por qué no usa lo que hemos hablado como una obra?

YO.- Muy bien. Yo soy el director. Usted es la joven actriz representando una obra en un acto con un viejo gruñón. Yo soy ese hombre, también.

LA CRIATURA.- Hablemos alguna otra vez de caracterizaciones.

YO.- A sus órdenes. Ahora habla el director: el tronco, o la espina dorsal en su pequeña obra, mis amigos (me dirijo a nosotros dos), es el descubrimiento de la verdad sobre la acción dramática, no en un oscuro tablado, ni en una clase o sacado de un libro científico, o frente a un director enojado pronto a despedirlos, sino en medio de la naturaleza, disgrutando del aire, del sol, de una animada caminata y de buen humos.

LA CRIATURA.- Que significa tiempo rápido, penetración activa, espíritu brillante, convicción en las ideas, ansias de comprender, voces claras, movimiento ágil y facilidad para argüir, para dar y tomar.

YO.- ¡Bravo! ¡Bravo! Como director he terminado. Con su ayuda hemos asegurado el tronco o "espina dorsal". Ahora, dediquémonos a la savia.

LA CRIATURA.- Es decir; al autor...

YO.- Exactamente. ¿No es hermoso?

LA CRIATURA.- (*Se aleja de mí, aplaude y se ríe con la más infantil satisfacción. Corro tras ella y la tomo de la mano.*)

YO.- Estamos mano a mano. Continuemos y analicemos las palabras en términos de acción. Veamos su parte. ¿Qué hizo usted al principio de la obra?

LA CRIATURA.- Me quejé...

YO.- Amarga y exageradamente...

LA CRIATURA.- Escarnecía y desdeñé...

YO.- Con la encantadora determinación de la juventud...

LA CRIATURA.- Acumulé pruebas.

YO.- No convincentemente, sino violentamente.

LA CRIATURA.- No le creía... y le hice reproches.

YO.- Como una criatura caprichosa. Y se ha olvidado de que al mismo tiempo caminaba, algunas veces estaba de acuerdo conmigo, observaba y estudiaba la fuente del señor Collins, se sentía físicamente cansada, buscaba palabras con que oponerse a mis argumentos, disfrutó de unas líneas de Shakespeare y con todo eso cubrió unos nueve parlamentos.

LA CRIATURA.- (*Horrorizada*) ¿He hecho todo eso de golpe?.

YO.- No. Ningún ser humano podría. Pero teniendo el tronco principal, o el hilo de la acción en la mente, todo lo que hizo fue ensartar en ese hilo lo secundario, o sea, las acciones complementarias, como cuentas en una hebra, unas después de otras, algunas veces salteando algunas, pero siempre claramente y con precisión.

LA CRIATURA.- ¿No eran tan sólo modulaciones e inflexiones?

YO.- ¿De dónde vendrían, sino del resultado de la acción?.

LA CRIATURA.- Es cierto.

YO.- Describiendo sus acciones, usted usó sólo verbos, eso es significativo. Un verbo es en sí acción. Primero desea algo, ese es su anhelo de artista; luego lo define en un verbo, es su técnica de artista; y luego lo hace realmente, esa es su expresión de artista. Usted lo hace por medio del parlamento, palabra de un...

LA CRIATURA.- En este caso mis propias palabras.

YO.- No tiene importancia a pesar de que las palabras de algún autor inteligente hubieran estado mejor.

LA CRIATURA.- (*Asiente silenciosamente. Es difícil acceder cuando se es joven.*)

YO.- El autor las hubiera escrito para usted. Entonces usted podría tomar un lápiz y escribir, "música de acción" bajo cada palabra o parlamento, como se escribe música para la letra de una canción; luego, en la tablas, tocaría esa "música de acción". Tendría que memorizar sus acciones, como memoriza la música. Tendría que saber distintamente la diferencia entre "yo me quejo" y "yo desprecio", y aunque las dos acciones vayan una tras de la otra, las expresaría en forma tan diferente como cuando el cantante da un "Mi" o un "Mi bemol".

Por otra parte, cuando conoce la acción de memoria, ninguna interrupción, ni cambio de orden la molestará. Si usted tiene su acción limitada dentro de una sola palabra y sabe exactamente cuál es esa acción, la posee en una fracción de segundo, ¿cómo puede inquietarse cuando llega el tiempo de emitirla?

Su escena o papel es una larga sarta de cuentas, cuentas de acción. Juega con ella como jugaría con un rosario. Puede empezar en cualquier momento e ir tan ligero como lo desee, si tiene las cuentas bien sujetas.

LA CRIATURA.- ¿Pero no sucede que la misma acción puede durar páginas y página o al menos durante una muy larga escena?

YO.- Ciertamente; sólo que es más difícil para el actor sostenerla sin monotonía. "Ser o no ser" tiene nueve oraciones en una sola acción.

LA CRIATURA.- ¿Cuál es?

YO.- Ser o no ser. Shakespeare no se aventuraba con los actores. Les decía desde un principio lo que quería que hiciesen. A causa de la significación de esa acción y lo extenso de la escena en sí, es el acto más difícil de representar. Recitarlo es muy fácil.

LA CRIATURA.- Comprendo. La recitación es el follaje de un árbol sin el tronco ni las ramas.

YO.- Precisamente. Sólo juegan las modulaciones de la voz y las pausas artificiales. Aun en el mejor de los casos, con una voz bien entrenada, es sólo una música pobre. Como drama, es nada.

LA CRIATURA.- ¿Cuál fue su acción cuando comenzó a enumerar los nombres de los actores y los parlamentos en sus papeles? Realmente parecía apesadumbrado y ansioso. ¿Olvidó la "espinas dorsal" convenida? Decidimos que debía haber "energía, espíritu brillante, pensamiento rápido" y otras cosas.

YO.- No. Pero lo que yo quería era hacerle decir: "¡qué lástima!". Podía hacerlo de una sola manera, moviendo su simpatía hacia mis sentimientos. Eso, a su turno, la hizo pensar en mis palabras y usted sola sacó la conclusión que yo buscaba.

LA CRIATURA.- En otras palabras, usted se hizo el apesadumbrado para hacerme meditar.

YO.- Sí; lo representé "enérgicamente", con espíritu brillante y pensamiento rápido.

LA CRIATURA.- ¿Podría usted representar alguna otra acción con las mismas palabras y conseguir los mismos resultados (efectos)?

YO.- Pero mi acción fue instigada por usted.

LA CRIATURA.- ¿Por mí?

YO.- Más bien por su carácter. Para convencerla de que en todo uno debe acercarse a usted a través de la emoción. El razonamiento frío es inaccesible a su tipo de mente, la mente de un artista que lucha principalmente con sus propias imaginaciones o las de otras personas. Si en vez de usted hubiera tenido por compañero un barbudo profesor de Historia, no hubiera simulado estar apesadumbrado. Lo hubiera atraído entusiásticamente con una descripción del pasado – el punto débil de todo historiador – y se hubiera rendido ante mi relato.

LA CRIATURA.- Comprendo. Así que uno debe elegir sus acciones de acuerdo con el carácter del papel contrario.

YO.- Siempre. No sólo con el carácter de ese papel, sino también con el de la individualidad del actor que representa ese papel.

LA CRIATURA.- ¿Cómo memorizaré la acción?

YO.- Después que ha encontrado el sentimiento a través de su "memoria de afectos"***. ¿Recuerda nuestra última charla?

LA CRIATURA.- Sí.

YO.- Usted está pronta para la acción. Los ensayos son útiles con ese propósito. Usted repite la acción algunas veces y la recuerda. Las acciones son muy fáciles de recordar – más fáciles que las palabras -. Dígame ahora, ¿qué representó usted en los nueve primeros parlamentos de nuestra obra, la que acabamos de terminar?

LA CRIATURA.- (Prorrumpe en una enumeración rápida y enérgica. Pone todo su corazón en ella). Yo me quejé, escarneí, desprecié. Le reproché. No le creí...

YO.- ¿Y cuál es su acción ahora, mientras me arroja con entusiasmo todos esos odiosos verbos a la cara?

LA CRIATURA.- Yo... yo...

YO.- Vamos, ¿cuál es su acción?

LA CRIATURA.- Le estoy probando que he creído sus palabras.

YO.- Y yo le creo, porque usted me lo ha probado con la acción.

CUARTA LECCIÓN

Caracterización

Estoy esperando a la Criatura en la entrada de artistas. Está con una compañía en una importante obra. Me ha pedido que venga después del ensayo, para llevarla a su casa. Quiere hablarme sobre su papel.

No tengo que esperar mucho. Se abre la puerta. Sale apresuradamente, cansada, sus ojos brillantes, su hermoso cabello desordenado, un tierno rubor de excitación en sus mejillas.

LA CRIATURA.- siento desilusionarlo. No puedo ir con usted. No ovy a casa. Debo quedarme a ensayar.

YO.- He visto que todos los actores se iban. ¿Va usted a ensayar sola?

LA CRIATURA.- (Asintiendo tristemente) Uh –mmm-.

YO.- ¿Alguna dificultad?

LA CRIATURA.- Bastantes.

YO.- ¿Quiere que entre y la vea ensayar?

LA CRIATURA.- Gracias, temía pedírselo.

YO.- ¿Por qué?

LA CRIATURA.- (Se alza en puntas de pie y murmura en mi oído, sus ojos saturados de terror). Estoy muy, pero que muy mal.

YO.- Prefiero oírle decir eso a "Venga a verme, estoy muy, pero que muy bien".

LA CRIATURA.- Bueno, digo que esoty mal porque es toda culpa suya. En este papel he hecho todo lo que me ha dicho, y sin embargo, estoy mal.

YO.- Muy bien, vemos.

(Pasamos delante de un portero muy viejo, en mangas de camisa, que fuma en pipa. Me mira con sus ojos oscuros y hundidos, bajo las cejas espesas. Su cara afeitada es terminante. No deja entrar a nadie. Su solas presencia impide la entrada. Representa su papel. No es sólo un guardián. Es una espléndida personificación de Francisco, Bernardo o Marcelo*** en su puesto. Levanta la mano con un gesto noble.)

LA CRIATURA.- Está bien, Pa, el caballero va conmigo.

(El viejo asiente silenciosamente, y en sus ojos envejecidos puedo leer su autorización para entrar. Pienso para mis adentros: "Hay que ser actor para ser tan económicamente benevolente. ¿NO lo será él?" Me sacó el sombrero al entrar al escenario. Está oscuro. Una lamparilla eléctrica irradia un halo de luz en el centro de la oscuridad. La Criatura me toma de la mano y me hace descender la escalera, hacia las butacas, en la platea.)

LA CRIATURA.- Siéntese aquí, por favor; no diga nada; no me interrumpa. Déjeme que represente para usted algunas escenas continuadas, y luego dígame qué está mal.

(Vuelve al escenario. Me quedo solo en un espacio rodeado por lustrosos y oscuros agujeros de los palcos, por silenciosas hileras de butacas cubiertas con lonas, por silenciosas hileras de butacas cubiertas con lonas, por débiles ruidos exteriores. Todas las sombras son extrañas y tangibles. El silencio es trémulo y viviente. Yo respondo a ese silencio. Mis nervios comienzan a vibrar, y a emitir corrientes de simpatía y expectativa hacia el negro enigma con grandes promesas, el escenario vacío. Una extraña paz

desciende sobre mi mente, como si yo, parcialmente dejara de existir, y un alma desconocida viviera en mi ser en lugar de la mía. Estaré muerto para mí, vivo para el mundo exterior. Observaré y participaré de un mundo imaginario. Me despertaré con el corazón lleno de sueño. Dulce veneno de un teatro vacío, de un escenario vacío, y un solo actor ensayando en él.)

La Criatura aparece. Tiene un libro en la mano. Trata de leer, pero su mente está distraída. Evidentemente espera a alguien. Indudablemente a alguien de importancia. Parece temblar. Mira a su alrededor como buscando aprobación y consejo de un amigo invisible. Es alentada, puedo oír su débil respiro.

Luego, repentinamente, ve a alguien a lo lejos. Se pone tensa y su respiración se acelera. Debe estar atemorizada. Hace como si leyera el libro. Pero me doy cuenta de que no ve ni una sola letra. No se dice ni una palabra. Yo miro extensión y murmuro interiormente: "Muy bien, muy bien, Criatura; estoy preparado ahora para toda palabra que pronuncies".

La Criatura escucha. Su cuerpo se afloja, la mano que sostiene el libro cuelga fláccidamente. Su cabeza se vuelve ligeramente a un lado, ayuda inconsciente a un oído a través del cual entran a su alma palabras imaginarias. Asiente con su cabeza.)

LA CRIATURA.- "¿Cómo os halláis, después de tantos días, señor?"

(Hay en su voz un afecto sincero, cálido y respetuoso. Habla como con un hermano mayor. Luego parece esperar con temor y temblando una respuesta imaginaria. Ésta llega.)

.....

(Cierra sus ojos por un momento.)

"Tengo señor, recuerdos que me disteis
y que hace tiempo devolver ansío;
os ruego, pues, que los toméis ahora".

(¿Qué sucede? Su voz suena como si no estuviera diciendo toda la verdad. Hay en ella un temor expectante. Parece petrificada. Mira de nuevo a su alrededor, como buscando el amparo de un amigo invisible. Repentinamente retrocede, como golpeada por una respuesta imaginaria.)

.....

(Debe haber sido un golpe directo a su corazón. Su libro cae, sus temblorosos dedos se aferran unos con otros. Se defiende.)

"Que es cierto, bien lo sabe vuestra alteza;
y con ellos, palabra de tan dulce
hábito rodeadas, que aumentaron
su intrínseco valor; pero perdido
ya su perfume, recobradlos luego;
estos ricos presentes nada valen
para quien alma generosa hubiese,
si quien los dio con su crueldad nos hiera."

(Su voz se quiebra, y repentinamente se eleva libre y con fuerza, en defensa de su orgullo y su amor injuriados.)

“Tomad, señor.”

(Parece agrandarse. Es el resultado de la coordinación entre sus músculos y su emoción, el primer indicio de una actriz entrenada: Cuanto más fuerte es la emoción, mayor es la soltura de su voz, mayor la relajación de sus músculos.)

.....

“¿Señor?”

(Hay una fuerza casi masculina en ese frágil cuerpo.)

.....

“¿Qué queréis decir?”

(Olvidado su temor, habla como con un igual. NO mira a su alrededor como buscando ayuda o confirmación a sus acciones. Arroja las palabras al oscuro espacio, sin parecer esperar una respuesta.)

.....

“¿Podiera la belleza tener mejor comercio que con la virtud?”

(Luego su rostro sufre una transformación. Dolor, ternura, pena, adoración, todo eso está en sus ojos y en sus temblorosos labios. Comprendo; el enemigo es el amado. Una línea susurrada, como viento quejumbroso.)

“En verdad que me lo hicisteis creer”.

.....

(Y luego aún más quedamente y más apenada):

“Mayor, pues, fue mi engaño.”

.....

(Se hace un largo silencio. Absorbe inaudibles palabras de ira, vergüenza, acusación, y le recuerdan a alguien que ella ha olvidado en su sinceridad, pero que tiene poder sobre ella y que le ha dicho exactamente lo que debe hacer. Tiene conciencia de él ahora. No es ella misma, sino una hija obediente. Es un instrumento en las manos de su padre. Repentinamente se estremece. Oye la inevitable pregunta, la comprometedoramente pregunta. Y de nuevo la mentira es la respuesta, una mentira torturante.)

"En casa, señor."

.....

(El horror la fustiga; la desesperación la hace sollozar desde lo más profundo de su alma, como si todo su ser estuviera en ese lamento. ¡Oh! ¿Qué he hechos? Luego una oración al Único*** que puede ayudarla ahora.)

"¡Oh, amparadle, Santos Cielos!."

.....

"¡Dios mío, volvedle a la razón!"

.....

(Pero el cielo y la tierra permanecen en silencio. El único estruendo es la voz del ser en que ella confiaba y amaba. Las palabras tras de esa voz, son como escorpiones punzando, ni un signo de comprensión hay en ellas, ni de ternura, ni una entonación de misericordia. Odio, acusación, denuncia. El fin del mundo. Porque el mundo, para todos nosotros, es el ser que amamos. Cuando él desaparece, desaparecemos nosotros. Y por lo tanto podemos estar clamos y vacío y olvidadizos de todo y de todos los que hace un minuto eran tan importantes y poderosos. La Criatura está completamente sola. Puedo verlo en su cuerpo contraído y en sus ojos completamente abiertos. Aunque hubiera ahora detrás de ella un ejército de padres, estaría sola.

Y sólo a sí misma se diría esas palabras que destrozan el corazón, las últimas palabras de una mente sana, que trata desesperadamente de verificar todo lo que sucedió un segundo antes. Es increíblemente doloroso. Es como el alma partiendo de un cuerpo. Las palabras separadas se amontonan, se abalanzan unas sobre otras, en un ritmo cada vez más acelerado.

La voz es vacía. Las lágrimas que están tras de ella son inadecuadas para dar el último adiós; la palabra es como una piedra que cae en un abismo insondable.)

"¡Oh noble inteligencia quebrantada!
Del político, el sabio, y el soldado,
La voz, la previsión, la valentía;
De este reino la flor y la esperanza,
De la elegancia espejo fiel, modelo
Del galán, tú entre todo distinguido,
ipostrado así! ¡No habrá mujer alguna
Más que yo desgraciada y miserable!
Yo libé la miel de tus palabra,
Hoy tu razón tan clara y vigorosa
Discorde y bronca resonar escucho,
Como dulces campanas mal pulsadas
Y de tus años juveniles veo
La hermosura sin par que se marchita
Por delirio cruel. Suerte traidora:
¡Aquello ver ayer, esto ahora!"

(Cae sobre sus rodillas, exhausta, mirando fijamente hacia la oscuridad de la casa vacía, frente a mí, sin ver nada, sin indicar nada. La locura que sigue, es la inevitable y lógica locura de la mente que ha perdido su mundo.)

(De golpe se desprende de todo, se levanta de un salto, se frota la cabeza y sacude su dorada cabellera con las manos, da media vuelta y dice con su voz juvenil):

LA CRIATURA.- Bueno, eso es lo mejor que puedo hacer, y como dice Gordon Craig: "Es muy malo que lo mejor de uno sea tan malo."

(Se ríe tratando de engañarse. Otro signo de un entrenado actor. No importa cuan hondamente actúe la emoción, con el retornar a la vida ésta desaparece y se deja de lado sin ninguna turbación.)

YO.- Venga aquí.

(Salta sobre las candilejas, corre hacia la butaca a mi lado y se sienta, sobre sus piernas.)

YO.- ¿Qué es lo que le dicen?

LA CRIATURA.- ... Que es exagerado. Que yo "hago jirones una pasión". Que nadie me creería. Que lo que yo hago es hipnotismo patológico, que no actúo, y que me arruinaré y arruinaré mi salud. Que con este tipo de actuación no se deja nada para la imaginación del espectador, que para éste una sinceridad tan completa es embarazosa. Como si de golpe alguien apareciera desnuda en medio de una multitud vestida. ¿No es eso bastante?

YO.- No sólo bastante, sino cierto, querida.

LA CRIATURA.- ¿Et tu, Brute? Usted es imposible. He hecho todo de acuerdo con lo que me enseñó usted...

YO.- Y lo ha hecho bien, debo admitirlo.

LA CRIATURA.- Entonces, no comprendo; usted contradice...

YO.- De ninguna forma. Usted ha hecho fielmente todo lo que le he enseñado. Hasta ahí estoy orgulloso de usted. Hasta ahí. Ahora debe dar el próximo paso. No exageran cuando opinan que usted parece una persona desnuda en medio de una multitud vestida. Lo parece. No me importa, porque yo sé lo que pasa, pero al público sí le importa. Tienen derecho a una producción imperfecta.

LA CRIATURA.- Eso presagia más escuela y más ejercicios.

YO.- Sí.

LA CRIATURA.- Renuncio. Pero continúe.

YO.- Usted no renuncia. Si no le dijera enseguida lo que le voy a decir, trabajaría hasta hallarlo por sí sola. Le tomaría algunos años, tal vez más. Pero trabajaría hasta que dominara el próximo escalón. Y aún así, no pararía. Se alzaría una nueva dificultad, e iría tras ella.

LA CRIATURA.- ¿Interminablemente?

YO.- Interminablemente y persistentemente. Esa es la única diferencia entre un artista y un zapatero. Cuando un zapatero ha hecho su par de botas ha terminado, se olvida de

ellas. Cuando un artista termina una obra, no ha terminado. Es tan sólo otro escalón. Todos los escalones se ensamblan unos con otros.

LA CRIATURA.- Si no fuera usted tan exasperadamente lógico; igual que un viejo matemático, uno, dos, tres, cuatro. Es desagradable. Nada de arte, sólo mano de obra. Un viejo ebanista, eso es lo que es usted.

YO.- ¿Quiere usted decir un fabricante de emociones? Gracias por el cumplido. ¿Quisiera usted que me convirtiera en un modisto y vistiera sus emociones? Porque, como estamos de acuerdo sus superiores y yo, sus emociones están bastante desnudas, mi criatura. Bastante escasas.

LA CRIATURA.- (Se ríe sincera y provocativamente.) No me importa.

YO.- A mí sí. Yo no quiero que nadie diga que mis pseudos moralidades son inmorales. Amoraes puede ser, pero no inmorales.

LA CRIATURA.- (Aún riendo). No quiero pensar en tal cosa. Por favor, vístame. Estoy desnuda de oídos, nariz, ojos, emociones; todo.

YO.- Me encargaré sólo de las emociones, si le parece. Y comenzaré por cubrirlas con alabanzas. Cuidadosamente tomé nota de todo lo que hizo para dar estructura a su papel; su control físico, su concentración, su elección y claro trazado de sus emociones, su poder de proyectar esas emociones. Todo eso fue espléndido. Estoy orgulloso de usted. Pero faltaba algo.

LA CRIATURA.- ¿Qué?

YO.- Caracterización.

LA CRIATURA.- OH, eso es simple. Cuando me ponga mi traje y mi maquillaje...

YO.- No pasará nada, querida.

LA CRIATURA.- Usted no puede decir eso. Cuando estoy maquillada y vestida, me siento como la persona que debo representar. No soy yo entonces. Nunca me aflijo por la caracterización, pues viene por sí sola.

(Debo usar un fuerte expediente para hacerla baja de su presunción y herejía. Busco en mi bolsillo un pequeño libro antiguo y lo abro en la primera página.)

YO.- Léalo.

LA CRIATURA.- ¿Una de sus tretas?

YO.- (Encendiendo una luz) Léalo.

LA CRIATURA.- (Lee) "El actor: Un tratado del arte de actuar. Londres. Editado por R. Griffiths, en el Dunciad, Parroquia de San Pablo. MDCCL."

YO.- (Vuelvo unas cuantas páginas.) Acuérdesse de esos MDCCL. Casi doscientos años, debería impresionarla. Ahora lea aquí.

LA CRIATURA.- (Lee con dificultad las letras antiguas y deletrea): "El actor que debe expresarnos una pasión extraordinaria y sus efectos, si actúa su parte con verdad, no es sólo para asumir las emociones que esa pasión pueda producir en la generalidad del género humano; sino que debe darle esa forma peculiar..."

YO.- (Interrumpiendo) Ahora lea fuerte y recuerde.

LA CRIATURA.- (Haciéndolo): "... bajo la cual aparecerá, cuando se adentra ene. Corazón del personaje que nos está pintando."

(Una pausa. Mi querida Criatura alza lentamente sus hermosos ojos, toma un cigarrillo, lo enciende con mi encendedor, que apaga furiosamente. Sé que ahora me escuchará.)

LA CRIATURA.- Bien, ¿qué cosa quiere significar ese anónimo desconocido de doscientos años?

YO.- (No sin un dejo de triunfo.) Que antes que usted se ponga el traje y se maquille, debe dominar su caracterización.

LA CRIATURA.- (Pone su brazo bajo el mío y me dice tiernamente): Dígame, ¿cómo? (Uno no puede enojarse con ella.) Y si quiere un cigarrillo, le daré uno.

YO.- (Como contando un largamente olvidado cuento de hadas.) Es así, hija mía: El actor crea la vida completa de un alma humana en el escenario, cada vez que crea un papel. Esta alma humana debe ser visible en todos sus aspectos: Físico, mental y emocional. Además, debe ser única. Debe ser "el alma". El mismo alma que imaginó el autor, la que le explicó el director, la que usted sacó a la superficie desde lo más hondo de su ser. Ninguna más que esa. Y el personaje que posee este alma creado*** en el escenario es único y diferente a todo el resto. Es Hamlet y nadie más. Es Ofelia y nadie más. Son humanos, es cierto, pero aquí termina la similitud. Todos somos humanos, tenemos el mismo número de brazos y piernas y nuestras narices están colocadas respectivamente en los mismos lugares. Sin embargo, así como no hay dos hojas de roble iguales, no hay dos seres humanos iguales. Y cuando un actor crea un alma humana en forma de un personaje, debe seguir la misma sabia ley de la naturaleza y hacer esa misma alma única e individual.

LA CRIATURA.- (A la defensiva.) ¿No he hecho eso?

YO.- Lo ha hecho en líneas generales. De su propio cuerpo, mente y emociones creó una imagen que podía haber sido la de cualquier chica. Sincera, convincente, poderosa, pero abstracta. Podía ser Lisa, Mary o Ana. Pero no Ofelia. Era el de una chica joven, pero no era Ofelia. Su mente era la de una chica joven, pero no la de Ofelia. Estaba...

LA CRIATURA.- Mal. ¿Qué hacer ahora?

YO.- No se desespere. Usted ha conquistado cosas más difíciles, ésta es comparativamente fácil.

LA CRIATURA.- (Satisfecha) Muy bien. ¿Qué clase de cuerpo tenía Ofelia?

YO.- ¿Cómo puedo saberlo? Dígamelo usted a mí. ¿Quién era ella?

LA CRIATURA.- La hija de un cortesano.

YO.- ¿Lo que significa?...

LA CRIATURA.- Bien educada, bien gobernada y bien... alimentada.

YO.- No tiene que preocuparse por esto último, pero no se olvide de los elementos históricos. Un cuerpo con el talante de una criatura elegida, con el poder y la dignidad de alguien nacido para representar a lo mejor de su clase. Analice ahora en detalle la postura de su cabeza; vaya a los museos y mire los libros. Mire los Van Dyck, los Reynolds. Sus brazos y sus manos eran naturales y sinceras, pero yo podía haberle dicho enseguida que esas manos jugaban al tenis, conducían un coche, y si fuera necesario, podían hasta cocinar un maravilloso bistec***. Estudie las manos de Botticelli, de Leonardo, de Rafael. Luego, usted camina casi varonilmente.

LA CRIATURA.- Bueno, pero los cuadros no caminan.

YO.- Vaya a ver la procesión de las monjas en la capilla, en la noche de Pascua. Si quiere verá todo.

LA CRIATURA.- Lo sé. Pero, ¿cómo percibiré todo eso y le daré forma al papel?

YO.- Muy simplemente. Estudiándolo y apropiándose de él. Entrando en su espíritu. Estudie las diferentes manos. Comprenda sus debilidades, su ternura como de flores, su estrechez, su flexibilidad. Usted puede controlar sus músculos. Curve la palma de su mano a lo largo. ¿Ve usted cuánto más estrecha es? Con dos días de práctica, ni pensará en ello, y cuando lo necesite, quedará así todo el tiempo que lo desee. Y cuando, con una mano así, se apriete el corazón, será éste un gesto diferente del que hizo antes. Será la mano de

Ofelia, apretando el corazón de Ofelia, no la mano de la señorita Tal y Tal, apretando el corazón de la señorita Tal y Tal.

LA CRIATURA.- ¿Debo interpretar y estudiar sólo un cuadro, o puedo utilizar varios diferentes?

YO.- No sólo varios diferentes, sino vivir temporalmente personalidades, en su totalidad o en parte. Puede tomar prestada una cabeza de Botticelli, una actitud de Van Dyck, utilice los brazos de su hermana o las muñecas de Angna Enters^{***1}, (de la última no como bailarina, sino como persona). Las nubes arrastradas por el viento pueden inspirar su paso. Y todo esto puede hacer una criatura compuesta, exactamente como un periódico publica una fotografía compuesta de una docena de diferentes fotografías de una persona o hecho.

LA CRIATURA.- ¿Y cuándo se supone que uno puede hacer eso?

YO.- Como regla fija, los últimos dos o tres días de ensayo, en el mismo escenario donde está ahora. No antes de estar bien afirmada en el papel y conocer bien su estructura. Pero hay excepciones. Algunos actores prefieren empezar con la caracterización. Es más difícil eso es todo. Y el resultado no es tan agudo, la elección de los elementos no tan sabia como sería si siguiera el hilo interno del papel primero. Es como comprar un traje sin tomar medidas.

LA CRIATURA.- ¿Cómo hace uno que esas cosas se adapten a su propia naturaleza? ¿Cómo las mezcla todas juntas? ¿Cómo hace para hacer que ellas representen una persona real, creíble?

YO.- Déjeme contestarle con preguntas: ¿Cómo adquirió sus buenas maneras? ¿Cómo aprendió a comer con un cuchillo y un tenedor, a sentarse derecha^{***}, a dejar sus manos quietas? ¿Cómo se acostumbró usted el año pasado a las faldas cortas y este invierno a las largas? ¿Cómo sabe usted caminar de una forma en un campo de golf y de otra en un salón de baile^{***}? ¿Cómo aprendió a hacer uso de su voz en su propia habitación en una forma y en un taxi de otra? Todos esos y cientos de pequeños cambios la hacen ser lo que es, en lo que concierne a su personalidad física. Y para todo eso saca usted ejemplos vivos de las cosas que le rodean. Lo que le propongo es lo mismo hecho profesionalmente. Eso significa estudio organizado y la apropiación, mediante una práctica intensiva, de todos los elementos que la harán, en su papel, una distinta y única personalidad física.

LA CRIATURA.- ¿Por eso me dijo usted, al principio mismo de nuestras conversaciones, que debo tener un control absoluto de cada músculo de mi cuerpo, para ser capaz de aprender rápidamente y recordar todas esas cosas?

YO.- ¡Exactamente! "Aprender rápidamente y recordar". Porque para adquirir buenos modales uno tiene por delante toda una vida; para crear su papel, físicamente, sólo pocos días.

LA CRIATURA.- ¿Y en lo referente a la mente?

YO.- La caracterización de la mente en el papel^{***}, sobre el escenario es mayormente un asunto del ritmo. El ritmo del pensamiento, diría yo. No concierne tanto a su personaje, como concierne al autor de ese personaje, al autor de la obra.

¹ (1907?-89). The U.S. dancer, mime artist, painter, writer, novelist, and playwright Angna Enters was an artist of unusual originality. After studying with Japanese mime artist Michio Ito in the 1920s, Enters developed her own form of "dance-mime."

She was born Anita Irene Enters on April 28, 1907 (though some sources indicate 1897), in New York City. Enters grew up in Milwaukee, Wis., where her family moved in...

LA CRIATURA.- ¿Quiere usted decir que Ofelia no debería pensar?

YO.- Yo no sería tan descortés como eso, pero sí diría que Shakespeare pensó por ella. Es el trabajo de su mente lo que usted debe caracterizar mientras representa a Ofelia. O por consecuencia, cualquier personaje shakespeariano. Lo mismo es con cualquier autor que tiene una mente propia.

LA CRIATURA.- Nunca pensé en eso. Siempre traté de pensar en la forma en que imaginaba que pensaba el personaje.

YO.- Ese es un error que comete casi todo actor. Excepto los genios, que saben mejor. El arma más poderosa de un actor es su mente. La calidad de ella, su rapidez, vivacidad, profundidad, brillo. Todo eso vale, sin tener importancia el que esté escribiendo palabras de Calibán, o aquellas de Juana de Arco, o aquellas de Osvaldo. El tonto de un buen escritor no es más tonto que la mente de su creador, y un profeta no es más sabio que el hombre que lo concibió. ¿Recuerda usted "Romeo y Julieta"? La señora Capuleto dice de Julieta: "Aún no tiene catorce años". Y luego, unas páginas más adelante Julieta habla:

"Mi generosidad es tan infinita como el mar

Mi amor tan profundo; cuanto más os doy

Tanto más tengo, pues ambos son infinitos".

Confucio podría haber dicho eso, o Buda, o San Francisco. Si usted trata de representar el papel de Julieta caracterizando su mente como la mente de una persona de catorce años, estará perdida. Si trata de hacerla mayor, arruinará la concepción teatral de Shakespeare, que es la de un genio. Si trata de explicársela por la temprana madurez de la mujer italiana, por la sabiduría del Renacimiento italiano, etc., etc., se encontrará enredada en arqueología e historia, y perderá su inspiración. Todo lo que debe hacer es echar mano a la caracterización de la mente de Shakespeare y seguirla.

LA CRIATURA.- ¿Cómo descubriría usted la calidad de ella?

YO.- Una mente con la velocidad de un relámpago. Altamente concentrada, autoritaria, aun en los momentos de duda. Espontánea, el primer pensamiento es siempre el último. Directa y abierta. No me entienda mal. No trato de describir o explicar la mente de Shakespeare. No hay palabras para hacerlo. Todo lo que trato de hacer es decirle a usted que cualquier personaje de Shakespeare que usted personifique, su mente (no la suya, sino la del personaje), debe tener esas cualidades en su manifestación. NO tiene usted que pensar como Shakespeare, pero la cualidad exterior del pensamiento debe ser de él. Es como personificar un acróbata. No necesita saber cómo sostenerse sobre la cabeza, pero todo los movimientos de su cuerpo deben llevar a la idea de que usted es capaz de dar saltos mortales cuando lo desee.

LA CRIATURA.- ¿Diría usted lo mismo si yo tuviera que actuar en una obra de Bernard Shaw?

YO.- Precisamente. Más que nada en el caso de Shaw. Sus campesinos, empleados y doncellas, piensan como escolares; sus santos, reyes y obispos como lunáticos y monstruos. Su personificación estaría incompleta a menos que la mente del personaje al personificar sus maneras, continuara el ataque y la defensa, continuara su provocación a la polémica, tenga razón o no.

LA CRIATURA.- Una especie de mente irlandesa.

YO.- Ya ve. Usted lo ha explicado mejor que yo.

LA CRIATURA.- ¿Y cómo aplica usted eso, prácticamente, al estudio de un personaje?

YO.- Como ya le he dicho antes es, principalmente, el ritmo o la organización de su energía para expresar las palabras del autor. Después de estudiarlas y ensayarlas durante un tiempo, usted deberá conocer cómo se mueve el pensamiento del autor. Debe influenciarla. Debe gustarle. El ritmo de ese pensamiento debe contagiar el suyo. Trate de comprender al autor. Su entrenamiento y su naturaleza harán lo demás.

LA CRIATURA.- ¿Puede aplicar la misma regla de la caracterización a la sensibilidad de un personaje?

YO.- No. La sensibilidad de un personaje es la única esfera donde el autor debería tener en cuenta las demandas del actor y ajustar sus textos a la interpretación. Si no, el actor está justificado a hacer modificaciones, para conseguir los mejores resultados en el delineamiento emocional de su parte.

LA CRIATURA.- No diga eso fuerte.*** Los autores lo asesinarían.

YO.- No los inteligentes. La emoción es el soplo de Dios en un papel.*** A través de la emoción, los personajes de un autor surgen vivos. El autor inteligente hace lo imposible para que esa parte de su creación teatral sea lo más armoniosa posible, sin echar a perder la idea y el objeto de la obra. Gilbert Emery² me contó que cortó dos páginas de una obra que interpretaban Ann Harding y Tom Powers. Lo hizo porque Ann Harding podía llorar y hacer llorar al público mucho más sencillamente escuchando en silencio que contestando al parlamento de Powers con otro parlamento de la misma extensión. Gilber Emery prefirió inteligentemente la emoción de la actriz a las palabras que había escrito. Clemente Dane me permitió suprimir toda palabra superflua para la representación de "Granito". No; los autores no me asesinarán. Saben que usted y yo y todos los que son como nosotros, trabajamos para ellos en el teatro.

LA CRIATURA.- Pero las emociones deben ser caracterizadas de un modo tan claro como el cuerpo y la mente. ¿Cuál es la mejor forma de hacerlo?

YO.- Cuando usted ya sabe dominar las líneas generales de la emoción humana en una personificación, como lo ha hecho en su Ofelia, cuando ya sabe cuándo y cómo llegan el enojo y la súplica, la pena, la alegría o la desesperación o lo que demande el caso, cuando vea todo claramente, empiece a buscar una cualidad fundamental: la libertad para lograr la expresión de sus emociones; absoluta e ilimitada libertad y naturalidad. Esa libertad será su caracterización de las emociones que tenga a mano. Cuando la estructura interna de su personaje esté bien construida, cuando haya dominado su apariencia externa, cuando la manifestación del pensamiento de su personaje esté en perfecto acuerdo con la manera de pensar del autor, observe durante los ensayos para ver cuándo y dónde sus emociones encuentran dificultad para surgir. Busque las razones. Puede haber muchas. Tal vez los cimientos sobre los que ha edificado no sean sólidos, lo que impide comprender la

² **De toda la guía de la película:** Llevado en Nueva York y levantado en Inglaterra, agente de carácter [Esmeril de Gilbert](#) prosperado como un agente, un director y dramaturgo de la etapa en ambos lados del Atlántico en las adolescencias y los años 20. En películas británicas a partir de 1929, el esmeril hizo su principio americano de la película (y su principio del talkie también) adentro [Detrás de esa cortina](#) (1929). Brevemente dividiendo a compañía con Hollywood en 1932 y 1933 para concentrarse en trabajo de la etapa, él volvió a las películas sobre una base permanente en 1934. Sus papeles mejor-sabidos incluyen a inspector del policía pipa-que fuma adentro [Hija de Dracula](#) (1936), [Oeste de Mae](#)'encargado de negocio de s adentro [Goin a la ciudad](#) (1937), [Thomas Jefferson](#) en [El Andrew notable](#) (1942) y Sr. self-effacing. Cliveden-Bancos adentro [Entre dos mundos](#) (1944). Como guionista, él trabajó en las películas tales como [Canción cubano del amor](#) (1931), [Mata Hari](#) (1932) y [Señora galante](#) (1934). Los créditos del esmeril de Gilbert se combinan a veces con los del jugador americano del pedacito [Gilbert C. Esmeril](#), que murió en 1934. ~ Hal Erickson, toda la guía de la película

acción. Quizás se encuentre incómoda físicamente o las palabras – por su calidad o extensión – la perturban, o el movimiento la distrae o no encuentra los medios de expresión necesarios. Encuentre la razón por sí misma y elimínela. Le daré un ejemplo. ¿En qué escena de Ofelia se ha sentido menos cómoda?

LA CRIATURA.- En el tercer acto, en la escena de la representación.

YO.- ¿Cuál es la acción?

LA CRIATURA.- Ser insultada.

YO.- Está equivocada. Su acción consiste en conservar su dignidad.

Ofelia es la hija de un cortesano. Hamlet, príncipe de la casa reinante, le hace demostraciones inconvenientes en público. Es dueño de la vida de ella. Y en grado máximo, porque ella lo ama. Hamlet puede hacer lo que le plazca. Pero si lo que se le antoja es, incluso matarla, Ofelia morirá con la dignidad propia de su rango. Su acción principal es no desmayar, no mostrar debilidad, no exhibir públicamente sus emociones íntimas. No lo olvide: toda la corte contempla a Ofelia. Si toma esa acción, como la que le es propia, ¿no encuentra ese matiz en sí misma con mayor facilidad?

LA CRIATURA.- Sí.

YO.- ¿Todo lo demás marcha bien? ¿Está cómoda en su asiento? ¿Acuden las palabras fácilmente a su mente? ¿Tiene la vitalidad necesaria para pensar con la audacia de Shakespeare?

LA CRIATURA.- Sí, sí. La tengo. Déjeme representar para usted.

(Repentinamente, a nuestras espaldas, se alza una voz. Una voz vieja y trémula, pero ejercitada y rica, temblando con la expectativa de algo decisivo, a medias ausente de su propio sonido):

“Señora, yaceré en tu regazo...”

(Doy media vuelta. El viejo portero está de pie detrás de nosotros.)

LA CRIATURA.- (Como un mar congelado. Tranquila y terrible en su rigidez):

“No, mi señor.”

EL PORTERO.- (Aún tenso con la expectativa. Pero yo puedo percibir en él un dejo de piedad hacia el ser amado):

“Quiero decir que apoyaré mi cabeza en tu regazo.”

LA CRIATURA.- (Pensando: Eres mi dueño, estás en tu derecho)

“Sí, mi señor.”

EL PORTERO.- (El dolor está en su voz. Hamlet debe seguir fingiendo su locura, está obligado a herir aún a quien no quiere herir, para convencer a los otros):

“¿Pensabas que me refería a cosas groseras?”

LA CRIATURA.- (Apoteosis de su dignidad: Si debo morir, no pensaré en nada, dueño mío):

“No pienso nada, mi señor.”

(Unas pocas líneas más y la escena termina, ligera, terrible, tensa. Como debe ser. La Criatura salta de su asiento y se adelanta.)

LA CRIATURA.- ¡Ahora sé cómo es! Es muy sencillo. Lo sentí fácil como nunca. No es nada, en realidad.

EL PORTERO.- Ha representado con todos los grandes actores durante los últimos cuarenta años. He representado casi todos los papeles en todas las grandes obras. Los he estudiado, he trabajado duramente en ellos. Pero no tuve tiempo de perfeccionarme o de pensar en todas las cosas que este caballero le ha dicho. Ahora, que tengo tiempo de pensar, retrocediendo hacia los años pasados, me doy cuenta de mis errores y de las causas por qué los cometí. Y también de la manera de hacer bien las cosas. Pero ya no tengo ocasión de que eso me sirva. Trato de desempeñar mi tarea de portero lo mejor posible. Y cuando veo y oigo luchar a los actores jóvenes siempre pienso: Si la juventud supiera y la vez pudiera, ¡qué mundo maravilloso sería éste! He disfrutado con su conversación, señor. Todo era cierto, muy cierto.

YO.- Me siento muy honrado por lo que dice.

EL PORTERO.- Le ruego que me disculpe señor. No se moleste si le digo que se retire. Es hora de ensayar.

(Termina con una sonrisa soñadora, que cubre de arrugas su vieja cara, con palabras de Hamlet):

“Han llegado los actores, mi señor,
Los mejores actores del mundo...”

QUINTA LECCIÓN OBSERVACIÓN

Estamos tomando el té, la Tía de la Criatura, "que conocía al señor Belasco personalmente" y yo. Estamos esperando a la Criatura, que llegará de un momento a otro. El té es excelente.

TÍA.- Me encanta que se tome tanto interés por mi sobrina. ¡La niña está tan apasionada por el teatro! Especialmente ahora, que tiene tanto éxito. ¿Se imagina? ¡Ahora tiene un sueldo seguro! Nunca creí que semejante cosa fuera posible en el teatro.

YO.- Es la ley de la oferta y la demanda.

TÍA.- Confieso que no comprendo qué es lo que ella quiere de usted ahora. Es una profesional. Le han dado un buen papel. ¿Qué más puede pedir? No es que sus visitas no me causen el mayor gusto. A mi sobrina le pasa lo mismo. Las dos adoramos el teatro y la gente que tiene que ver con él. El difunto señor Belasco... ¡Qué hombre tan encantador!... Me dijo una vez, cuando yo estaba dudando entre aceptar o no un papel en una de sus producciones: "Madame, usted pertenece a las noches de estreno. Su presencia en las primeras filas, es tan vital para el éxito de la obra como lo es la mejor representación de mis actores". ¡Fue tan encantador de su parte! Ese hombre era un genio.

(Aparece la Criatura. Se detiene en el centro de la habitación para contemplarnos. Hay duda en su expresión.)

LA CRIATURA.- ¿Puedo preguntar de qué hablaban ustedes dos?

LA TÍA.- Sobre teatro, querida. Estaba por decirle al señor que para mí lo único importante es representar y rerepresentar.

LA CRIATURA.- Supongo que estarán de acuerdo.

YO.- Pronto íbamos a estar en desacuerdo.

TÍA.- Sé que estoy en lo cierto. Yo no creo en teorías, lecciones, análisis psicológicos y esos ejercicios para desarrollar el cerebro de los que me ha hablado mi sobrina. Perdona mi sinceridad. Adoro el teatro, pero mi teoría es que para ser actor, uno debe actuar. Y observar cómo actúan los demás. Así que actúa todo lo que puedas, mientras te paguen. Cuando no te paguen, deja de actuar. Si uno tiene talento como esta Criatura...

LA CRIATURA.- Por favor, tía...

TÍA.- Déjate de tonterías. El talento necesita propaganda, como todas las cosas. Si uno tiene talento, le pagarán mejor y durante más tiempo.

YO.- Me alegro que le de al talento esa importancia, señora. ¿Pero no le parece que el talento necesita cultivarse y que sólo cultivándolo podemos descubrir que existe de verdad?

LA CRIATURA.- (Captando mi pensamiento con entusiasmo): Querida tía, es la misma diferencia que hay entre una manzana silvestre y otra cultivada. Las dos son manzanas. Pero una es verde, áspera, insulsa. La otra, roja, suave, dulce y perfumada.

TÍA.- Argumentar comparaciones poéticas es de mala fe. Una manzana es una cosa...

YO.- Y el talento otra. Tiene razón, no comparemos. Dígame, señora, ¿ha oído hablar de un juego deliciosos, que se juega mucho en los jardines de los infantes alemanes, llamado "Achtungspiele"?

TÍA.- No. ¿Qué es?

YO.- Un juego muy simple. La profesora le hace narrar a los alumnos escenas de las actividades en que han intervenido ese día, el día anterior o hace varios días. Lo hacen

con el propósito de desarrollar la memoria del alumno, analizar sus acciones y agudizar su sentido de observación. Algunas veces al niño se le permite hacer su propia elección. Y entonces la profesora saca conclusiones acerca de cuál es la dirección del interés de la criatura. Y actúa ella o previene a los padres o a otros profesores. Por ejemplo: el niño que eligió recordar cómo destruyó un nido de pájaros no es castigado, pero se hace un esfuerzo por atraer su atención a una esfera diferente.

TÍA.- (Fríamente) Muy interesante.

YO.- Ni la mitad de interesante que cuando se prueba con adultos. Demuestra lo poco que los adultos usamos el maravilloso don de la observación. Tal vez le parezca increíble, pero hay muy pocas personas que sean capaces de recordar lo que hicieron en las últimas veinticuatro horas.

TÍA.- Yo puedo decírselo.

YO.- Sí, no lo dudo. Pero el juego no consiste en decirlo, sino en representarlo silenciosamente, volviendo a actuar. El silencio ayuda a la concentración y hace brotar las emociones escondidas.

TÍA.- Yo podría hacerlo si quisiera. Aunque no estoy muy segura de tener ganas. Pero soy muy franca y prefiero no repetirlo en silencio, sino decirlo todo.

YO.- ¿Por qué no probar? Es un juego infantil. Empezaremos por algo fácil. Por ejemplo. ¿Me permite pedirle que represente la acción de servirme la taza de té que recibí de sus manos hace un rato?

TÍA.- ¡Qué ridículo! ¡Qué idea más cómica! ¿Qué pretende? ¿Que vuelva al jardín de infancia?

YO.- Se trata de un juego, tan sólo. El ensayo siguiente será mío o de su talentosa sobrina.

LA CRIATURA.- ¡Por favor tía! Tengo curiosidad por ver qué pasa.

TÍA.- Muy bien. De todas maneras no tengo nada que hacer. Fíjense cómo lo hago. (Comienza como una sacerdotisa o como una bruja de Macbeth, casi enrollándose las mangas) Aquí está la taza...

YO.- ¡Silencio, por favor! ¡Nada de palabras, sólo acción!

TÍA.- Me había olvidado. ¡El misterio del silencio!

(Empieza de nuevo. La frente está arrugada, los pensamientos trabaja. Toma una taza de té en su mano derecha y alcanza la tetera con su izquierda. Al darse cuenta de su error, exclama cándidamente, a pesar de que es una anciana sarcástica): ¡Dios mío! (Deja la taza, toma la tetera con la mano derecha, la sostiene en el aire. Yo le murmuro, entre dos tragos de té):

YO.- No toque nada por favor. Límites a realizar el acto.

TÍA.- Bueno...

(La deja y pone las dos manos sobre la mesa. Las retira prontamente y, con velocidad enloquecedora, realiza el acto de tomar la taza y verter el té en ella. Luego, sin poner la taza y verter el té en ella. Luego, sin poner la taza en la mesa, le agrega, imaginariamente, crema y limón, fingiendo sacarlos de sus respectivos recipientes. Me alcanza la taza por el asas, olvidándose del platillo y de ponerle azúcar. La Criatura grita de risa incontenida. Y echando sus brazos al cuello de la tía, la besa varias veces).

TÍA.- Todo el asunto no me parece más que una tontería.

YO.- No, señora. Ha quedado demostrado que resulta de un don de observación que no se cultiva. ¿Permite que su sobrina vuelva a representar sus mismas acciones? Ella no sabía

que yo elegiría esta acción en especial, así que tendrá que hacerlo lo mejor posible, sin estar preparada.

LA CRIATURA.- ¿Puedo hablar? Me ha puesto tan nerviosa al ver lo bien que llevan usted y mi tía, que dudo que me sea posible guardar silencio.

YO.- Sí, puede hablar, ya que se trata de la actuación de otras personas. Si se tratara de una acción suya, insistiría en que la representara en silencio. El don de la observación debe ser cultivado por medio de todas sus facultades, no sólo de su vista y de su memoria.

LA CRIATURA.- Tía, cuando nuestro amigo le pidió una taza de té, usted le sonrió. Luego miró hacia la tetera, como para asegurarse de que había más té, luego me miró a mí y sonrió de nuevo, como diciendo: "¿No es cierto que es un encanto?"

TÍA.- (Se agita ruidosamente) No hice eso.

YO.- Usted lo hizo, señora. Lo recuerdo bien. Fue el único aliciente que me llegó de parte suya.

LA CRIATURA.- Luego lo miró de nuevo, como esperando que él le alcanzara la taza, pero él no lo hizo.

YO.- Lo siento. Fui muy descortés.

LA CRIATURA.- Se sostuvo la ancha manga derecha con su mano izquierda y estiró el brazo para tomar de la bandeja una nueva taza. La tomó, sosteniéndola sobre el platillo y la puso delante de usted. Luego, sosteniéndose aún la manga, tomó la tetera. Era bastante pesada. Así que, apoyándola en la mesa, la tomó mejor. La llevó sobre la taza, dejó su manga, tomó el colador, colocándolo sobre la taza. Entonces, sosteniendo la tapa de la tetera con los dedos de la izquierda comenzó a servir el té. La tapa estaba caliente y usted cambió de dedos varias veces. Cuando tres cuartas partes de la taza estaban llenas, dejó la tetera cerca suyo y sonrió de nuevo, esa vez a nadie particular. Luego echó crema con su mano derecha y dejó caer en la taza dos terrones de azúcar, sosteniendo las tenacillas con su izquierda. Le alcanzó la taza a nuestro amigo y puso las tenacillas en una fuente con limón, donde se ven ahora.

TÍA.- (Ofendida) Ni que estuviéramos en el teatro. Me debes haber estudiado.

YO.- Por favor, no se enoje. Le aseguro que no hubo premeditación. (Me vuelvo hacia la Criatura) Se olvidó decir que su tía no pudo encontrar la crema enseguida y que, por una fracción de segundos, la buscó por toda la mesa.

LA CRIATURA.- Sí. Y usted jugaba con la servilleta todo el tiempo.

TÍA.- (Se ríe de todo corazón. Al fin y al cabo, es una buen perdedora) ¡Ahá! ¡Así que usted no se escapó de que lo observaran!

YO.- No traté de hacerlo, señora. Estaba mirando atentamente a su sobrina, mientras ejercitaba su don de observación.

TÍA.- ¿Así que le enseñó ese juego pueril solamente para observar sus dotes?

YO.- Señora, yo no le enseñé nada. Los dos trabajamos en el teatro y el teatro es un lugar donde la enseñanza y la doctrina están absolutamente excluidas. La práctica es lo único que cuenta.

TÍA.- Lo que dije yo: actúe, actúe y terminará por ser actor.

YO.- No. El actuar es el resultado final de un largo proceso: practicar todo lo que es anterior conduce a ese resultado. Cuando se tiene que actuar, es ya demasiado tarde.

TÍA.- (Cáusticamente) ¿Y qué tiene que ver, me pregunto yo, el don de observación con la actuación?

YO.- Tiene mucho que ver. Ayuda a los estudiantes de teatro a notar todo lo raro en la vida diaria. Eso vigoriza su memoria, almacena en ella todas las exteriorizaciones visibles del espíritu humano. Les hace sensibles a la sinceridad y al fingimiento. Les desarrolla su memoria sensorial y muscular y facilita su adaptación a cualquier trabajo que se les

requiera para crear un personaje. Abre sus ojos a la valoración total de distintas personalidades y valores en las gentes y en las obras de arte. Y, por último, enriquece su vida interior por el consumo amplio e intensivo de todas las cosas y acciones de la vida exterior. Tiene el mismo efecto que una banana y puñado de arroz comidos por un hindú yogui. Los yoghis saben extraer la máxima energía de esa miserable porción de vitaminas. Ese alimento les da a los yoghis energía inconmensurable, poder espiritual y vitalidad. Nosotros consumimos una costilla al mediodía y nos imaginamos que a la hora de cenar ya tenemos hambre. Vamos por la vida de la misma manera. Creemos que vemos todo y no asimilamos nada. Pero en el teatro, donde tenemos que representar la vida, fallamos lamentablemente. Estamos obligados a observar el material con que trabajamos.

TÍA- Claro. Y con ese pretexto, usted le dice a mi sobrina que observe cómo yo sirvo una taza de té, para luego burlarse los dos de mí.

LA CRIATURA.- No, querida tía. No fue más que una broma.

TÍA.- Sé muy bien lo que es una broma. Y te puedo asegurar que tanto él como yo, estamos bien serios.

YO.- No niegue que se está divirtiendo. Eso me encanta. No puedo enseñarle, pero me esforzaré en divertirla. Su don de observación hará lo demás.

TÍA.- (Con gracia) Si quiere otra taza de té, sírvasela usted mismo.

YO.- Se lo agradezco. (Lo hago y la tía me observa como un halcón, cuando termino...)

Señora, me doy cuenta de que, por primera vez me ha concedido toda su atención. Haré uso de ella. Usted adora el teatro. Nosotros, su sobrina y yo, no hacemos otra cosa que trabajar para el teatro. Para nosotros todas las noches son de estreno. Todas nos exigen dar lo mejor de nosotros mismos. El actor que tiene su capacidad de observación embotada e inactiva, se presentará con un traje hecho harapos en día de estreno. Por regla general, creo que la inspiración es el resultado de un duro trabajo. Pero la única cosa que puede estimular la inspiración en un actor, es una constante y sutil observación durante todos los días de su vida.

LA TÍA.- ¿Quiere decir con eso que los grandes actores se dedican durante toda su vida a espiar a todos los conocidos, parientes y transeúntes?

YO.- Mucho me temo que así sea. Además, se espían a sí mismos.

LA CRIATURA.- ¿Cómo podríamos si no, saber qué es lo que podemos y qué es lo que no podemos hacer?

LA TÍA.- Estamos hablando de grandes actores, criatura.

LA CRIATURA.- ¡Qué golpe, pobre de mí! (Hace pucheros, humorísticamente) Tía, veo que ya no quiere hacerme más propaganda.

LA TÍA.- Eres una malcriada.

YO.- Es una criatura maravillosa. Permítame que yo le haga un poco republicidad. No me extralimitaré. Tan sólo le diré a usted cómo los dos nos desenvolvimos e hicimos importantes observaciones en nuestro oficio. Su sobrina hacía la parte de ciega en *El grillo del hogar (mirar título en inglés)****. Lo ensayó bien, pero nadie hubiera creído que estaba ante una ciega. Vino a verme y, juntos fuimos a buscar a un ciego. Encontramos a uno en Bowery. Estaba sentado en un rincón. No se movió durante cuatro horas. Nos quedamos, porque queríamos verle incorporarse, caminar y orientarse. Pedirle que se moviera no hubiera dado resultado: le hubiéramos puesto demasiado consciente de sí mismo. Por el arte lo arrostramos todo: el hambre y hasta el pescar una neumonía, pues hacía mucho frío. Finalmente, el limosnero se levantó y se fue a su casa. Le seguimos hasta allí; nos tomó otra hora el hacerlo. Le dimos un dólar por su servicio involuntario y lo dejamos, sintiéndonos enormemente enriquecidos con una nueva experiencia. Pero el precio de esta experiencia, sin contar el dólar, era muy grande. En el teatro no se puede

esperar durante cuatro horas a un limosnero. Uno debe seleccionar y almacenar experiencias para cualquier emergencia, en todo momento.

LA CRIATURA.- Yo hice un plan con ese propósito. Decidí que durante tres meses, diariamente de doce a una, dondequiera que estuviese, y fuera lo que fuese lo que estuviera haciendo, observaría todo a mi alrededor. Y que luego, de una a dos, durante el almuerzo, trataría de recordar las observaciones del día anterior. Si llegaba a estar sola, no me conformaría con esto, sino que representaría, como los niños alemanes, mis propios actores pasados. Ya no lo hago sino por excepción, pero en tres meses me he vuelto tan rica inexperiencia como Creso en oro. Al principio trataba de tomar notas. Ahora ya ni siquiera necesito hacer eso. Todo queda registrado automáticamente en alguna parte de mi cerebro y, a través de la práctica de recordar y representar, estoy diez veces más alerta que al principio. La vida se vuelve aún más rica y maravillosa. ¡NO se imagina qué rica y maravillosa es!

LA TÍA.- Deberías cambiar de oficio, criatura y hacerte detective.

YO.- Señora, ¿no cree que el poner en escena cada obra y cada uno de los papeles que se representan, es un descubrimiento de escondidos valores y tesoros, de virtudes, de vicios y del control de las pasiones, como también de un cuarto cuya cuarta pared se suprime o de un campo de batalla o de la tumba de Yorick excavada?

LA TÍA.- Bien, bien. Sin embargo no me convence todavía como algo real. Es demasiado teórico y hasta un poco pedante. Yo pienso que en estos asuntos, el teatro, como las demás artes, debería ser natural. Nosotros no nos comportamos de ese modo en la vida diaria.

YO.- Perdóneme, no discutamos eso. Su sobrina me dice que su hermana acaba de regresar del extranjero. ¿La halló descansada, de buen aspecto, cuando la recibió en el puerto?

LA TÍA.- Sí, gracias a Dios. Ha descansado bien, pero en cuanto a su aspecto... Esa mujer será mi muerte. Es la campeona de las mujeres mal vestidas de Nueva Cork. Imagínese, lucía un sombrero amarillo rabioso, adornado con una desabrida flor color malva y una cinta angosta de satén, color púrpura, con fleco plateado. Tenía puesto un traje de viaje de terciopelo a cuadros pequeños; una línea marrón, otra gris y otra púrpura, sobre un fondo color café desteñido.

YO.- Señora, lo que acaba de decir, demuestra un don de observación cultiva y usado naturalmente en la vida real. En el teatro hacemos lo mismo, ensanchando en lo posible nuestro campo de observación. Usamos todos y a todos como un objeto, con la única diferencia, de que nunca hablamos sobre ello: lo representamos.

SEXTA LECCIÓN RITMO

LA CRIATURA.- Si está ansioso de belleza, venga conmigo y la verá.

YO.- El único momento en que me permito tener ansia de belleza, es entre las siete y las ocho de la mañana.

LA CRIATURA.- Estaré mañana en su puerta, a las siete y cuarto.

A las ocho menos veinte de hoy, la Criatura y yo nos encontramos en lo alto del Empire State Building. Allá abajo los rascacielos menos altos, como innumerables brazos de piedra tratan desesperadamente de alcanzar el cielo. En la distancia el mismo cielo desciende suavemente hacia los verdes campos y un mar perlado. La Criatura y yo estamos en silencio, pero sin aburrirnos. Después de un rato, nos sentamos.

YO.- Le estoy muy agradecido.

LA CRIATURA.- Yo sabía que le iba a gustar... Y sabía que usted me lo explicaría. De todas maneras tendrá que explicárselo a sí mismo, si es que registra todo esto emocionalmente, en la misma forma que lo hago yo.

YO.- Supongamos que no sea capaz de explicarlo, o que no registre todo esto emocionalmente en la misma forma que usted.

LA CRIATURA.- Exactamente lo que yo esperaba que pasara.

YO.- ¿Me permite preguntarle por qué?

LA CRIATURA.- Primero porque cuando usted no puede explicar una cosa, siempre recurre amí como sostén, prueba o clarificación. Yo soy su prueba número uno. Esto me hace sentirme importante y sabia, lo que constituye una sensación maravillosa, casi como la que produce el recibir una carta de un admirador. Creo que, como de costumbre, estoy capacitada para ayudarlo. Segundo: Si usted siente algo diferente, se que nos zambulliremos en una discusión. Me parece que usted siempre saca algún provecho de mi argumentación. En realidad, sin mis argumentos, no sé qué haría usted.

YO.- Probablemente inventaría yo los argumentos.

LA CRIATURA.- Ese es un procedimiento extremadamente difícil y peligroso. Tal vez no fuera capaz de inventarlos, y aunque lo hiciera, sus argumentos quizá no fueran reales, ni convincentes. Es humano estar prevenido contra los propios argumentos.

YO.- Es humano también estar prevenido hacia los argumentos usados en contra nuestra.

LA CRIATURA.- Sí, pero esa clase de prevención, es un incentivo para nuestra propia fuerza y convicciones, ¿no es cierto?

YO.- En la vida sí. Y en el arte, la respuesta más directa y más práctica es también sí. Sobre todo en el teatro.

LA CRIATURA.- ¿Es por eso por lo que, en las tablas, el conflicto de acciones es un elemento esencial para la vida del teatro?

YO.- Precisamente. Suponga usted que en el primer acto de *El mercader de Venecia*, Antonio pagara su dinero puntualmente, cambiara su religión y pidiera la mano de Jessica... No se ría, lo digo en serio. El ejemplo que acabo de darle es exagerado. Pero ahí va uno legítimo:

“¿Cómo me delatan todos los acontecimientos
Y excitan mi torpe venganza!

Lo justo para ser magnánimo es no
Excitarse sin grandes pruebas,
Pero lo grande está en encontrar disputa en una
Fruslería, cuando el honor está en juego”.

Hamlet, acto cuarto, escena cuarta. A través de todo Shakespeare le será fácil encontrar esas señales maravillosas para el actor. Están sabiamente disimuladas en el texto de las obras: Nunca le dio a Shakespeare por expresarla por medio de una multitud de directivas aburridas. En los versos de Hamlet que le acabo de citar, la advertencia es directa: No hay acción sin conflicto.

LA CRIATURA.- ¿Usted cree que el estímulo de la acción es el único secreto de una obra de éxito o de su representación?

YO.- NO. Estos es, tan sólo, un comienzo teórico. El A.B.C. de la cosa, por decirlo así. En el teatro yo lo llamo señor QUÉ, una personalidad más bien muerta sin su compañero CÓMO. Es solamente cuando CÓMO aparece en el escenario que las cosas empiezan a suceder. El conflicto de acciones puede ser presentado en el escenario y permanecer allí petrificado, esperando una respuesta a la pregunta: ¿Cuál es el tema de la obra?, en cuyo caso no es teatro. Pero el mismo conflicto puede ser creado con inesperada espontaneidad, con impulso incalculado y sumergir al auditorio en un tremendo estado de adhesión hacia una parte u otra. Los obligará a encontrar por sí mismos la respuesta viva. Esto es teatro. El secreto no está en la pregunta “¿Cuál es el tema de la obra?”, sino en esta declaración: “Así es cómo el tema persiste o no, a través de todos los obstáculos”.

LA CRIATURA.- Por supuesto, usted habla de lo que pasa en la representación misma y no durante los ensayos. Usted me ha dicho siempre que la inspiración y la espontaneidad son el resultado del cálculo y la práctica.

YO.- Todavía creo que es así. Estoy hablando, en efecto, sobre la representación en sí misma.

LA CRIATURA.- Muy bien. Ahora quiero que me de una explicación. ¿Por qué estomas aquí, no sé desde hace cuánto tiempo, en lo más alto del más alto edificio del mundo, silenciosos, aturcidos y alborozados? La vista, desde aquí, es notable, pero no inesperada. La conocía desde antes de verla porcientos de fotografías y noticieros. He volado sobre la isla de Maniatan en avión. Además, vivo en un edificio de veintitrés plantas. ¿Por qué me impresiona tanto este momento?

YO.- Porque es extraordinario CÓMO, ha metido su mano en el asunto.

LA CRIATURA.- Usted está muy entusiasmado con ese CÓMO. Me pondré celosa.

YO.- Tiene motivos para estarlo. Déjeme enseñarle las maneras y los recursos de CÓMO, en oposición a los de QUÉ. QUÉ la elevará desde el nivel de la calle, de esa hirviente, estridente, rechinante ciudad renueva Cork, a la ventan del primer piso del Empire State Building. QUÉ le abrirá la ventana y le dirá: Éste, mi Criatura, es el primero de los ciento dos pisos de este edificio. La diferencia entre el nivel conocido comúnmente como el nivel de la calle y el del primer piso, es escasa. Exactamente seis metros. Usted oye los mismos ruidos, ve casi el mismo panorama, no se siente muy separada de la serpenteante masa de humanidad abajo. Vamos ahora al segundo piso. Y esto último se ha realizado en menos tiempo del que se tarda para decirlo. Usted está en el segundo piso. A continuación hace un análisis ligeramente diferente del cambio de altura y panorama. Entonces QUÉ, con explicaciones apropiadas, la lleva al tercero, al cuarto y sigue así hasta llegar al número ciento dos. Comprendería donde está y lo alto que está. Se daría cuenta del cambio gradual. Advertiría donde está y lo alto que está. Se daría cuenta del cambio gradual. Advertiría cada detalle de esta notable estructura. Eso le causaría una gran emoción.

LA CRIATURA.- No lo creo. Odio la idea de ese ascenso.

YO.- ¿Le pido a CÓMO que nos traiga de vuelta?

LA CRIATURA.- Sí.

YO.- Somos conducidos al largo de la calle. La ciudad se apresura hacia el trabajo. No, más que eso. Es impulsada a través de los puestos de la existencia, al lugar de sus empleos. Empleos que darán a todo hombre en la ciudad pan, un techo, esperanza durante el día, sueño tranquilo por la noche. Esas cosas son para ellos tan preciosas como las perlas negras para un pescador. Todos tienen miedo de llegar tarde al reloj de control, a perder su trabajo. Se nota una terrible tensión en los pasos, ademanes y palabras. Hay exactamente un número determinado de minutos para hacer tantas millas. Uno no puede detenerse un minuto y compararse frenética velocidad, con la velocidad serena del sol, del viento o del mar. Para darse ánimos uno se ve obligado a gritar y reírse fuertemente, falsamente. Como si uno no tuviera bastante con eso, todos los medios concebibles de sonido le hieren los oídos. Perforadoras, bocinas, campanas, chirridos de engranajes y agudos ruidos de frenos, pitos, gongs y sirenas, todos parecen aullar en un constante ritmo, diciendo "vayan a trabajar en seguida", "vayan a trabajar en seguida". Es como un compás de dos por cuatro en una música repetida indefinidamente, con un volumen en continuo aumento. Somos parte de ese ritmo. Caminamos más ligero, respiramos más ligero. Cualquier palabra que usted me dirija, la transmite como si se tratara de señales de radio. Yo contesto con velocidad. Finalmente llegamos a la puerta del Empire State Building y tenemos que forcejear para entrar. Es muy difícil desprenderse de esa oleada de brazos, piernas y rostros. Nos cuesta un esfuerzo, pero lo hacemos.

En un abrir y cerrar de ojos, nos encontramos en la caja de un ascensor, como si nos hubiera cortado un cuchillo, separándonos del mundo que vamos dejando atrás. Comparo esa sensación con el *forte fortissimo* de una orquesta, cortado por la mano maestra del director, para ser resumido en el tierno *sostenuto* de los violines. Cuánto dura no lo sabemos. Estamos solos. Somos proyectados a través del espacio. Cambiamos de ascensor; nos proyectan de nuevo. La ascensión, como un relámpago, de esos ciento dos pisos, ha sido como dos parpadeos de un ojo. Casi dos segundos en silencio, en reposo. Se abre la puerta. Nos encontramos aquí suspendidos en el cielo, por el genio del hombre, separados de la tierra por el resultado de su trabajo.

Donde quiera que miremos, fluye el espacio, invitando a la vista y al pensamiento. No estamos obligados a aceptar ninguna dirección, ninguna orden, ningún límite. Somos arrancados de los compases del preludio de Scriabin³ en cincuenta y ocho tiempos, con sus tentaciones torturantes y arrojados de golpe en una ancha y flotante alfombra mágica, para navegar en el aire al ritmo de un viento invariable que parece cantar, a intervalos regulares, una palabra: espacio. Nuestro espíritu se eleva en un destello ascendente, del tormento a la gloria.

LA CRIATURA.- CÓMO es el responsable de ese destello ascendente que en un abrir y cerrar de ojos produce ese notable resultado.

YO.- ¿No se siente agradecida? ¿No se da cuenta de la importancia de CÓMO?

LA CRIATURA.- Sí. ¿Importancia en qué?

YO.- En nuestra profesión.

LA CRIATURA.- ¿Lo dice seriamente?

YO.- ¿Quiere saber el nombre vulgar, muy usado, de CÓMO?

LA CRIATURA.- Me encantaría.

YO.- Ritmo.

³ Alexander Nikolayevich Scriabin (6 de enero de 1872 – 27 de abril de 1915) Compositor y pianista ruso.

LA CRIATURA.- He oído ese nombre en alguna parte, pero no he tenido el gusto de conocerlo.

YO.- Yo tampoco, Jacques Dalcroze⁴, me habló mucho de ritmo en la música y en el baile, dos artes en las cuales es el elemento esencial. Encontré un libro sobre ritmo en arquitectura. Esas eran las únicas guías prácticas y seguras de que yo disponía para llegar al conocimiento de ese gran elemento de todo arte. Los críticos, de vez en cuando, mencionan el ritmo en la pintura y en la escultura, pero nunca he oído explicarlo. En el teatro se le sustituye por la palabra mecánica "tempo", que no tiene nada que ver con ritmo. Si Shakespeare hubiera tenido que asignarles sus papeles al os dos, hubiera escrito:

RITMO El príncipe de las artes.
TEMPO Su hermano bastardo.

No se imagina las incontables horas que he pasado tratando de definir el ritmo, para que pueda ser aplicado a todas las artes. Aún no lo he conseguido. En mi camino hacia una definición no he llegado a una aproximación mayor que ésta: Llamamos ritmo a los cambios ordenados y medidos de todos los elementos de una obra de arte, siempre que esos cambios estimulen progresivamente la atención del espectador y conduzcan invariablemente al designio final del artista. Ataque ahora mi definición: me dará una oportunidad de defenderla.

LA CRIATURA.- Muy bien. Usted dijo primero: en "orden y con medida". Pero suponga usted que estoy creando la personificación del "Caos". ¿Cómo podría hacerlo en orden y con medida?

YO.- ¿Olvidó usted la palabra "cambio"? Su obra de arte "Caos", sí lo es, debe consistir en un número de acciones antagónicas. Pueden ser tan desordenadas como su genio se lo permita. Pero los cambios de una a otra acción deben hacerse en ese orden. Y eso es, exactamente, lo que sólo un genio puede hacer. Recuerde los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Desde el suelo, mirando hacia arriba, dan una perfecta impresión de caos, prototipo de la creación. Tome una reproducción de esos frescos y extiéndalos frente a usted sobre una mesa. Con una ojeada le bastará para convencerse que es un caos compuesto de los cambios más ordenados y medidos de todos los elementos involucrados en él.

LA CRIATURA.- ¿Qué quieres decir con eso de "cambios"? ¿Fluctuaciones?

YO.- No. Quiero decir estrictamente "cambios". Tal vez pueda explicarme más claramente con otro ejemplo. ¿Recuerda *La última cena*, de Leonardo?

LA CRIATURA.- Sí, perfectamente. Estudié los movimientos de todas las manos en ese mural. Las conozco de memoria y podría usar todos sus movimientos con libertad y naturalmente.

YO.- Muy bien, entonces. El elemento del ritmo es aquí **la mano**. Cambia de posición veintiséis veces; veintitrés visiblemente y tres en forma no visible. Si usted supiera todas las posiciones de memoria y pudiera cambiar libremente de una a otra, reconstruyendo su significado en cada cambio, lograría el ritmo de esa obra de arte extraordinaria.

LA CRIATURA.- ¿No es exactamente eso lo que hizo Isadora Duncan y lo que ahora hace Angna Enters?***

YO.- Así es.

⁴ While teaching at the Geneva Conservatory, Swiss composer and pianist Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) began to develop his system of rhythmic gymnastics. In the early 1900's an Institute was built for Jacques-Dalcroze near Dresden and in 1915 he founded the l'Institut Jacques-Dalcroze in Geneva. Soon Dalcroze Eurythmics schools opened in London, throughout the British Empire, Paris, Berlin, Stockholm and New York.

LA CRIATURA.- Comprendo. Una pregunta más. En *La última cena* las manos cambian, pero al mismo tiempo están fijas. ¿Cómo puede aplicarle a ellas la palabra ritmo? ¿Acaso ritmo no se aplica a movimiento?

YO.- No hay una limitación. Una ventisca se mueve a razón de dos pulgadas por centuria; una golondrina hace dos millas por minuto: ambos tienen un ritmo. Lleve la idea de la lentitud de un ventisquero hasta una teórica detención y la rapidez de la golondrina, a la velocidad de la luz. El ritmo las incluye y las conduce dentro de su esfera. Existir es tener ritmo.

LA CRIATURA.- ¿Qué me dice de sus elementos?

YO.- Eso es simple: Tono, movimiento, forma, palabra, acción, color; todo lo que hace que una obra de arte exista.

LA CRIATURA.- ¿Cómo explica usted a los colores de una tela eso de "cambios ordenados y medidos"?

YO.- Tome por ejemplo *El niño azul* de Gainsborough. El color dominante es el azul: cambia un número infinito de veces. Cada vez el cambio llega de un modo a la vez definido e imperceptible. Es medido. Incontables copistas han tratado de medir la cantidad de índigo que hay en cada cambio. Generalmente fracasan, pero eso no quiere decir que no se pueda medir, ya que se hizo una vez con una medida determinada.

LA CRIATURA.- Continúe con el mismo ejemplo ¿Cómo puede el cambio de azules estimular progresivamente la atención del espectador?

YO.- Simplemente atrayendo su curiosidad a mirar lo que no es azul.

LA CRIATURA.- Quiere decir..

YO.- ... El pálido y refinado rostro, rosado amarillento, del niño azul.

LA CRIATURA.- Es cierto. Y al mismo tiempo señala el designio final del artista: ese rostro de niño.

YO.- ¿Es necesario que se apresure a sacar las conclusiones antes que yo? Aún no le he dicho todo lo referente a ritmo.

LA CRIATURA.- Estoy segura de ello. Pero déjeme decirle algo. Trabajando en el teatro, encontré que ese tan viejo y tan digno de confianza "Tempo" me era muy útil. Usted lo trató mal hace unos minutos. En realidad me salvó muchas veces, cuando no sabía qué hacer.

YO.- Sí, pero nada más que cuando no sabía qué hacer. Se conformaba con correr sobre los momentos embarazosos, hasta que se daba cuenta de lo que tenía que hacer. He presenciado representaciones en donde los actores, aparentemente, no tenían nunca una idea de lo que tenían que hacer, porque los elementos que yo pude descubrir en tres actos eran: "tempo" y ese otro salvador de momentos embarazosos: entonación.

LA CRIATURA.- No sea tan exigente. El pobre actor, muchas veces, no tiene ni tiempo ni oportunidad para buscar qué hacer.

YO.- No hay que obligar al actor a mentir. Hay que dejarle esbozar la situación ligeramente, para que se deslice sobre ella con honestidad. Entonces tal vez podrá, en la excitación del momento, descubrir qué es lo que debe hacer. Cosas así suceden en la vida diaria. Usted se encuentra con alguien a quien suponía fuera de la ciudad y con quien no desea encontrarse y, espontáneamente, empieza a actuar. Consigue su guión y responde a la situación. Después de todo, eso es lo que el autor desea de usted: respuestas espontáneas a sus guiones, por adoptar un término del cinematógrafo, que se refiere al conjunto de la acción y que me parece muy apropiado.

LA CRIATURA.- ¿Pero dónde conseguir esa espontaneidad?

YO.- En un sentido desarrollado del ritmo. No de *tempo*, con seguridad, que significa "despacio", "mediano", "ligero". Eso es demasiado limitado. Por otra parte, el ritmo tiene una vibración eterna, interminable. Todas las cosas creadas viven a causa de él, por medio

de una transición de una cosa definida, a otra más definida aún. Recordaré aproximadamente las palabras de Shakespeare en *La fierecilla domada*: "Mientras a decir verdad, porque tú eres llamada Cata la simple, y Cata la gentil y algunas veces, la maldita Cata. Pero Cata, la más hermosa Cata de la Cristiandad...". Le ahorro lo que sigue, en la escena segunda del acto segundo. Este parlamento puede ser mortalmente monótono, si lo dice un actor carente del sentido del ritmo. Y ni la velocidad, ni el *tempo* lo salvarían. Cuanto más ligero pasara por sus repeticiones y antítesis, más aburrido resultaría. Pero yo he oído este parlamento dicho por un actor que conocía el valor de los cambios de "simple" a "gentil", de "maldita" a "más hermosa", etc., etc., y le aseguro que no he escuchado en mi vida un parlamento más brillante y corto. Era una verdadera avalancha de cambios, una dosificación que constituye el mejor sentido de la medida en el teatro. La prueba más evidente de la diferencia entre *tempo* y ritmo es el primer monólogo de Claudio en *Hamlet*, que empieza: "¡Ay, mi delito es tan hediondo que su olor ofende al cielo; lleva sobre sí la mayor de las antiguas maldiciones: la que cae sobre el asesinato de un hermano!". Estúdielo alguna vez. ¿Se da cuenta ahora?

LA CRIATURA.- Me doy cuenta que nuevos ejercicios aparecerán en mi vida que ya está tan ocupada.

YO.- Muy bien. Tiene la última palabra.

LA CRIATURA.- Haré mío lo que usted dijo: "Cualquier cosa que me permita estimular progresivamente la atención de mis espectadores".

YO.- ¡La felicito! Usted es víctima dispuesta al sacrificio. En este caso la expiación será simple. Para un actor el trabajo será simple. Para una actor el trabajo de adquirir el sentido del ritmo es cuestión de darse libre y enteramente a cualquier ritmo con que tropiece en la vida. En otras palabras: a no ser inmune a los ritmos que lo rodean.

LA CRIATURA.- Pero para lograr eso, uno debe saber darse cuenta de lo que es ritmo. Suponga que yo soy insensible al ritmo. ¿Qué debo hacer?

YO.- Deje el teatro... y pronto.

LA CRIATURA.- ¡Por favor! No me asuste. En realidad me parece que no tengo ningún sentido del ritmo.

YO.- Está equivocada. No hay ni una piedra en el Universo sin un sentido del ritmo. Algunos actores quizá no lo tengan, pero son muy pocos. Todo ser normal lo tiene. Algunas veces sin desarrollar, en estado latente, es cierto. Pero un poco de esfuerzo lo sacará a flote.

LA CRIATURA.- No me torture. Dígame cómo se hace.

YO.- No me apure. Es uno de los asuntos más difíciles de explicar, por lo mismo que es tan simple y universal en el fondo. Nace una criatura con la manifestación de ritmo presente en ella. Respira. Un comienzo que la naturaleza nos da a todos. Después de eso sigue el desarrollo. Primero el andar, segundo la palabra, tercero la emoción. Un paso, una palabra, una emoción, se cambian en otros y después en otros, con un designio final a la vista. Este es el primer plano del rito: conocimiento. El segundo plano llega cuando fuerzas externas le imponen a usted su ritmo, cuando usted camina, se mueve o gesticula, con o para otros. Cuando camina en fila; cuando corre para encontrar a un amigo; cuando le da la mano a un enemigo; cuando sus palabras contestan a otras palabras, arrebátandola o refrenándola; cuando sus emociones son la respuesta directa y el resultado de los sentimientos de otra persona. El tercer plano es cuando usted dirige y crea su propio ritmo y el de los otros. Eso es perfección. Es un resultado difícil; no se apresure por obtenerlo. El estudiante debe comenzar con el segundo plano. No debe esforzarse mucho al principio. Todo lo que se le pide es que observe las manifestaciones de la vida real que he mencionado y las almacene en su cerebro. Deberá concederse especial atención al resultado de los diferentes ritmos. Lo mejor para comenzar es la

música, pues allí el ritmo es más pronunciado. Vaya a un concierto; un organillo callejero tendría la misma eficacia. Pero escúchelo con todo su ser, en completo abandono y dispuesta a ser arrebatada por los compases definidos de la música. Entréguese a las emociones que le proporcione. Déjelas cambiar con los cambios de la música. Sobre todo esté atenta y sea flexible. Pase de la música a las otras artes. Y de éstas a los acontecimientos diarios.

LA CRIATURA.- Ahora me doy cuenta. Eso es lo que me ha sucedido aquí, en esta altura. Me entregué de lleno al terrible cambio de ritmo, realizado tan rápido, tan magistralmente. Ahora bien. Supongamos por un momento que soy insensible a la música. ¿A dónde voy? ¿A qué será sensible a continuación?

YO.- Por lo pronto es sensible a un escalofriante salto de cientos de pies en el aire. Es sensible al ritmo de las calles de Nueva York. ¡Me deja sin respiración su tremenda sensibilidad!

LA CRIATURA.- No soy sensible a sus bromas. Son bastante fastidiosas.

YO.- Siento desilusionarla de nuevo. Usted es sensible a mi humor del momento. Cambió la fuerza de su voz, la velocidad de sus palabras, la tonalidad de súplica que a veces tienen sus palabras. Usted cambió su ritmo.

LA CRIATURA.- Algún día aprenderé adiscutir con usted. Por favor, dígame: ¿A qué debo dedicar mi atención después que logre responder a la música libre y fácilmente?

YO.- No me mire a mí. Mire el espacio y escuche con atención. La música y las otras artes que la siguen, son tan sólo un camino abierto hacia el conjunto del universo. No pierda nada en él. Escuche las olas del mar. Absorba su rápido cambio de compás con su cuerpo, cerebro y alma. Hábleles, como lo hizo Demóstenes y no flaquee después del primer intento. Deje que el significado y el ritmo de sus palabras sean una continuación de su sonido eterno. Inhale su espíritu y confúndase con las olas, aunque sea por un instante. Eso le hará capaz, en el futuro, para representar las partes eternas de la literatura universal. Haga la misma experiencia con las praderas, los bosques, los ríos o el cielo. Luego vuelva a la ciudad y deje que su espíritu se balancee al compás de sus sonidos, como lo hizo con su estrépito creador. No se olvide de los silenciosos y pequeños pueblos soñadores. Y, sobre todo, no olvide a su prójimo. Sea sensible a cada cambio que se manifieste en sus existencias. Responda siempre a esos cambios con un nivel nuevo y más alto de su propio ritmo. Ése es el secreto de la existencia: La perseverancia y la actividad. Así es verdaderamente el mundo: desde la piedra al alma humana. El teatro y el actor entran en este cuadro sólo como un detalle. Pero el actor no puede retratar el total, sino se convierte en detalle.

LA CRIATURA.- Estoy mortificada.

YO.- ¿Por qué?

LA CRIATURA.- Pienso en lo ocupada que estaré en los meses próximos.

YO.- En los años próximos, diría yo. Pero siempre sabrá qué hacer después. ¿No es esto un consuelo?

LA CRIATURA.- Puede ser. Mis saludos a "cómo". ¿Vamos?

Nos vamos. El ascensor nos conduce abajo. La calle nos traga y cambiamos a nuestro ritmo.

FIN



El libro imprescindible para
comenzar a estudiar teatro.