

¿Qué puedes hacer para convencer a ese hombre?", y así sucesivamente.

La polémica sobre tan rebuscadas disquisiciones, como por ejemplo qué podrá ser lo mejor en cuestiones como éstas, en las que se embarcan tan arduosamente profesores y teóricos por igual, puede ser interesante e importante pero no constituye algo esencial para los objetivos del presente trabajo. Hay muchas más variantes para trabajar con los actores durante los ensayos de lo que jamás hubieran imaginado siquiera los lectores de Stanislavsky, y de otros varios ensayistas. El propio Stanislavsky así lo reconoció.

El trabajo preliminar que acabo de describir ha abarcado entre cuatro y seis semanas. El director ya está listo para el primer ensayo. Manos a la obra.

CAPÍTULO 8

PRIMEROS ENSAYOS

Cuando se convoca a los actores para el primer ensayo, el director, tal como hemos visto, ya ha cumplido con una parte considerable de su tarea; los actores, en cambio, están apenas empezando la propia. Esto es algo que tanto el director como el actor deben tener muy en cuenta. No contemplarlo significará un obstáculo para el progreso del trabajo.

Luego de saludar a los actores, y de haber hecho las presentaciones de rigor, pido al escenógrafo que explique el modelo escénico. Esto hará que los decorados resulten más significativos, y el interés de los actores por los mismos se verá así acrecentado luego de que se hayan practicado varias lecturas de la pieza.

Todos los actores ya han leído el texto previamente por su cuenta. Ahora van a leerlo juntos por primera vez. En los elencos estables la lectura del libreto, para que los actores se familiaricen con él, suele ser practicada por el autor o el director, según quién de ellos sea mejor lector.

Si el director y el autor se han puesto de acuerdo en sus primeras conversaciones para efectuar cortes en el texto, es aconsejable que los actores tomen nota de ello antes de leer la pieza por primera vez. En este caso es preferible que lean empleando libretos completos, y no los libretos individuales o "partes". A los actores los perturba mucho el verse obligados a eliminar líneas que ya se han aprendido de memoria. Seguramente habrá más cortes durante los estadios posteriores del trabajo; de hecho, siempre hay más para cortar de lo que uno inicialmente supone. Cuanto más pronto se puedan hacer los cortes, mejor será para todos los involucrados.

Frente a frente por primera vez con el autor, el productor y el director, los actores tienden a no expresar nada demasiado abiertamente. Están "ocultándose". Los actores ingleses, en esas primeras lecturas, son más audaces y se comportan con mayor soltura que sus colegas norteamericanos. Esto se debe en mayor medida a su "profesionalismo", lo cual simplemente debe entenderse como una mayor práctica de la profesión. Esta facilidad también está relacionada con el mayor énfasis puesto en la voz y en la impostación durante el entrenamiento.

En mis comienzos, en ocasiones como ésta yo indicaba a los actores que *hablaran* con las líneas de diálogo de la obra entre sí, y que cada uno se hiciera oír por toda la compañía. Les explicaba que, empleando esas líneas en una conversación, estaban dando el primer paso en dirección de la verdad de la actuación. Cualquiera fuera la real validez de esta explicación, lo que en verdad me proponía era quitarles los nervios, convencerlos de que nadie les pedía que impresionaran a nadie. (De acuerdo a las normas que dicta Equity, un actor que no ha firmado contrato aún puede ser despedido al quinto día de ensayos.) Pero pronto comprendí que no valía la pena darle a los actores ningún tipo de indicación en las primeras lecturas. Que debía permitirles que leyeran como quisieran, y sin interrumpirlos, a menos que su lectura resultara inaudible, o demasiado preocupada por provocar algún efecto. Un chiste que suelo hacerles es: "Si alguno de ustedes ya es genial, queda despedido; porque, si es así, ¿para qué estoy yo?" Un elenco bien elegido —y yo siempre tengo absoluta confianza en los actores que he seleccionado— no requiere ninguna especial admonición.

Después de la lectura de cada acto, se toman diez minutos de descanso. La primera lectura de una obra de extensión normal no lleva mucho más que dos horas y media. Luego de ella, nos retiramos a almorzar, durante un período que, según el contrato de Equity, no puede ser menor que una hora y media. Considerando que la tensión de la primera lectura suele ser muy cansadora, yo permito que el período de almuerzo (o de descanso) sea mayor. De este modo, la compañía estará más relajada al retomar la lectura por la tarde.

El tiempo previsto para el período completo de ensayos suele no ser igual para todas las compañías. En determinados teatros europeos, puede llegar a ensayarse una obra durante doce semanas, o más. Los actores que integran dichos elencos suelen aparecer en otras obras del repertorio de esos mismos teatros durante ese lapso. Los ensayos, en esos teatros, muy raramente se extienden más de cinco horas diarias. Yo considero que ésta es la duración ideal para cada ensayo diario. Peter Brook ensayó su *Sueño de una noche de verano* durante ocho semanas.

En nuestras producciones profesionales se dispone de cuatro semanas de ensayo, en el caso de una obra "común", y de cinco, si se trata de una comedia musical. Equity exige que el tiempo de ensayo se limite a siete horas netas, sobre un total de ocho horas y media diarias de trabajo. Esto puede extenderse a diez horas netas sobre doce en la semana previa a la primera función con público. El día anterior al estreno el tiempo de ensayos es ilimitado, pero con la salvedad de que deben haber transcurrido doce horas desde el último ensayo.

Si el productor decide prolongar los ensayos más allá de las cuatro semanas establecidas, puede hacerlo siempre que garantice a los actores el pago de su salario completo, o en todo caso de no menos del mínimo exigido por Equity. Pero esto sólo puede hacerse siempre y cuando los actores hayan aceptado ese arreglo. Considerando los actuales costos de producción, toda extensión del período de ensayos, sin el alivio financiero de funciones pagas, puede resultar exorbitante.

Incluso el período de cuatro semanas no es tanto tiempo como parece. Las primeras tres se computan sobre la base de una semana de seis días, a razón de siete horas netas de ensayo diarias. Estos ensayos, dirigidos sobre el escenario vacío, o en cualquier otro espacio que se haya procurado a tal efecto, deben también emplearse para ajustes de vestuario y detalles similares. Los tres o cuatro días restantes se dedicarán a ensayos de ropa en los decorados, con el elenco vestido y maquillado, con las luces, etc. Todo esto debe aprestarse ya sea para una función especial de prueba fuera de la ciudad (*road*) o para los estrenos en la sala. Tanto en uno como en otro caso, se trata de funciones pagas con público. Durante este período, sólo se permiten cuatro horas diarias de ensayo (salvo los dos habituales días de matinée).

Para entender algunos de los problemas "psicológicos" que puedan surgir tanto en el equipo técnico y de producción como en el elenco debido a las presiones del tiempo, es necesario tener siempre muy en cuenta esta información. La primera producción del Group Theatre, *House of Connelly*, de Paul Green, se ensayó durante doce semanas aproximadamente; su segunda puesta, *1931*, durante ocho semanas; y *Hombres de blanco*, de Sidney Kingsley, durante diez. Las tres puestas fueron dirigidas por Lee Strassberg. Debido a diversas circunstancias, yo sólo pude contar con las cuatro semanas de rigor en todas mis puestas, excepto en *El paraíso perdido*, de Odets (seis semanas), *El muchacho de oro*, del mismo autor (cinco), y, más recientemente, *Un toque de poeta*, de O'Neill (cinco).

El esquema de tiempos de mis puestas es, tal como ya he dicho, típico del teatro comercial. Nunca he tenido que postergar un estreno. Sin embargo, debo aquí recordar lo que alguna vez

dijo uno de mis actores: "Harold ensaya la obra como si nunca fuera a haber estreno". Esto es bien explícito respecto de mi "método": trato por todos los medios de evitar una sensación de premura. Pero para cualquier texto, salvo los más rudimentarios, cuatro semanas de ensayo son insuficientes. A propósito de esto, no puedo evitar citar aquí una ironía de Stanislavsky: "No importa todo lo que uno haya ensayado; siempre se necesitan dos semanas más".

En la segunda lectura de la pieza los actores pueden llegar a leer con más inseguridad que en la primera. No importa. Se están familiarizando con el texto mientras van acostumbrándose también mutuamente a sus voces y rostros. Incluso puede ser que hasta escuchen mejor.

Durante las dos sesiones del primer día de lectura, tal como ya lo he señalado, no doy indicaciones. No hago comentarios; me limito a escuchar y a observar. Estudio el material: cómo es leído el libreto y cómo son los que leen. El chiste que siempre hago cuando termina la jornada —hasta ese momento, y para asombro de los actores, prácticamente no he dicho una sola palabra— es decirles: "No pueden negar que hoy la dirección ha sido impecable". ¡Y es verdad! El director debe callarse para permitir que los actores y el texto se "mezclen" sin interferencias.

El mismo "tratamiento" se repite durante la mañana del segundo día. Puede que los actores sigan leyendo de un modo tan poco convincente como en el primer día, pero ahora están en condiciones de escucharse mutuamente mejor. Y quieren ansiosamente que el director les hable. En mi caso, esto sucede por lo general después del almuerzo del segundo día, o sea luego de la tercera lectura. Los actores ya están suficientemente familiarizados con el texto como para que una conversación sobre el mismo resulte útil.

Muchos directores y actores consideran que toda discusión o conversación sobre la pieza está de más. Quieren "ponerse a trabajar" ya. Esto se corrobora particularmente entre los actores ingleses; quieren "pararse", es decir, comenzar a actuar inmediatamente después de la primera o segunda lectura. Pero de lo que aquí estoy hablando es de lo que yo practico habitualmente. En determinadas ocasiones cedí a la tendencia habitual de algún actor, como por ejemplo Ralph Richardson, quien solía mostrarse no demasiado cómodo en medio de conversaciones que no llevaran directamente a la marcación, a la asignación de posiciones en escena, de los cruces de un lugar a otro, etc. El dogmatismo en el teatro es algo muy perjudicial.

Mi primera charla suele tratar del carácter de la pieza que estamos ensayando, de su importancia en términos generales, de su relevancia en el mundo en que vivimos. Cuando hablo del "mundo" incluyo a los actores como parte de ese mundo. Si

se trata de una obra extranjera, o de otra época (es decir, escrita en otra época, o de época, como por ejemplo *Santa Juana*, de Shaw), hablo de su contexto nacional y/o histórico. A propósito de *El descenso de Orfeo*, de Williams, hablé del sur, donde ya había estado, del cual había leído y aprendido mucho a partir de lo que Williams mismo me contara. Para *Incidente en Vichy*, de Miller, leí crónicas de la ocupación nazi en Francia, busqué datos en la misma Vichy y oportunamente hablé de todo lo que había hallado.

Mis señalamientos pueden ser sociológicos, psicológicos, "poéticos". Trato de evitar toda aridez escolástica. El propósito de la charla es crear la conciencia de la validez de nuestro proyecto, provocar entusiasmo. Los primeros ensayos son la luna de miel de nuestra relación amorosa con la obra. El mundo del teatro es el mundo entero, y nada de lo humano le es ajeno. No hay que avergonzarse por encarar así una puesta. La experiencia me ha enseñado que la estimulación en este tipo de intercambios iniciales rinde sus frutos en escena. Contribuyen al "aura" de la pieza; sin ella, la misma se vuelve seca, carente de una verdadera atracción.

También hago referencia al estilo de la obra, al toque individual del dramaturgo, a su pensamiento, a su ritmo, al tipo de actuación que su obra demanda. Para ilustrar esto me valgo de determinadas referencias sobre el carácter del texto, de la estructura de la obra. En el inicio de mi carrera también dedicaba bastante tiempo al análisis de cada uno de los personajes, lo que no era practicado con rigor esquemático. No había casi ninguna mención específica a columna vertebral o acción principal alguna. Trato de no emplear terminología que sólo yo entienda. La intención es estimular al actor de acuerdo a su propia naturaleza individual.

Para hablarle a los actores de sus papeles, algunos directores creen que lo mejor es hacerlo privadamente con cada uno de ellos. Esto puede llegar a ser aconsejable en un estado avanzado del período de ensayos. Pero cuando se están describiendo los lineamientos generales de la pieza, y el modo en que sus diversas partes constituyen el diseño global de la misma, yo prefiero dirigirme al elenco en pleno, con todos sus integrantes presentes. Así se subraya el carácter de compromiso grupal, colectivo, de la empresa, donde cada una de las partes afecta por igual a la otra.

Estas primeras charlas son como un banquete de ideas: cada actor puede servirse de la fuente la que quiera. Los actores y autores suelen aceptar de buen grado la invitación y disfrutan de su participación. Pero suelen excederse, y entonces tienen demasiado para digerir. Hay actores que captan la esencia de lo que digo, especialmente cuando les resuena certeramente en

sus propias partes. Yo los aliento en ese sentido, pero sin demasiada insistencia. En mis puestas posteriores a 1949 comencé a reservarme muchas de mis conclusiones más profundas para aquellos momentos de la lectura, o la representación, de escenas o actos enteros, en los cuales estuviera seguro de que podrían imprimirse más indeleblemente en la conciencia de los actores. Hoy en día, mi primera "indicación" a los actores rara vez dura más de una hora.

Después procedemos a leer con "interrupciones". Luego de que se ha leído un párrafo, o una escena, explico de qué manera mis generalizaciones previas se aplican en lo que acaba de leerse. Estas interrupciones, las que admito han resultado más de una vez demasiado prolongadas, continúan durante toda la lectura de la pieza. Los actores comienzan a ver a la obra y a sus papeles desde otra perspectiva.

Otra de mis actividades específicas durante esta etapa formativa del trabajo es registrar, rastrear, el progreso de la acción interna de la obra: de qué manera cada segmento, cada escena revela el desenvolvimiento de los personajes y de la continuidad de la acción de la pieza, de manera tal que se haga explícita la estructura global de la misma.

Una vez completadas una o más de estas lecturas "interrumpidas", la compañía vuelve a leer la pieza en su totalidad, esta vez sin interrupción. De este modo se logra adquirir una cierta experiencia de lo que es la obra. Ahora sí los actores están preparados para "pararse" y "caminar" su papel. A través de la lectura, los actores han adquirido un sólido conocimiento teórico de la pieza, aunque en realidad es bastante más que eso.

En un principio yo solía dirigir los primeros ensayos del modo que he descripto, durante una semana. Posteriormente, y como consecuencia de un esquema de tiempo de ensayos mucho más ajustado, reduje el período a tres o cuatro días. En el caso de *El muchacho de oro*, con cinco semanas de ensayo a mi disposición, las lecturas llevaron dos semanas. Pero, tal como veremos, fueron mucho más que simples lecturas.

Algunos directores, en Inglaterra especialmente, esperan que sus actores sepan sus partes de memoria antes de comenzar a ensayar. Esto quizás pueda ser imprescindible dado que en el teatro inglés las marcaciones escénicas comienzan ya en el primer o segundo día de ensayos. Cierta director que conozco llama a una "pasada" completa de la obra (con marcaciones escénicas improvisadas) al tercer o cuarto día de ensayo.

Aun cuando puede no haber nada fatalmente desastroso en tales prácticas, yo nunca las he aplicado, ni tampoco lo han hecho ninguno de los prestigiosos directores cuyas primeras producciones importantes fueron presentadas bajo los auspicios del Group Theatre (como Lee Strasberg, Elia Kazan, Robert Lewis).

Virtualmente prohibimos a nuestros actores que aprendan de memoria sus líneas antes de comenzar a ensayar. Por el contrario, probablemente sea muy aconsejable para los actores que sí las aprendan cuando se trata de obras de Shakespeare, o de piezas versificadas en general. Pero ninguno de los directores que he mencionado ha dirigido obras de este tipo. Creíamos, y yo todavía creo firmemente, que el actor que aprende sus líneas de memoria al margen del trabajo efectivo durante los ensayos cae en preconceptos y fija su lectura dentro de moldes preconcebidos, a tal punto que su receptividad ante los impulsos de sus otros compañeros de elenco queda seriamente dañada. Además, en estas circunstancias, los actores a duras penas logran escucharse, lo cual da como resultado una actuación mecánica.

El actor siempre debe ser elástico, y lo suficientemente libre como para tener una actitud de apertura frente a todo cambio o nuevo ajuste. Esto se dificulta enormemente si ya ha aprendido sus líneas antes de tener contacto con el resto del elenco, lo cual le significará aislarse de ese importantísimo contexto humano, el "equipo". De todas maneras, ciertos actores que conozco, quienes suelen memorizar sus partes antes del ensayo, se las arreglan para no perder, pese a ello, capacidad de respuesta ante las diversas contingencias de la producción. En este aspecto, como en tantos otros del hecho teatral, una vez más se demuestra que no hay "absolutos".

Los primeros ensayos dan la posibilidad al director de descubrir de algún modo qué tipo de dirección conviene más con cada uno de los actores. Estudia entonces lo más sólido de cada actor, y sus puntos débiles. Hay algunos que virtualmente exigen que se los dirija; otros, se muestran molestos cuando se habla demasiado, aunque lo que se diga sea inteligente. Muchos hay que quieren descubrirlo todo por sí mismos, excepto las cuestiones puramente técnicas. Sienten que toda conversación interfiere en su proceso creativo, en su placer de descubrir. Con frecuencia tienen razón, y su tendencia debe ser respetada. Sé de actores que se han mostrado reticentes a hacer determinadas cosas, aun admitiendo que eran interesantes, sólo porque el director había sido el primero en sugerirlas.

No todo lo que el director sugiere, por más lúcido e inteligente que sea, es útil para el actor; el director verdaderamente sabio no podrá negar que esto es así. Dirigir no significa dar órdenes. Debe evitarse caer en una relación del tipo maestro-discípulo. Alguna vez se me ha reprochado, y yo no he vacilado en reconocer mi culpabilidad al respecto, "hacer" demasiado para los actores, o decirles demasiadas cosas. He debido aprender a reprimir mi natural volubilidad. Del mismo modo, determinados actores —especialmente norteamericanos— pueden llegar a sentirse muy contrariados si se topan con un director

"mudo", aquel extremadamente estricto en guardarse de aconsejar. Los actores piden ayuda; quieren ser trabajados. Esto se ha convertido últimamente en una tendencia tan marcada que tengo la esperanza de que el actor tome finalmente la iniciativa y se lance al ruedo por sí mismo. Es una cuestión de orgullo para el director el hecho de ser capaz o no de inspirar al actor; pero sería realmente fantástico que el actor fuera capaz de inspirar al director.

Por el contrario, esa clase de director que los actores llaman "policía de tránsito", el que limita su dirección a lo exterior de la profesión, con un ocasional comentario casi "editorial" de vez en cuando, es de deplorar. Un veterano actor inglés integrante del elenco de *El tigre en los portales* me dijo: "Usted es el primer director, desde Granville-Baker, que realmente me ha dirigido". Muchos directores ingleses, siguió explicándome dicho actor, creen que su función consiste prácticamente en combinar los elementos físicos de la producción —la marcación escénica, la marcación grupal, etc.— o cosas por el estilo, y nada más. Se supone que el talento del actor hará el resto. Esta suerte de división de tareas ha probado ser errónea.

Recuerdo cierta ocasión en la que un experimentado actor me interrumpió cuando estaba sugiriéndole algo en relación con un detalle aparentemente insignificante surgido en uno de los primeros ensayos. "No hace falta que me diga eso", dijo en tono admonitorio, "yo conozco mi trabajo". Yo no insistí, y decidí dejar pasar varios días sin hacerle ninguna indicación. Después de un tiempo el actor se me acercó durante el almuerzo y, quejoso, me dijo: "Usted dirige a todo el mundo; ¿a mí no tiene nada que decirme?" Ya estaba a punto para ser dirigido.

La dirección y la actuación se integran mutuamente en un intercambio recíproco, en una relación de ida y vuelta, como si fuera un matrimonio. Lo más importante que debe surgir del período inicial de trabajo es el entendimiento entre el actor y el director; cada uno aprende cómo colocarse frente al otro, cómo tratar con el otro. Esto tendrá una importancia cada vez más decisiva a medida que avancen las sucesivas etapas de los ensayos.

CAPÍTULO 9

MAS ENSAYOS

Los ensayos leídos de *El muchacho de oro* duraron dos semanas. No consistían, sin embargo, en la repetición cotidiana de lo mismo. Cada etapa del trabajo de puesta se conectaba con la siguiente. A medida que los actores eran exigidos, acicateados o inspirados por el director, se veían cada vez más a sí mismos como personajes, y cada vez estaban más embebidos del carácter de la obra, poseídos por ella. Durante la segunda semana, aunque todavía estaban "solamente leyendo", ya se "paraban" y, todavía con el libreto en la mano, hablaban entre sí, en tono de súplica, o amenazantes; admonitorios, o dulces; incitantes, o provocadores; en otras palabras, actuaban. El drama ya se había hecho presente. En muy poco tiempo —cinco días aproximadamente— ya estaba lista la marcación escénica completa de la pieza.

La moraleja de este episodio puede resumirse en un precepto aplicable a todo ensayo: no hay que pasar a una segunda etapa hasta que la primera se haya completado satisfactoriamente. Lo primero que esté bien hecho dará origen naturalmente a lo siguiente. Trabajar todo a la vez —para lograr inmediatamente el "tempo", por ejemplo— mientras los actores no han terminado aún de hacer que sus acciones sean veraces, conduce a la falsedad.

No hay que exigir un "ritmo sostenido" en la marcha de las primeras lecturas. Inclusive, tal como explico más adelante, quizás no haya que insistir en eso nunca, porque es una consecuencia, no una causa. Varios de los actores más descollantes son espontáneamente "lentos" al comenzar los ensayos. Es un tonto el director que desde un primer momento castiga a su compañía al grito de "rápido, rápido..."

Antes de seguir adelante con esta explicación, debo detenerme para recordarle al lector que puede seguirse un procedimiento totalmente diferente para los ensayos. De hecho, hay varios posibles. Pero me limitaré a mencionar uno que yo practiqué hasta un cierto punto mínimamente, y que Lee Strasberg también aplicó, en mucho mayor medida, en la primera época del Group Theatre. Es el método de la improvisación, un sistema que exige más tiempo del que habitualmente se dispone en la actualidad.

Hay como mínimo dos tipos diferentes de improvisación. Antes de pasar a describirlos debo dejar claramente establecido que la improvisación no significa "hacer lo que uno quiera". Las improvisaciones siempre deben basarse en un plan, en un "guión" que el director ha delineado, en una meta, en un objetivo que él busca. Lo que se deja al terreno de la improvisación es el camino por el cual se llega a destino.

Luego de que se ha leído la obra y de que su lineamiento dramático general ha quedado establecido, el director, en vez de dedicarse a la marcación escénica, pide a los actores que improvisen apelando a una u otra forma, y a veces a las dos simultáneamente.

La primera variante de improvisación consiste en proponer situaciones imaginarias paralelas o equivalentes al clima o a la acción contenida en determinada escena de la pieza. Por ejemplo, se le pide a los actores de *El muchacho de oro* que improvisen una típica cena en el departamento de Berger. Sin duda alguna, la improvisación tendrá una duración mucho mayor que la escena correspondiente de la obra. Es importante otorgar a tal improvisación un "giro" dramático especial, contándole a alguno de los actores, sin que los demás se den cuenta, algún suceso dramático ocurrido durante el día que afecta a los demás miembros de esa familia, y del cual nadie se ha enterado aún.

A través de este tipo de improvisación los actores descubren algo más del comportamiento habitual de los personajes, y de su interrelación, de sus rasgos esenciales y de sus posibles reacciones en momentos de sorpresa o consternación.

Después, el director procederá a comentar hasta qué grado los actores han entendido la naturaleza del personaje que les ha tocado.

Una improvisación puede involucrar a un único personaje solamente. En *Despiértate y canta* le pedí a Morris Carnovsky, quien interpretaba al abuelo, que cosiera la visera rota de su gorra —una gorra real, no imaginaria— y que al mismo tiempo le contara a su nieto algún episodio de su vida que hasta ese momento nunca hubiera revelado, algo que pudiera servir de enseñanza al muchacho. Carnovsky sacó mucho mayor provecho

de esta pequeña improvisación que de cualquier otra cosa que yo hubiera podido decirle para describir o explicarle la naturaleza del personaje del viejo. La costura de la gorra se utilizó en la representación como un rasgo menor de la caracterización.

Una improvisación más elaborada se convirtió finalmente en una de las escenas más impresionantes de *Hombres de blanco*, de Sidney Kingsley. Una joven mujer debe someterse a cirugía. Lee Strasberg quería que los actores que iban a interpretar a los cirujanos y a sus asistentes presenciaran una verdadera operación en un hospital. Después, él les pediría que repitieran lo observado. En el libreto de la obra no figuraba más que una escena corta antes de la operación, y después de ésta caía el telón. La improvisación o recreación que hicieron los actores de los procedimientos quirúrgicos, de la rutina de la esterilización, la colocación de los guantes, el manipuleo del instrumental, todo resultó tan imponente que quedó definitivamente incorporado a la pieza, otorgándole un aliento de verdadera grandeza.

Ciertas improvisaciones no tienen con la obra más que una relación periférica. Uno de mis primeros intentos de dirigir una pieza (que jamás fue producida, por otra parte) tenía que ver con la Revolución Rusa. Yo necesitaba hacer sentir a los autores las tensiones inherentes a una crisis semejante. La improvisación se practicó en un plácido camino campestre. Pedí a los actores que marcharan encolumnados portando banderas y pancartas con slogans revolucionarios. Sin prevenir a los que marchaban, preparé a otro grupo de actores para que los atacaran por sorpresa como lo haría una fuerza represiva militar.

Para la misma obra, y por similares razones, hice que los actores interpretaran una "escena" siguiendo las alternativas de una explosión en una mina, mezclándose con los verdaderos parientes de los mineros que se apiñaban alrededor del pozo para enterarse de la suerte de sus hombres.

Este tipo de improvisaciones es de dudosa utilidad, porque para que resulten veraces podrían llegar a requerir tanto ensayo como la totalidad de la pieza original. Las menciono no solamente para dejar sentados sus límites sino para poder pasar al segundo tipo de improvisación, más práctica, que describe Stanislavsky y que Lee Strasberg ha utilizado en varias ocasiones con significativo éxito.

La pieza se trabaja escena por escena siguiendo la situación básica y las circunstancias de cada una de ellas. Para evitar la posibilidad de saturación por la repetición el director añade permanentemente nuevos ajustes y otras circunstancias destinadas a crear nuevas percepciones y respuestas en cada situación. Pero el curso, la línea de acción permanece idéntica a aquélla que establece el texto de la obra.

En una "pasada" de *Hombres de blanco* realizada después de cinco semanas de ensayo, toda la obra fue representada prácticamente sin una sola palabra de los diálogos escritos por el autor. Casi todos los parlamentos pertenecían a los actores. Y sin embargo, la obra fue esencialmente la misma. En un principio Sidney Kingsley reaccionó espantado, para quedar vivamente impresionado luego.

Para que este tipo de improvisación funcione, entre los actores debe existir una verdadera conexión. Porque los obliga a estar alertas, a escuchar; no pueden actuar sus reacciones mecánicamente. No les es posible dar por garantizados los movimientos, modales y actitudes de los demás actores. Entre todos ellos se establece un juego de intercambios espontáneo, fresco, vivo*.

La línea de acción física desarrollada bajo determinadas circunstancias, a la que el director agrega matices y variaciones, es la principal sustancia de la obra en escena. Hasta los propios dramaturgos reconocen la validez de este axioma. Vale la pena citar aquí cierta anécdota que alguna vez escuché. Se cuenta que, un día, Racine entró a la sala donde estaban aguardándolo varios invitados, y al preguntársele a qué se debía el júbilo que traía, contestó: "Es que acabo de finalizar mi nueva obra; ahora sólo me falta escribir los diálogos".

Más adelante volveré a extenderme sobre el tema de las relaciones entre la dirección y la actuación, que acabo de esbozar aquí. Sin embargo, lo que debe quedar desde ya claramente establecido es lo siguiente: existe, y siempre debería existir, un cierto grado de improvisación en la puesta de una obra, al margen de lo tradicionales que sean los métodos de ensayo. Si no se permitiera ese margen de libertad, el teatro se vería reducido a un mero recitado de diálogos, acompañado por la más primitiva de las formas de ilustración literal de un texto. Y eso, con todo lo elegante, preciso o inteligente que pueda resultar tanto el recitado como la ilustración, a duras penas podrá ser llamado teatro.

Después de todas las lecturas que el director considere suficientes, de acuerdo a su parecer o al tiempo del que disponga, los actores "se detienen": comienza la marcación escénica. El asistente de dirección y sus ayudantes trazan en el piso del escenario la planta de los decorados, de acuerdo a los dibujos y bocetos del escenógrafo, con cinta adhesiva, tiza o pintura, indicando dónde están ubicadas las entradas y dónde habrán de colocarse los paneles, plataformas, y decorados en general. Acto seguido, "roban" de donde pueden bancos, sillas, mesas, sofás, y lo

* No estoy seguro de que este tipo de improvisación pueda significar un avance en una puesta de Shakespeare.

propio hacen con la utilería: platos, cuchillos, cartas, armas de fuego, espadas y lo que sea.

Estoy refiriéndome a las producciones profesionales norteamericanas que no cuentan con un staff técnico permanente—carpinteros, electricistas, utileros. En este aspecto, mucho de nuestro teatro profesional es lastimosamente *amateur*. En las condiciones normales de trabajo bajo las cuales tanto yo como la mayoría de mis colegas nos desempeñamos, el uso de material adecuado en lo que hace a la utilería, el mobiliario e incluso los utensilios como vasos, platos, cuchillos y tenedores, implica la obligación de oblar salarios regulares a los peones utileros según la escala que impone el sindicato, lo cual determina un costo que la mayoría de las veces resulta prohibitivo. De manera que lo que realmente se necesita es reemplazado por mezquinos sustitutos como por ejemplo vasos de papel, y cuchillos y tenedores de cartón. En lo que respecta a los sofás, o bancos de madera, lo máximo que se puede pedir es que tengan al menos aproximadamente las medidas especificadas por el escenógrafo para que el diseño de su escenografía sea respetado lo más prolijamente posible. Y esto también ocurre en el caso de los sillones y camas, y con todo el mobiliario en general.

Este tipo de "soluciones de emergencia" resultan no sólo desalentadoras sino ineficaces. Imagínense, por ejemplo, una escena de amor en la cual los actores se vean tan constreñidos en el espacio del sofá que con cada gesto más o menos enfático que hagan corran el riesgo de caer al suelo. Un mobiliario y utilería inadecuados provocan una enorme pérdida de tiempo, en un sentido estrictamente técnico. No se maneja una copa de cartón igual que una de plata, un palo no es una espada, los cortes de carne de lengua no se cortan, ni mastican ni se tragan como los de carne de calidad. En todas estas ocasiones, el *timing* expresivo de las líneas de diálogo que acompañan las diversas actividades se convierte en una mera conjetura. En los ensayos de vestuario, cuando ya se cuenta con toda la adecuada parafernalia, debe volver a ensayarse todo lo inherente a la coordinación entre el diálogo, los gestos y las acciones.

Pero en todo esto hay un costado cómico: los actores que, después de un par de días de manipuleo, ya se las arreglan para manejar con cierta soltura la tosca utilería que se les ha proporcionado desde el principio, no saben qué hacer en los ensayos de vestuario cuando se reemplazan dichos objetos falsos por los "verdaderos".

Cuando los ensayos tienen lugar sobre el escenario de un teatro, la iluminación suele consistir en una parrilla lumínica de doscientos watts, la cual apenas alcanza para que los actores puedan distinguir lo que leen: están inmersos en una atmósfera

casi lúgubre. Si se pide más luz, habrá más luz... pero a un costo; el costo del salario del electricista.

El director suele tener la certeza de dónde quiere que esté ubicado cada actor en el momento en que se abre el telón. Dicha ubicación también figura con frecuencia indicada en el libreto, aunque también esto casi siempre está sujeto a cambios drásticos. La marcación escénica, en sus aspectos más generales, no es una tarea tan compleja como podría suponerlo un director novel; en gran medida, es definida por la planta escénica diseñada por el escenógrafo: puertas, muebles, la utilería básica; todo ha sido coordinadamente dispuesto previamente. Muchas de estas ubicaciones pueden ser modificadas de ser necesario cuando surgen situaciones y movimientos no previstos. Pero tales modificaciones, como ya he señalado, no siempre son factibles. Por eso es que, siempre que sea posible, tanto el director como el escenógrafo saben que les conviene esperar a que los ensayos se hallen bien avanzados para terminar de definir la forma, contornos y detalles de los decorados. Claro que las ocasiones de poder hacerlo son sumamente escasas.

Existen manuales donde se establecen reglas para la marcación escénica de una pieza. En ellos se aconseja al director que no tenga a varios de sus actores parados en una misma línea recta, paralela a las luces del proscenio; que indique al actor que no debe caminar mientras está diciendo la línea de un *gag*; ¡incluso que indique al actor con qué pie es mejor que entre a escena! De acuerdo con estos libros de texto, hay ciertas áreas del escenario que son mejores para una escena de amor, otras para escenas de violencia; dicen también que un discurso o parlamento importante debe ser expuesto en el centro del escenario, etc. Cierta director, enormemente prestigioso en su época y a cuyas órdenes actué siendo un niño, siempre eludía plantear situaciones importantes en el centro del escenario porque lo consideraba "pasado de moda". Era la única regla técnica de la que parecía haberse percatado, y se aferraba a ella como a un dogma. Se sobreentiende que todas estas recetas empíricas son absurdas.

La atención del público debe ser dirigida en cada escena al punto de interés focal de la misma. Hay varias formas de lograrlo: la más obvia es a través de la graduación en la intensidad de la luz. Pero no puede haber reglas fijas ni estrictas para la marcación. Ni siquiera el "centro del escenario" puede considerarse como una posición fija: todo depende allí del diseño de la planta y de la arquitectura de la sala. Para los espectadores ubicados en los asientos laterales de ciertos "teatros-arena", el centro del escenario está ubicado a una distancia considerable. Lo que es decisivo en la marcación es mantener la fluidez y variación del movimiento. Una posición fija inscripta en un área limitada produce monotonía visual y conspira contra la

capacidad de atención del público. En la representación debe emplearse la totalidad del espacio escénico visible. Sin embargo, el constante movimiento distrae.

Yo suelo eliminar todo aquel elemento de utilería y del mobiliario que no tenga ninguna función en la acción de la obra. Durante las primeras sesiones dedicadas a la marcación, me ubico en el escenario, o muy cerca de él. A medida que avanzan los ensayos voy alejándome. El director debe poner a prueba su marcación observándola desde los cuatro costados de la sala, aunque está claro que es en vano esperar que todo se vea parejamente bien resuelto, y bellamente compuesto, desde cualquier lugar.

A veces es la pintura y el estilo de sus creadores lo que sirve de inspiración a determinados directores para la puesta de sus "cuadros" escénicos. Meyerhold mencionó a Manet y Renoir cuando se refirió a la búsqueda de los colores para su puesta de *La dama de las camelias*. Había algo de Brueghel en la versión de *La visita*, de Peter Brook. La luz de Rembrandt suele ser ampliamente copiada. Para estudiar el movimiento dramático, Gordon Craig recomendaba al Giotto, a Masiliano y a Miguel Angel; para las expresiones faciales y vestuario, a Fra Angelico, Franz Hals, Teniers, Hogarth y Rembrandt; para Shakespeare, Carpaccio. Pero este tipo de "préstamo" consciente, aunque legítimo, me resulta ajeno.

Tal como ya he dicho, ciertos directores proyectan sus marcaciones antes de los ensayos. Marcan cada cruce, cada cambio de posición, se desplazan hacia el fondo del escenario (lejos del público, según la disposición de los teatros con proscenio) y hacia el frente (sobre la línea del telón). Esto puede servir para ahorrar tiempo. Stanislavsky dice que en sus comienzos él trabajaba así, pero que después dejó de hacerlo.

Mi preocupación primordial son los puntos de acción climáticos: aquellos movimientos o fragmentos de situaciones que son cruciales para mi visión global de la obra. En lo que hace a los demás elementos, para empezar permito que los actores definan ellos mismos, *ad libitum*, sus cruces y los momentos que consideren más aptos para sentarse, pararse y caminar, etc. De todas maneras, me ocupo de regular esta "libertad" para asegurarme de que la marcación tenga sentido; de que además de resultar un vehículo efectivo para la fructífera performance de los actores, corresponda a las necesidades dramáticas de la obra y coadyuve a lograr el control del interés del público.

Recuerdo que en cierta ocasión fui convocado para hacerme cargo de la dirección de una obra ya estrenada en una sala suburbana. Durante uno de los ensayos le pedí a una actriz que efectuara un cruce por un punto diferente al cual estaba acostumbra, según la puesta en escena primitiva. "Pero", protestó

ella, "me sentía tan cómoda haciéndolo así". "Es posible que usted se sienta cómoda", le contesté, "pero el que no se siente cómodo es el público".

Sin embargo, recapacitando sobre cómo son verdaderamente mis ensayos, debo reconocer que lo que acabo de decir no es estrictamente justo. En lo que hace a la marcación, después de la primera señal de "largada" me dedico específicamente a indicarle al actor por dónde prefiero que cruce, dónde quiero que se siente, que se pare, etc. He podido comprobar que mis indicaciones en este sentido quedan muy rápida y firmemente establecidas, y que rara vez deben ser modificadas, como consecuencia de que lo pida algún actor o por mi propia desconformidad. Christopher Fry, traductor de dos piezas de Giraudoux que yo dirigí, se mostró sorprendido de que yo hubiera efectuado tan pocas modificaciones a la marcación original. John Gielgud, quien dirigió *The Lady's Not for Burning*, de Fry, revisaba casi diariamente su marcación, según Fry, y en una ocasión debió impedirle que lo hiciera justo antes de levantarse el telón en una noche de estreno.

De todas maneras, siempre advierto a la compañía y al asistente de dirección que mi primera marcación no debe de ninguna manera ser considerada final; que estoy siempre dispuesto a cambiarla si detecto en ella imperfecciones visuales u obstáculos físicos para el fluido desplazamiento de los actores. Ellos mismos son los que a veces hacen sugerencias de determinados cambios en la marcación, que casi siempre resultan de indiscutible eficacia.

El bosquejo somero de marcación de un acto completo puede efectuarse en un par de horas. Esto es particularmente corroborable cuando se trata de obras realistas típicas. Sé de directores que son capaces de marcar la totalidad de la obra en dos o tres días.

Luego de que he finalizado mi primera marcación, parte por parte, repitiendo cada uno de aquellos bloques que puedo considerar razonablemente terminados, hago practicar a los actores una "pasada" completa sin interrupciones del acto, salvo de aquel segmento de los que se acaban de ensayar que no recuerden bien. El asistente de dirección, que ha anotado todos los detalles de la marcación en su libreto, le recuerda a los actores aquello que previamente se les había indicado que debían hacer.

Esta "pasada" es seguida por otra más, y luego por una tercera. Con cada repetición, los movimientos se vuelven más y más fluidos. Entonces, y habitualmente para el asombro de la compañía, pido a los actores que se sienten y que vuelvan a leer todo el acto. Mis señalamientos sobre las motivaciones de las acciones, sobre las escenas, las líneas de diálogo, son ahora más minuciosas. Trato de inducir en los actores una más profunda

concientización de los rasgos de sus personajes, o de las implicancias de ciertas acciones que quizás pudieron no haber advertido previamente. Ahora todos ellos están más capacitados para entender la tendencia de mis sugerencias interpretativas, a partir de haber ya actuado efectivamente los rasgos exteriores básicos del acto.

Después se le vuelve a pedir al elenco que efectúe una "pasada" completa del acto, pero ahora "parado". Así aplicarán todo lo que han adquirido a partir de esta nueva lectura y discusión que acabamos de tener. Y aun hago nuevas sugerencias. Otra repetición más sucede a ésta, pero en ella detengo la acción cuando es preciso para efectuar cambios, ajustes, o profundizaciones de lo que se ha logrado hasta ahora.

Esto puede continuar por dos o tres días, y tratarse siempre del primer acto. No he hecho aún hincapié en ningún tipo de hondura histriónica o "altura" creativa. Los actores bien pueden haber estado ensayando con el libreto completo o con sus partes en la mano, aun cuando ya hayan podido memorizar buena parte de sus parlamentos a través de las diversas lecturas. Para el cuarto día ya doy por sentado que los actores han estudiado sus partes por su cuenta y ya las saben, y que por lo tanto están capacitados para ensayar sin el "libro". El acto se "pasa" completo una vez más, aunque recurrir a la ayuda del asistente para que oficie de "apuntador" es todavía inevitable.

Esto que acabo de describir no es de ninguna manera el procedimiento ideal. Sería mucho más ventajoso para el actor no tener nunca el libreto en la mano cuando está intentando actuar una escena. Esto es posible sólo si se le permite improvisar. En este caso la marcación, en principio, deberá ser por fuerza más suelta, con casi ninguna preocupación por la precisión de los tiempos, etc. Sin embargo, no estamos aquí refiriéndonos a una situación ideal, sino a aquella teñida de las exigencias del tiempo, en el contexto de la organización teatral normal, tal como se practica en los Estados Unidos.

Hay directores que, con un acto ya marcado en su totalidad, pasan a marcar inmediatamente el siguiente, y luego el siguiente. Están ansiosos por tener una perspectiva a vuelo de pájaro de toda la obra lo antes posible. Esta manera de trabajar tiene sus méritos, pero yo sospecho que está basada en el miedo. El director sufre el acoso del productor y el autor, quienes se desviven por saber "qué salió". Están todo el tiempo anhelando ver cuanto antes algo que al menos se parezca a la representación total de la obra: quieren estar seguros de que en sus manos tienen un verdadero *show*. Pero acelerar el proceso de gestación con frecuencia provoca partos prematuros.

Yo no paso a trabajar el segundo acto hasta no haber logrado una versión "borrador" suficientemente convincente del

primero. Hubo ocasiones en las que me abstuve a sabiendas de marcar el último acto hasta que no transcurrieron los primeros catorce días de ensayo. Esto llegó a alarmar tanto a un productor (mejor ni mencionar lo que opinaba el autor) que no pudo menos que recordarme que el preestreno en función especial de prueba era inminente. "Oh, sí, bueno", le dije, "yo nunca ensayo el último acto de mis puestas". El productor se tomó la humorada tan al pie de la letra que tuve que mostrarle que en mi cuaderno de notas el programa de trabajo que yo mismo había organizado preveía que el ensayo del último acto comenzaría dos días después.

La marcación del último tercio de la obra es habitualmente la menos ardua, tanto para el director como para los actores. El trabajo realizado con las partes anteriores ya los ha hecho acostumbrarse al esquema escénico y están familiarizados con la interpretación y con las interrelaciones entre los personajes.

Supongamos, entonces, que la "pasada" completa del primer acto se ha logrado al cabo de tres días de ensayo. Al atardecer de la víspera del cuarto día, en el cual vamos a empezar a marcar el segundo acto, le pido a la compañía que relea dicho acto por su cuenta porque, dado que durante tres días nos hemos "olvidado" del segundo acto, quizás ya no lo tengan tan "fresco" en su memoria como al empezar la marcación.

El mismo plan aplicado para el primer acto se adopta ahora para el segundo. Nos salteamos el primer acto por un día, porque hemos dedicado ese día completo a marcar el segundo. Luego de ello, resumimos el trabajo del primer acto mientras ya estamos concentrándonos en el segundo. Enseguida empezamos por dedicar medio día al primer acto, y la otra mitad del día al segundo. Finalmente, proseguimos con el tercer acto. Cuando los tres funcionan fluidamente en lo que hace a la vida física de la totalidad de la pieza, los ensayos adquieren un nuevo nivel de estudio y esfuerzo. Pero ha ocurrido mucho más que un mero perfeccionamiento de los mecanismos en los estadios preliminares del ensayo. La satisfactoria concreción de una tarea, repito, implica mucho más que sus metas específicas. Las medidas tomadas con la intención de pulir lo exterior son virtualmente inseparables de las consideraciones interiores, "psicológicas". Debe considerarse que el hecho de que nos refiramos a ambos aspectos de la producción como si fueran entidades separadas, es meramente cuestión de conveniencia en aras de una mejor exposición.

CAPÍTULO 10

CONTINUAN LOS ENSAYOS

Si la dirección escénica no fuera más que la marcación, resultaría una tarea relativamente sencilla. La marcación es aquello que otorga a la puesta una estructura ósea. El alma de la dirección, el cerebro, la sangre, el nervio y el espíritu, le dan la vida. Aquellos que me han observado en acción durante los ensayos me han notado impaciente en el detalle, dubitativo en la marcación. Sin embargo, tanto el público como la crítica muy rara vez han opinado negativamente sobre los mecanismos de mi criterio de puesta. El producto terminado suele estar muy bien; al menos en lo que hace estrictamente a la marcación.

Lo que constituye mi preocupación principal es el significado, el sentido dramático, el carácter, el clima y la emoción. Todo lo cual es esencialmente una cuestión de trabajo con el actor, individual y colectivamente. Sin el actor, no hay teatro.

A propósito de la relación del actor con la cuestión de la marcación recuerdo una historia que alguna vez me contó Charles Laughton. Ellen Terry era dirigida por uno de esos "agentes de tránsito" que le daba las siguientes instrucciones: "Cuando se levanta el telón, usted está sentada a la mesa, tejiendo. Después de contar hasta quince, usted se levanta, va hacia la ventana y mira hacia afuera. Enciende la lámpara de la repisa, vuelve a sentarse a la mesa y regresa al tejido". "Perfecto", respondió la actriz, "y mientras lo hago, también hago todo aquello por lo cual me pagan tan buen dinero".

Por las dudas, hay otra historia, con otra actriz, una de esas típicas *stars* inglesas, que tiene un muy distinto significado. El director le pidió que, luego de determinada frase, hiciera una pausa, y que enseguida remarcara determinada palabra de uno de

sus parlamentos: "Jovencito", dijo la actriz, "no me diga dónde debo hacer la pausa y qué palabra debo remarcar más. Yo voy a hacer la pausa donde quiera y voy a remarcar lo que se me antoje". Este tipo de "intercambio" ocurre muchas veces. El director ridiculizado, con su autoridad por el suelo, protesta: "Pero, madame, ¿de qué quiere que me ocupe entonces?" "No se preocupe, jovencito", replicó ella, "ya se nos ocurrirá algo".

"¡Oh!", exclama Molière en una de sus obras, donde aparece él mismo dirigiendo un ensayo, "¡qué difícil es lidiar con esas criaturas tan rebeldes, los actores!" Ciertamente. Pero nunca tan rebeldes como el lego imagina. A menos que sea perverso por naturaleza o, como suele ocurrir más frecuentemente, esté estropeado por el *show business*, el actor pide ser ayudado. Los actores saben que no pueden verse a sí mismos actuando (al menos, no en el escenario) y desean que exista siempre la mirada experta, tan sensible como sapiente, para juzgarlos y corregirlos. Como director me cuidó muy bien de no censurar, de no "criticar" al actor. Trabajo con ellos, trato de ayudarlos y, si es posible, de brindarles inspiración.

Debo aquí recapitular algunos de los temas a los que he aludido anteriormente. Se avanza de lo general a lo particular. Durante las sesiones de marcación, mientras los actores todavía llevan consigo el libreto, no debe pedírseles que se "entreguen", que actúen, en el sentido más profundo del término. Lo único que se requiere es que se apliquen inteligentemente a su tarea con la suficiente conciencia de cuál es la acción básica como para justificar los movimientos que efectúan, para entender por qué se les pide que hagan esos movimientos. Es un error presionar al actor al comienzo del trabajo.

Es siempre conveniente garantizarle al actor que si alguno de esos movimientos que se le han indicado resulta poco adecuado o poco interesante, será modificado. Los primeros pasos son aproximaciones preliminares a los aspectos más sutiles de la tarea. Ciertos directores no siguen avanzando hasta que cada una de las partes no funciona perfectamente. Yo no insisto tanto en eso. Mi principal preocupación es lograr fluidez y continuidad.

Y muy pocas veces encuentro resistencias. Existen, por supuesto, los actores que se sienten perdidos a menos que desde un principio se les diga con toda precisión dónde deberán sentarse, pararse, y cómo moverse, en todo momento. Esto no es necesariamente una señal de inseguridad sino la consecuencia de haber tenido experiencias previas con directores que contemplan cada ensayo a la luz de la representación completa. Es una manera de trabajar que a muchos productores y directores les otorga mayor confianza. Yo me inclino a pensar que produce una cierta rigidez, que le quita al actor su "respiración" natural.

No se les debería pedir a los actores que hablen de manera que se les escuche hasta en la última fila, o que logren el tono, desde un primer momento. La voz plena, bien impostada, y el tono justo, llegan cuando el actor está familiarizado con el papel. A medida que progresan los ensayos estará cada vez más imbuido del espíritu de la obra, ganando confianza en la obra y en sí mismo. Lo que sí hay que cuidar es, simplemente, que la desprolijidad en lo que hace a las cuestiones técnicas no se convierta en una constante. Determinados actores al principio susurran sus parlamentos, los musitan. Esto puede llegar a ser muy útil para ellos, pero a sus compañeros les resulta bastante frustrante. Yo trato de evitar que apelen a ese recurso, dado que es anti-tético con respecto al dar y recibir permanente que es parte del alma de la verdadera actuación —la actuación en *ensemble*—, pero a ciertos actores de talento suelo tolerárselo por un tiempo.

"El actor no es una máquina", ha escrito Jean Vilar, "esta es una verdad que debería gritársele a la gente en la cara. El actor no es un loro ni un robot. El director debe asumir desde un primer momento que sus actores están dotados del talento imprescindible". El actor gana confianza con esa actitud: se libera. Sin libertad el actor se convierte en un poste, con todo lo brillante que pueda ser.

Pero todos sabemos que la libertad no implica libertinaje. El actor no puede hacer cualquier cosa: "Hacer cualquier cosa", alguien escuchó decir alguna vez a Stanislavsky, "significa ser enemigo del arte". Las pautas para el actor, sus guías, son las acciones de cada escena llevadas a cabo certera y completamente de acuerdo a las circunstancias dadas en cada escena, por la columna vertebral y la caracterización de su papel y, por sobre todo, por la columna vertebral de la pieza.

En oportunidad de dirigir a Kazan en *El muchacho de oro*, le expliqué que Fuselli, a quien debía interpretar, estaba motivado por un impulsivo deseo de posesión y poder. El suplente, que había actuado muy bien durante casi toda la temporada de la puesta en Londres, sugirió una corrección de esa interpretación. ¿No es cierto, preguntó, que Fuselli es ferozmente posesivo con todo el mundo menos con el "golden boy" (el muchacho de oro), por quien se siente fuertemente atraído? Si bien esta era una observación muy perspicaz —señalé—, al enfatizarse podría resultar falsa en el contexto de la pieza. Incluso el amor de Fuselli por el muchacho estaba teñido por su deseo de "propiedad". ¿Cómo proceder entonces para dar cuerpo a todo eso?

La respuesta a esta pregunta sirve para ilustrarnos acerca de varias cuestiones inherentes al tema y a la caracterización que hasta ahora he dejado sin precisar mayormente. Joe Bonaparte expresa su angustia y su rechazo por el submundo de las apuestas en el boxeo. Esto ocurre justo antes de una pelea en la cual

Fuselli, dueño de "un pedazo del muchacho", ha apostado muy fuerte. Fuselli trata de calmar al muchacho y de advertirle al mismo tiempo que no se le ocurra ningún "truco". Cuando Joe finalmente se calma, Fuselli manifiesta su satisfacción palmeándolo en la mano, una suave palmada que es a la vez cariñosa y amenazante.

Una escena, o todo el pasaje de un acto, pueden ser repetidos dos, tres y cuatro veces consecutivas hasta que funcionen bien. Y lo mismo puede hacerse con cada acto. Estas repeticiones pueden efectuarse de dos maneras: una, con interrupciones; la otra, una "pasada" completa sin parar. El ensayo con interrupciones es aquel en el cual el director puede detener una escena para explicar qué le falta, cómo mejorarla y qué nuevos ajustes deberán hacerse. Esto constituye el aspecto más detallista del trabajo del actor y del director. Inclusive después de que una escena —veinte líneas o varias páginas— se ha repetido tres o cuatro veces, el actor puede requerir que se vuelva a pasar, porque quiere que se le permita la satisfacción de sentir que la ha dominado. Algunas escenas son tan difíciles que el director permanentemente debe volver sobre ellas.

A veces es aconsejable trabajar esas escenas dictaminando que estén presentes sólo aquellos que participan directamente en ellas. El tiempo que lleven esos ensayos específicos dará a los demás miembros del elenco la oportunidad de atender a sus propias necesidades; estudiar sus partes, probar vestuario, experimentar variantes de maquillaje o simplemente descansar. Me han contado que Kazan muy rara vez permite que haya miembros del elenco sentados en la platea, observando cómo los otros ensayan. No quiere que se conviertan en "críticos"; es decir, en críticos de sus colegas actores. Puede convocarse a ensayo para que trabaje solamente un actor. Esto se practica cuando es menester alguna consulta de índole más íntima, o el "tratamiento especial" de determinados problemas individuales.

¿Debe el director sugerir sus ideas o demostrarlas personalmente, "actuándolas"? En mi opinión, toda demostración es peligrosa. Sin embargo, a veces hay que apelar a ellas inevitablemente. El peligro de demostrar a un actor cómo debe hacer algo es que eso puede llevarlo a que caiga en la imitación. Si el director es un mal actor, el resultado suele ser grotesco. Si es excelente —como por ejemplo Stanislavsky, Meyerhold, Reinhardt—, el actor queda "tullido", con la certeza de que jamás llegará a lograr la brillantez del director.

Un actor de *El tigre en los portales* me confesó que no sabía cómo justificar una transición crucial de su papel que en el texto no tenía más apoyatura que una sola línea, para marcar ese cambio radical de actitud. A lo largo de toda una extensa escena Ulises ha estado diciéndole a Héctor que él (Ulises) no

puede hacer nada para impedir la guerra; y sin embargo, en el mismo clímax de su argumentación, accede a intentar hacer algo. La razón de este cambio tan repetino, expliqué, es que, a medida que Ulises le habla a Héctor, va conmoviéndose por las refutaciones apasionadamente idealistas de éste. "Sí", contestó el actor, "¿pero cómo puedo hacerlo de manera que el público perciba y entienda esa motivación?"

Hacia falta una pausa en la cual el viraje de Ulises, la transición de una actitud más bien diplomática a la respetuosa y admirada aceptación de la propuesta de Héctor, pudiera ser *actuada* antes de que Ulises continúe con la línea de texto en la cual expresa su conversión. Entonces hice yo mismo la demostración del momento de transición. Y después cundió el silencio. "Pero yo no podré hacer eso", dijo el actor. Yo no podría decir si quería significar que mi actuación le había parecido admirable, o reveladora, o muy mala. Lo único que sé es que finalmente se las arregló para interpretar la escena con toda precisión y muy convincentemente. Yo pude jactarme de que, en alguna medida, había acudido de un modo u otro en su ayuda.

Suelo hacer más demostraciones personales de lo que yo mismo considero que es adecuado o aconsejable. (Durante un breve lapso he sido actor.) Habitualmente prologo mi demostración con una disculpa: "Lo que estoy por hacer va a estar mal", empiezo, "no me imiten. Simplemente quiero indicarles una intención. Tengan en cuenta que puede llegar a ser mucho más claro que cualquier cosa que pueda decirles. Pero *ustedes deben encontrar su propia forma de llevar a la práctica esa intención*".

No suelo pedirle al actor que me demuestre inmediatamente que ha captado la idea. "Trabájela", le digo, "puede llevarle una semana conseguir lo que buscamos". Cuando el actor insiste, cosa que ocurre con frecuencia, en hacer lo que le pido enseguida, y entonces falla, yo lo sigo apoyando: "Hay tiempo de sobra. Probamos mañana". Pero "mañana" suele querer decir mucho más tiempo.

En *Incidente en Vichy*, de Miller, Hal Holbrook, actor amable por naturaleza y de benigna apariencia, debía interpretar a un oficial del ejército alemán regular bajo las órdenes de la Gestapo, papel para el cual nadie consideraba que diera el "tipo". La atormentada conciencia del personaje estimulaba la vengatividad que había en él. Yo me detuve a explicar ese carácter una y otra vez. Inclusive hice demostración tras demostración, apelando también a lecturas y otros recursos. Cuando el director encara la demostración tomando como referencia las líneas de diálogo de los actores, es mejor que improvise los parlamentos; dar instrucciones a partir de la lectura exacta del texto puede ser lógicamente muy aclaratorio, pero rara vez logra suscitar en el actor una verdadera respuesta.

Durante un tiempo, Holbrook no progresó demasiado. Sin embargo, lo veía trabajando intensamente por su cuenta en el pasillo lateral de la sala de ensayos. Entonces un día se acercó y me dijo: "Ya entiendo lo que usted quiere. Si sigue teniendo paciencia, voy a lograrlo". Pocos días después lo había "logrado"; y magníficamente.

En términos generales, el director no debe leer las líneas a los actores. Tal como acabo de señalar, una paráfrasis puede servir para sugerir la acción o el espíritu de determinados parlamentos. Aunque para cierta gente —los teólogos del método— dirigir a un actor leyéndole sus líneas es pecado mortal, a veces es algo obligatorio y casi inevitable. Una vez sentí que debía disculparme ante Frederick March por mi presunción de leerle una de sus líneas. "No, no", me alentó, "leyendo me ayuda".

Cuando le pregunté a Stanislavsky "¿Suele usted leerle a sus actores sus líneas?", él inmediatamente me contestó: "Por supuesto, a veces parlamentos enteros. Uno tiene que hacer cualquier cosa, cualquier cosa, para lograr el resultado buscado". Y sin embargo es precisamente a partir de Stanislavsky que se considera pernicioso que el director lea al actor sus líneas. De todas maneras, al director neófito le digo: "Proceda con precaución". Es mejor evocar que mandar.

Acabo de citar a Stanislavsky a los efectos de subrayar que efectivamente uno hace cualquier cosa con tal de llegar a obtener el resultado que busca. Se sabe de directores que no han vacilado en tomar las medidas más exóticas para lograr sus fines. Se podrían llenar páginas enteras con ejemplos de los más diversos "trucos" de los que se han valido los directores para estimular al actor, toda vez que los métodos ordinarios —explicaciones, improvisaciones, demostraciones— han probado ser en vano.

Uno de esos "trucos" —heterodoxo, por decir poco— se verificó durante los ensayos de mi puesta, que resultaría de muy corta vida, de *Truckline Café*, de Maxwell Anderson, en 1946. Yo había incluido en el elenco a un joven actor de veintidós años. Me lo había recomendado Stella Adler con enormes elogios; lo consideraba el más dotado de sus alumnos. Se llamaba Marlon Brando. Yo nunca lo había visto actuar, pero confiaba en el juicio de Miss Adler, y entonces fui a verlo en *I Remember Mama*, de John van Druten, donde interpretaba a un adolescente. Comprobé que en efecto era un actor interesante, pero la naturaleza del papel que le había tocado en esa pieza era tan diferente de la del personaje de la obra de Anderson del soldado que regresa —y que al descubrir la infidelidad de su esposa la asesina— que no me convenció en absoluto de que pudiera ser el actor adecuado para el papel.

De todos modos, lo hice leer en presencia del autor y de los productores (Elia Kazan y Walter Fried). Yo también presencié la sesión. Leía muy mal, con la cabeza gacha, hundida en el pecho, como si temiera estar divulgando algo. Sin embargo, no había ninguna duda: tenía un singularísimo magnetismo. Decidimos emplearlo.

Pasaban los días y seguía hablando entre dientes. Yo estaba tan obsesionadamente aplicado a trabajar su problema (que por otra parte no me daba cuenta exactamente de cuál era) que al cabo de una sesión particularmente ardua —él escuchaba atentamente mis indicaciones— le grité: "¡Todos estos actores aquí presentes son testigos: algún día serás una gran estrella, y entonces yo, que voy a ser un viejo director en la ruina, voy a exigirte que me mantengas!" Todo el mundo se rió. Pero él siguió sin mejorar.

La esposa del autor, que era también su agente, me sugirió que buscara otro actor para el papel. Anderson, un hombre de gran nobleza y equidad, también aportó su opinión. "¿Qué quieres que haga?", le pregunté, y él respondió: "Haz lo que consideres que es lo mejor". Yo le dije que tenía fe en el muchacho y que quería seguir trabajando con él. Pero estaba preocupado: después de la quinta fila ya se lo escuchaba.

Al parecer, su dificultad consistía en que no lograba dar rienda suelta al profundo caudal de emoción que yo sentía que palpataba en su interior. No podía vencer algún tipo de resistencia interior; no conseguía "abrirse". El empleo de la memoria afectiva —término que explicaré más adelante— tampoco ayudaba.

Un día pedí que todos, menos él, se retiraran del escenario a los camarines. Entonces le dije a Brando: "Quiero que grites tus parlamentos" (para esto, elegí el momento crucial de la obra en el que el soldado cuenta cómo asesinó a su esposa infiel, a quien todavía amaba, ahogándola). Brando alzó la voz. "Más alto", ordené. Y lo hizo. "Más alto todavía", insistí. Esto se repitió varias veces; mi exigencia de un caudal sonoro cada vez mayor ya había comenzado a agotar al actor, a ponerlo visiblemente furioso. Entonces le grité: "¡Sube por la soga!", señalando una soga que colgaba de la parrilla. Sin vacilación comenzó a trepar, mientras yo le ordenaba que siguiera gritando sus líneas de diálogo. Los otros miembros del elenco irrumpieron corriendo en el escenario, alarmados por los inquietantes alaridos que escuchaban desde sus camarines.

Cuando Brando descendió, parecía estar a punto de pegarme. "Ahora", le dije con calma, "actúa la escena normalmente". El recobró su pose e hizo lo que le pedía. Y "habló fuerte" sin el menor esfuerzo. Pocos días después interpretaba la "situación" magníficamente. La noche del estreno, y en cada una de las vela-

das subsiguientes, su actuación fue coronada por las más grandes ovaciones que he oído en mi vida.

No podría afirmar que no hubiera podido igualmente salir del paso sin el "tratamiento de choque" que yo le suministré. De hecho, jamás volví a emplear ese método, y ciertamente no lo recomiendo. Pero en ese momento resultó ser un experimento tan noble como exitoso.

En el armado de las caracterizaciones me baso, tal como ya he señalado, en tres fuentes: el texto del dramaturgo, la persona del actor y mi propia imaginación. Recuerdo que en ocasión de la puesta de *El paraíso perdido*, al hablar con un actor de su papel, inventé una larga historia del pasado del personaje: la opresiva pobreza, la vergüenza por su falta de educación, por su acento y su aspecto de extranjero. A medida que hablaba, vi cómo se inundaban de lágrimas los ojos del actor. Después supe que, sin saberlo, había descripto mucho de su verdadera, primera juventud.

Conocer los resortes de su temperamento resultará para el actor un elemento de fundamental importancia para desarrollar interiormente su caracterización. Debe alentárselo a recrear con su propia imaginación un pasado inventado para el personaje que va a interpretar (y posiblemente un futuro también). Porque todo lo que uno se imagina, no importa cuán fantasioso sea, siempre tiene su origen en la propia experiencia. Ese pasado imaginario que el actor se crea para sí mismo puede equipararse a lo más secreto de su propio yo subjetivo, sin que el actor necesariamente se dé cuenta de ello.

Las claves para las caracterizaciones exteriores son objetivamente numerosas. Sucede con frecuencia que un rasgo exterior notable (inclusive algún detalle del vestuario, o del maquillaje) nos lleva a una emoción interior, aunque quizás sea preferible trabajar desde la caracterización interior (dictada por la columna vertebral de la pieza, etc.) hacia la exterior (he oído decir que Alec Guinness capta el espíritu de su papel imaginándose inclusive cómo se peina el personaje). El actor también puede tomar como punto de partida un modelo: una persona que conoce, o que ha visto en algún lado, un retrato, la foto en un periódico. Recuerdo que un autorretrato de Gauguin sirvió cierta vez para sugerir la caracterización exterior y también interior de un personaje que, por cierto, no era artista ni francés, sino apenas un infeliz hombre de negocios.

Ciertos juegos a los que todos somos afectos, que consisten en preguntar sobre una persona cuestiones tales como: "¿Qué tipo de música le gusta?, ¿qué le gusta comer?, ¿cuál es su ciudad preferida?, ¿cuál es su pintor favorito?", etc., pueden también servir de estímulo al actor en la búsqueda de su caracterización. ¿Qué fue lo que impulsó a Odets para que sugi-

riera que el incendiario profesional de *El paraíso perdido* fuera actuado con acento sueco? Quizás ese detalle podía provenir de algún encuentro casual del pasado, recordado vagamente, que le había dejado una impresión siniestra. Yo veía al mismo personaje con el pelo violentamente pelirrojo, y llevando un protector de cuero negro en cada mano. ¿Era el "diablo" en quien yo pensaba? No estoy seguro, pero no importa, si la imagen funciona.

Los orígenes raciales también pueden determinar los rasgos del personaje (con demasiada frecuencia, los más convencionales) en la composición de una caracterización exterior. Determinados períodos históricos, por lo general fielmente representados en pinturas realistas, también pueden aportar ideas a la caracterización. Las enfermedades, las costumbres y ocupaciones mencionadas en el diálogo de la obra o en la marcación escénica del director como al pasar, pueden resultar nuevos indicios para la concreción de la misma. Chejov nos dice que en su primera aparición en escena, *Tío Vanía* lleva una "bella corbata". El director y el actor deben preguntarse por qué este implemento de la vestimenta resultó tan importante para el autor como para mencionarlo específicamente. ¿Qué significa en la caracterización total? Seguramente, es bastante más que una mera manera de vestirse. Tolstoy en *Anna Karenina* nos dice que Karentin tiene la costumbre de hacer sonar sus nudillos. Esto es la señal de algo más que un simple tic que pone nerviosa a Anna.

El director no debe descuidar la variación y el crecimiento de una caracterización. Es necesario que la caracterización *crezca*. No es algo que el público percibirá inmediatamente y que permanecerá invariable durante todo el desarrollo de la pieza en condición estática. Debe percibirse que la caracterización crece en etapas; sólo se hará perceptible en su totalidad con la resolución de la obra.

En el primer acto de *Tío Vanía*, Voinitski comprende que ha arruinado su vida por culpa de su cuñado pedante y egoísta. En el segundo acto se desespera. En el tercero, se rebela infructuosamente. Y en el último acto se resigna dolorosamente a su destino.

Laurence Olivier tenía una marcada inclinación a caracterizarse a sí mismo. Se especializaba en variar la forma de su nariz aun cuando la obra no lo requiriera específicamente: sentía que la forma de la nariz significaba algo para él, y confiaba en que también significara algo para el público. Los actores rusos casi siempre emplean algún elemento exterior para hacer más vívidas y creíbles sus caracterizaciones. (Ver las ilustraciones de *Mi vida en el arte* que muestran a Stanislavsky en una gran variedad de roles, con una "cara" distinta, completamente diferente en cada uno.) Por el contrario, los actores norteamericanos habitualmente eluden apelar a la caracterización exterior.

La consideran vulgar. No es muy común, por otra parte, que al productor se le ocurra que el actor pueda llegar a inventarse algún tipo de rasgo físico particular. Los productores por lo general buscan *el tipo*: el actor gordo interpretará al personaje gordo, el papel de individuo de aspecto cadavérico será interpretado por alguien de tales características. Además de ser un elemento subalterno que responde a la necesidad de resultados rápidos del teatro comercial, apartarse de la caracterización física abierta es parte de ese pensamiento teatral largamente relacionado con el realismo, donde prevalece lo "natural" por sobre lo expresivamente teatral.

La caracterización exterior no tiene por qué ser exageradamente gráfica. En el *whodunit* de Marcel Achard-Harry Kurnitz, *A Shot in the Dark*, Donald Cook interpretaba a un francés del jet-set dueño de un presunto linaje aristocrático. En tanto comediante talentoso y enormemente dotado para el bocadillo chispeante como para el *timing* y el humor cáustico, Cook estuvo estupendo en su papel en las funciones de prueba de la obra en New Haven. Desgraciadamente, un ataque cardíaco le ocasionó la muerte allí mismo, y fue reemplazado por Walter Matthau. Y hubo entonces demasiados movimientos de cabeza; definitivamente, Matthau no era el "tipo".

La tarea del director consistió entonces en dar con alguna faceta de caracterización no tan obvia, que pudiera al mismo tiempo convencer al público definitivamente de que este personaje que veían aquí se comportaba y hablaba tal como lo habían inventado los autores. Al recordar que Matthau alguna vez había mencionado que tenía gran sensibilidad para la música, le sugerí que eligiera la grabación de alguna composición que a él le sonara como "super-elegante", que la escuchara detenidamente en su casa y que después la "interpretara" no bailándola sino "caminándola". (Nunca le pregunté qué tema musical había elegido.) En el siguiente ensayo podía advertirse una sutilísima alteración en su manera de caminar. En la función de preestreno, el productor le pidió que eliminara ese "andar". Yo insistí en que debía mantenerse, y Kurnitz accedió. Silenciosamente, Matthau se deslizaba sobre el escenario como si sus pies estuvieran acariciando el piso. En la noche del estreno, la multitud estallaba en risas: la caracterización tenía una base sólida.

Y no había en ella nada caricaturesco. Se había convertido en la segunda naturaleza del actor. Ese tipo de idiosincrasias puede llegar a ser incluso mucho más minuciosa que el personaje que hacía Matthau con su suavísimo andar. En la puesta de Reinhardt de *La muerte de Danton*, el Robespierre de Vladimir Solokov se me hizo inolvidable por su manera de decir parlamentos, seca, dura, en un permanente *stacatto*, pero más

que nada por el exasperante y ominoso golpeteo constante que con dos de sus dedos hacía sobre el atril que tenía frente a él, para remarcar sus argumentos.

Lo que se conoce como caracterización externa (o maquillaje) termina por abrumar a todo otro elemento constitutivo del retrato del personaje, y resulta por lo tanto falsa. Los acentos exóticos a veces provocan este mismo efecto. Después del extraordinario éxito mundial de la puesta de *El Dybbuk* del Teatro Vakhtangov-Habimah (en parte romance místico, en parte denuncia social), en la cual el rostro de los actores estaba trabajando con inquietantes y hasta horribles alteraciones, la compañía Habimah padeció durante años una especie de manía de apelar a la máscara: todos los roles se estilizaban al punto de llegar a la distorsión. Esto llegó a convertirse en una característica tan inconfundible de los Habimah y de las otras compañías que la imitaban que cuando me preguntaron sobre el actor israelí en una conferencia en Tel Aviv, respondí: "Ustedes tienen actores de gran talento, pero muchos padecen de una cierta peculiaridad: si uno les dice 'usted va a interpretar a un abogado', enseguida preguntan ansiosos: '¿A un abogado cojo?'" De allí que resultara un verdadero impacto de originalidad el hecho de que un actor israelí interpretara a Ricardo III sin hacerlo cojo o jorobado.

El andar tan especial que Walter Matthau adoptó para *A Shot in the Dark* debe definirse, según la terminología de Michael Chekhov, como "gestualidad psicológica". Chekhov explica que cada individuo tiene una manera especial de hablar, de moverse o de mirar, que revela algo de su naturaleza interior. Cuando este destacado actor interpretó a Chlestakov en *El inspector general*, de Gogol, daba la impresión —especialmente después de que el personaje es tomado por un V.I.P. por la clase media local— de estar caminando con resortes. Cuando el personaje empieza a mentir sobre su elevada posición en la sociedad de San Petersburgo, Chlestakov ya prácticamente bailaba. He comprobado que el descubrimiento de la gestualidad psicológica en diversos personajes es de un considerable valor, cuando se trata de desarrollar el delineado del personaje, y no sólo porque se trata de un elemento visual y auditivamente específico, sino porque, cuando es bien asimilado, conduce a una comprensión más profunda.

La tentación de adoptar la gestualidad psicológica como mueca queda casi grotescamente ilustrada en el incidente ocurrido al dirigir al actor que interpretaba a un hombre de negocios, en mi puesta de *Montserrat* para Habimah. Primero anduvo a los tumbos durante bastante tiempo sin "encontrar" el papel. Yo le había indicado que su personaje era un hombre que se tragaba todo, que se llenaba hasta el estómago con las cosas,

para ponerlas a salvo de que nadie las tocara. Entonces el actor insistía en tomarse el estómago con ambas manos, como si todas las pertenencias del personaje estuvieran realmente guardadas allí. Ahora sí, me aseguró, sabía cómo interpretar su papel. Pero un día, al llegar al ensayo, ¡descubro a otros varios actores del elenco apelando exactamente al mismo gesto!

La acción de la obra se encarna en el escenario. La elaboración del movimiento gestual de la obra, el juego escénico, la exposición de la acción, es el primer atributo del drama en la representación. Clarifica, intensifica, otorga un cuerpo a aquello que algunas veces es denominado el *subtexto* de la obra, la acción que se supone implícita en el diálogo. Otorga además textura y vitalidad a la pieza en tanto espectáculo. Es con frecuencia hiperbólico, imaginativo. La fama de ciertos directores y actores se basa justamente en la riqueza imaginativa de sus recursos para inventar esos movimientos corporales y faciales. Especialmente los comediantes suelen ser geniales en este aspecto. Pero, como ocurre con todo lo demás, esos movimientos pueden resultar excesivos, hacerse demasiado profusos.

El movimiento en escena de una pieza puede ser definido como la extensión física, a través de actividades menores, de la acción principal, en cada uno de los pasajes o "tiempos" de cada escena. En la puesta de una obra danesa, cuando Michael Chekhov gritaba "¡Voy a defendeme!", empleaba sus puños, sus pies, sillas, cuchillos y todo otro objeto que tuviera a su alcance para hacerlo. Cuando Hume Cronyn en *El avaro*, de Molière, trataba de aspirar el humo de alguna pipa ajena, para así también ahorrar, el público se daba perfectamente cuenta de que el gesto era una extraña metáfora de la avaricia de Harpagon.

Cuando Hernia, ciega de ira por su frustración, en la versión de Brook de *Sueño de una noche de verano*, se cuelga de un trapecio que pende sobre el escenario y patalea furiosamente en el aire, es muy parecida a un "títere", tal como la llama Helena.

Yelena cerrando la tapa del piano al final del segundo acto de *Tío Vania* (ejemplo que ya hemos citado) es algo que nos dice mucho más elocuentemente que las palabras que su fracaso en la vida es la consecuencia de su constante obediencia. Cuando Julie Harris, como Frankie, en *El miembro de la boda*, habla de su sueño de dar la vuelta al mundo, gira y gira por todo el escenario imitando el volar de un avión, con los brazos abiertos y el cuerpo en un constante y suave movimiento ondulatorio. Estaba dándole vívida sustancia a la idea que yo había expresado días atrás en el ensayo, de que los niños imitan aquello que les fascina. Esa línea de diálogo podía haber sido dicha como quien da una información, o en un tono anhelante, pero en cambio Miss Harris la hizo *teatral*, es decir, dramáticamente visible. Eric

Portmen interpretando a Melody en *Un toque de poeta*, de O'Neill, arrojando su pistola al espejo después de haberse mirado en él por un instante, recitando Byron, era una imagen muy dinámica y reveladora del desprecio por sí mismo que siente el personaje, de su fracaso.

Todos estos fragmentos de movimientos gestuales y corporales, repito, pueden ser planificados previamente por el director, pueden aparecer espontáneamente durante los ensayos, o surgir de la forma en que un actor responde al desafío del director cuando dice: "Aquí necesito algo fuera de lo común. ¿Por qué no piensan en algo?"

Cualquier espectador, hablando de una obra, de una representación que le ha gustado, siempre mencionará qué *hizo* tal o cual actor en determinado momento. El *hacer* queda grabado más indeleblemente en la memoria que lo dicho. Aunque fue algo que presencié ya hace mucho tiempo, en 1926, todavía recuerdo al actor alemán Albert Basserman en el papel de un famoso pintor en una obra de Gerhart Hauptmann, porque cuando a varios de sus alumnos su personaje les preguntaba "¿Has leído a Goethe?", o "¿Conoces a Shakespeare?" y cosas por el estilo, le pellizcaba cariñosamente la mejilla a uno, pinchaba con el dedo la costilla a otro, en una muestra de afecto paternal y cuidadosa picardía para enseñarles.

A medida que avanzan los ensayos y van adquiriendo una genuina calidad, más atención debe prestarse a las cuestiones que involucran la dicción, el *timing* y el ritmo. Un antiguo crítico de un periódico de Nueva York no sabía describir al teatro en otros términos que no fueran "ágil" o "lento"; en el primero de los casos, quería decir que la dirección era buena; en el otro, mala. Sería tonto ocuparnos de los problemas de la dicción, del *timing* y del ritmo, como si no estuvieran relacionados con todo el resto. Es tan ignorante quien se obsesiona con estas facetas de la actuación y del arte teatral como quien las pasa por alto.

Yo me dedico especialmente a ellas en las últimas semanas de ensayo, cuando el trabajo fundamental de la puesta ya ha sido desplegado y está a punto de completarse. Si un determinado actor revela algún tipo particular de defecto de dicción o de pronunciación, alguna carencia vocal más grave, o un inquietante manierismo (en cuyo caso se debe pensar dos veces antes de incluirlo en el elenco), es menester intentar corregir el problema lo antes posible, siempre que se sepa con certeza que se lo podrá resolver antes de que se cumplan las cuatro semanas de ensayo. Por lo general se da por sentado que todo actor está bien entrenado y en plena posesión de una voz y una dicción correctas. Claro que hay lamentables excepciones.

La pregunta: "¿Cómo se debe pronunciar Shakespeare?" me ha parecido siempre bastante absurda, como si no fuera igualmente importante cómo se deben pronunciar las líneas de diálogo de cualquier obra contemporánea. La impostación, la dicción y la voz de Laurence Olivier eran tan impecables en *Rinoceronte*, de Ionesco, como en *Enrique V*. Shakespeare no requiere ningún tipo de impostación o dicción especial; lo que sí exige, además de oído para el idioma, es una particular precisión emocional, un estilo, del mismo modo que Pablo Casals pedía a sus músicos que tocaran Bach "con honor".

Cuando el gran trágico italiano Salvini dijo que los tres factores más poderosos en el arte de actuar eran "¡La voz! ¡La voz! ¡La voz!", estaba enunciando un muy saludable axioma... y una insigne simplificación. Es como decir que para ser un gran pianista hay que tener un buen piano. Hay ejemplos de actores extraordinarios que sin embargo han tenido una voz frágil, quebrada o ruinosa (recuerdo por ejemplo al siciliano Giovanni Grasso, sobre quien ha escrito tan bellamente Stark Young) y otros con características no habituales en su dicción (Henry Irving); pero, es cierto, son muy pocos. Lograr una voz y una dicción excelentes debe ser la primera y principal preocupación de todo aspirante a actor, antes de lanzarse a actuar profesionalmente.

Una buena dicción, una correcta emisión vocal en escena, es fundamentalmente el resultado de pensar bien, de entender las palabras más operativas de la oración, y también de poseer un sentido del lenguaje y de la literatura del texto, y de ser capaz de captar el sonido y el ritmo de las frases en su relación con el significado. Esto depende, en su debido momento, de la ejecución consumada de cada una de las acciones de la obra o, para ponerlo en términos menos técnicos, de la claridad de intenciones. Con un instrumento vocal normal, los actores no necesitan gritar para que se los escuche; sí hace falta que sepan de lo que están hablando, qué están diciendo, qué quieren decir *dramáticamente hablando*. Hay cantantes de ópera que son capaces de emitir magníficos sonidos y actores con voces "colocadas" que resultan ininteligibles en escena. Y eso es porque no piensan; ergo, no *actúan*. Dedicarse a lograr elegancia, eufonía, gracia y precisión en la actuación se halla entre las tareas finales a las cuales el director deberá necesariamente abocarse.

El ritmo y el "tempo" son muy fácilmente tomados como sinónimos de velocidad. Ambos no se logran por "ir rápido" sino por los cambios y variaciones en el ataque. Pero, al margen de esta generalización, no hace falta decir que el ritmo se define a través de la naturaleza de cada acción en particular, y del ajuste que sobre ella se haga. Una vez vi cómo salía del escenario un actor que debía mostrar apremio por llamar a un

médico para atender a alguien repentinamente enfermo. ¡Lo hizo a un ritmo tal que me convenció de que en realidad quería ver muerto al enfermo!

El director bien puede gritar "¡Más rápido!", o bien, cosa rara en los Estados Unidos, "¡más lento!", y esto a veces resulta útil. Pero este tipo de órdenes son meramente paliativos parciales para remediar las fallas en la comprensión de la naturaleza de las acciones específicas y de sus ajustes. En una oportunidad una actriz rindió lección en clase ante mí con un largo parlamento de *Misalliance*, de Shaw. Todo parecía estar bien en lo referente a su comprensión del contenido; su articulación y su voz eran irreprochables. Le pedí entonces que acelerara el ritmo de emisión. Ella frunció el ceño ante lo que seguramente consideraba una desviación de mi "credo", pero hizo lo que le pedía. Cuando terminó, estuvo de acuerdo con todos los demás allí presentes en que, al "acelerar" la lectura, había logrado darle al parlamento no sólo más interés, sino más "realidad". Yo expliqué entonces que eso se debía a que el ritmo del pensamiento de Shaw, su agilidad mental y la brillantez y dinamismo de la energía de sus textos eran atributos de su estilo y *parte de su significado*. Cada obra tiene su propio ritmo básico, su tono fundamental. La referencia a este aspecto de la obra debe hacerse en los inicios de los ensayos, pero sólo es conveniente volver sobre ello recién en las etapas finales de la producción.

También está la cuestión de las *pausas*. En las etapas iniciales de su trabajo debe permitírsele al actor que se tome todos los tiempos y que haga todas las pausas que considere que hacen falta; si esto amenaza con convertirse en una costumbre debe advertírsele que su hábito puede volverse un manierismo muy perjudicial. Esta permisividad por parte del director se justifica porque el actor está todavía inseguro; busca a tientas ese "algo" que aún se le escapa. Necesita tiempo para "encontrarse" en el papel.

Hay actores que argumentan que sus constantes pausas se deben a que están "pensando". Entonces yo les devuelvo de vez en cuando una larga y verbosísima arenga intelectual que concluye: "No se puede decir que he dicho todo esto sin pensar". El actor debe pensar antes, privadamente, en su casa. Aunque, como dijo una vez Vakhtangov, los ensayos son el espacio reservado para los errores, no es menos cierto que en ellos se intentará exponer los resultados de las ideas del director. Cuando el actor —después de su trabajo diario— se retira, debe recapacitar en lo que se ha dicho y realizado durante el ensayo.

En realidad, eso que se llama "pausa", en escena, no existe. Lo que se define por "pausa", aparte del tiempo necesario para respirar y de la "agitación" que sucede a todo esfuerzo, es ese espacio de tiempo en el que nada es *audible* pero durante el

cual vemos o sentimos qué está pasando. Es una forma del suspenso; algo *está pasando* y aguardamos el desenlace: lo que se hará o se dirá posteriormente. Si no surge expectativa en el público espectador, entonces la pausa es "tiempo muerto". La acción de una obra no debe detenerse nunca. Cuando el actor está pensando verdaderamente —lo cual es en sí mismo una acción específica— lo observamos con interés. Esto explica la legitimidad del uso del primer plano en el cine: la mirada del actor es muy reveladora. En el teatro es imperativo, aparte de la variedad de movimientos, del tempo y del sonido, tal como ya lo hemos señalado, mantener viva la atención del espectador en los puntos cruciales de la acción. La ubicación de los actores, los agrupamientos, los "cuadros" escénicos, deben también proyectarse teniendo en cuenta el logro de esta meta.

La primera "pasada" completa importante de la obra habitualmente tiene lugar a las tres semanas de haber comenzado a ensayar, aproximadamente. Los productores siempre me han urgido a que acorte esos tiempos. Y yo a veces he calculado así: "Les mostraré dos actos antes de que transcurran los próximos doce días, e incluso podrán ver una 'pasada' del último acto con los actores leyendo sus partes".

En esa primera "pasada" importante —enervante para todo el mundo— vemos que tanto el director como el autor, el productor y sus diversas secretarías toman notas. Para este último menester yo requiero los servicios de uno de los asistentes de dirección, de algún suplente o de un estudiante voluntario (meritorio de teatro). Hago mención de esto porque yo rara vez tomo notas durante el período inicial de ensayos.

Después de la primera pasada el director, el autor y el productor (junto con el asistente de dirección sentado discretamente a su lado) se reúnen en una "conferencia" de trabajo, cada uno con su paquete de comentarios, críticas, preguntas, sugerencias y recomendaciones. En estas ocasiones yo casi no hablo: me limito a escuchar. Muchas de las notas del productor y del autor resultarán ser muy similares a las mías. Yo trato de disipar sus temores tácitos y explícitos, y prometo corregir errores y enmendar aquellos puntos flojos de los que tanto se quejan. Empleando argumentos racionales a veces soy capaz inclusive de convertir el disenso en aceptación de aquellos detalles de dirección que han sido objeto de objeciones. Suele ocurrir que es tan enfática mi opinión contraria a ciertas críticas que mis colegas dejan de defender sus argumentos. Una absoluta convicción no es nada fácil de hallar.

A veces admito una crítica sin la más mínima intención de modificar lo que esa crítica me señala. Y en esto no debe verse ningún desdén. Sé que ciertos "problemas" se corrigen automá-

ticamente con más ensayos. Con mucha frecuencia las objeciones se basan en reacciones subjetivas momentáneas y caen prontamente en el olvido, inclusive por parte de la misma persona que las hiciera.

Por lo general encuentro provechosas las sugerencias de mis colegas, y las agradezco. Los productores, por su parte, no siempre son tontos; algunos de ellos, por el contrario, resultan ser sumamente inteligentes, cultos y hasta prudentes. La gran mayoría de las discusiones llevadas a cabo durante mis trabajos de puesta se desarrollaron en un clima de absoluto respeto y la mayor cordialidad entre todas las partes. Las críticas o sugerencias me molestan exclusivamente cuando son hechas en el momento en que todavía estoy en pleno trabajo, y aún no he tenido tiempo de observar los resultados. Hay un proverbio que dice: "Nunca muestres a un tonto la mitad de tu trabajo". Los autores y los productores no son casi nunca tontos, pero su nerviosa impaciencia frecuentemente provoca en ellos una prematura actitud crítica. No soy un director "temperamental", aunque tengo fama de volverme ferozmente verborágico si se trata de defender un argumento. Pero todo es muy divertido. O al menos debería serlo.

En determinadas oportunidades el director es despedido después de una primera "pasada" fallida, de un preestreno desastroso, o de un pésimo estreno en una función fuera de la ciudad. A mí esto jamás me ha ocurrido. Otros directores, desilusionados y disgustados por su propia disconformidad o la de sus colaboradores, han renunciado a una producción *in media res*. Yo jamás lo he hecho.

Por la mañana del día posterior a la "gran" conferencia se le entrega a la compañía las notas que suscriben el "trío mayor". En el caso de que se recomienden cortes y de que éstos hayan sido aprobados por el autor, lo primero que indican las reglas del oficio es que deben ser comunicados a los actores de inmediato. Toda crítica o cambio sugerido a la puesta (que quizá tendrá que ser ensayado especialmente) se le comunica al director en privado. El director puede solicitarle al autor que agregue algo de su bagaje personal. De ser posible, es recomendable alentar siempre al autor. Pero él nunca debe señalar nada específico en lo que respecta a la dirección.

El trabajo continúa, y al cabo de otros tres días hay otra "pasada" y otra conferencia, según la misma organización que ya hemos descrito. El período de tiempo que media entre ambas "pasadas" por lo general se ocupa ensayando las escenas más difíciles, los "puntos flojos" y también se emplea para trabajar individualmente con determinado actor. Mi costumbre habitual es practicar este trabajo de pulido todos los días de la última

semana de ensayos por la mañana y hacer una "pasada" completa todas las tardes para ser vista exclusivamente por mí. Los actores ganan en confianza, fuerza y plenitud a través de estas sucesivas "pasadas". En este punto no hay discusión ni crítica que resulte tan productiva como actuar.

La última "pasada" previa al comienzo de las pruebas de vestuario por lo general no es buena, salvo cuando se invita a presenciarla a los amigos (vale subrayar que en esta ocasión no debe invitarse a profesionales del teatro). En este momento un público de invitados ayuda al elenco a estar alerta.

CAPÍTULO 11

ENSAYOS DE VESTUARIO, PREESTRENOS Y FUNCIONES ESPECIALES DE PRUEBA

Las pruebas de vestuario suelen ser uno de los momentos más peligrosos y problemáticos en la producción de una obra. El axioma "todo a su debido tiempo" —o sea, no tratar de corregir todo de una vez— es particularmente aplicable a esta circunstancia.

Aun cuando se supone que hay tres o cuatro días (una semana, en el caso de los musicales) previstos para todos los ajustes que sean necesarios antes de las primeras funciones de preestreno con entrada paga, el hecho es que durante esos días el escenario está casi totalmente ocupado por los carpinteros, los electricistas, los utileros, el escenógrafo y el iluminador, si es que el mismo escenógrafo no es quien se ocupa de las luces. También están presentes las modistas, las sombreristas, las peinadoras y las costureras, todas oficiando de asistentes de la diseñadora de vestuario. Su trabajo es hacer que los actores estén presentables en la primera "pasada" completa con la ropa. El elenco se pasa horas y horas probándose los trajes, los zapatos, las pelucas, etc.

Mientras se atiende toda esta infinidad de cuestiones técnicas el elenco es convocado al salón de recepción del teatro, o a una gran sala dispuesta a tal efecto en un hotel cercano, donde el director repasa las notas que se hicieron en la última "pasada". Aunque los actores sepan sus parlamentos se les puede pedir que vuelvan a decirlos completos una vez más; incluso los mismos actores solicitan muchas veces hacerlo. Puede llegar a producirse alguna dificultad en recordarlos cuando el elenco se halla por primera vez en la ubicada en plena escenografía.