

teatro

PUBLICACION DEL TEATRO EXPERIMENTAL
DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

5

AGOSTO
1955

SUMARIO

<i>JEAN-LOUIS BARRAULT</i> Nuestro Oficio	3
<i>ALEJANDRO LORA RISCO</i> El Papel del Espectador en el Teatro	21
<i>JEAN-JACQUES BERNARD</i> Un Teatro Circular en Paris	29
<i>PEDRO ORTHOUS</i> Historia y Drama	32

‘‘FUERTE BULNES’’

Drama en tres actos de

MARIA ASUNCION REQUENA

Número especial editado
con motivo del estreno de
FUERTE BULNES
con la cooperación de la
CAMARA CHILENA DE LA CONSTRUCCION

NUESTRO OFICIO

Por Jean-Louis Barrault

El año pasado, durante la temporada que realizó en Santiago Jean-Louis Barrault con su compañía, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile lo invitó a dar una conferencia pública en el Salón de Honor de la Universidad. El acto, que estuvo bajo la presidencia del Rector Gómez Millas, constituyó una velada inolvidable para los amantes del teatro. El gran director y actor magnetizó, literalmente, a una concurrencia numerosísima que desbordaba el Salón de Honor, con una conferencia en la que, con algo de taumaturgo, prodigó su original personalidad, su aguda penetración de los fenómenos teatrales y su contagioso calor humano.

TEATRO se enorgullece de poder ofrecer en este número el texto completo de esa conferencia. La traducción ha sido especialmente realizada por el señor Armando Vidal.

Señor Rector, señores profesores, señoras y señores:

Me encuentro en el seno de esta Universidad, ante todos ustedes, como un colegial que debe cumplir una tarea. La haré, entonces, sobre lo único que yo conozco a fondo: nuestro oficio.

Nuestro oficio en principio se realiza (y es mejor realizarlo que dictar conferencias sobre él) de diversas maneras. Pero sucede, a veces, que cuando se ama en forma especial un oficio, se suele buscar a un amigo para hablar con él sobre el objeto amado, y es por esa razón que yo he buscado a mis amigos del Teatro Experimental, para hablar con ellos de mi oficio. En el amor que yo profeso a mi oficio, hay dos términos: el de amor y el de oficio. Quisiera ser lo más claro posible a través de esta conferencia, o mejor dicho, confidencia que voy a hacerles.

Para mí, mi oficio es una de las más bellas conquistas del hombre. El hombre tiene por función sobre la tierra, engendrar creaturas para conservar la raza, y en el plan utilitario de su vida, la de fabricar objetos que lo llevarán más allá de su propia existencia.

Un carpintero que pasa toda su vida fabricando muebles, prolonga su vida gracias a los muebles que ha fabricado. Cuando en nuestros días vemos un mueble Luis XIV, pensamos en el ebanista que lo fabricó, y hay en el objeto y en su pátina, un eco de la vida de ese obrero. Hay en el desempeño de su oficio un desafío lanzado a la muerte y una victoria alcanzada sobre la vida, a condición de considerar el oficio como una finalidad, es decir, a condición de considerar que el oficio es un medio para fabricar determinados objetos, y no un fin que nos sirve para obtener de él, goces separados o diferentes.

El gran compositor alemán Juan Sebastián Bach, enunciaba una fórmula que para mí tiene un carácter de divisa. Decía: "Yo obtengo de mi oficio una alegría tan profunda, que no podría cambiarlo aunque a los hombres no les gustara lo que yo hago". Así, pues, yo creo que el oficio ha de ser un fin y no un medio. Desgraciadamente en nuestra época sucede todo lo contrario. Y los que así proceden cometen el error de perder su vida en el afán de "ganarse la vida". Y como no sienten ese amor absoluto por su oficio, todo el tiempo que le dedican es tiempo perdido. De esta manera considero yo el amor al oficio, y me dirijo **especialmente a la juventud** para hacerle ver el valor enorme que hay en considerar el oficio como un fin que nos permita hacer algo definitivamente bueno.

Recuerdo que un día, durante la ocupación, y siendo yo Director Artístico en la Comedia Francesa, nos ocupábamos del montaje de la obra de Mauriac "La Malaincée". En aquella época carecíamos de madera, de tela y de todo en general. El decorado que me dieron para la obra no estaba del todo bien, no era de mi gusto. Y como la escena de la Comedia Francesa está en plano inclinado y no era posible pintar un decorado nuevo, yo me esforzaba por encontrar una solución, a fin de aprovechar el mismo decorado. Lo mandé retirar y advertí en ese instante, que poniéndolo un poco inclinado, se veía menos mal, y hasta podría servir. Me dirigí, entonces al jefe de los maquinistas de la Comedia y le dije: "Mi querido Jealerat, necesito que me coloque usted este decorado un poco torcido". Me respondió: "Pero, señor, en esa forma, este decorado va

a irse "a la porra". (No deben ustedes extrañarse de los términos que se emplean en el teatro).

Insisto ante él y le digo: "No importa. Poniéndolo un poco torcido lo podremos aprovechar y no se notará...". Entonces el hombre palidece, y me dice: "Señor, creo que este será el último año que lo acompañe. Este oficio se va de mal en peor. Ya no se toma en cuenta más que lo que se nota o lo que no se nota. Y sea como quiera, señor, pero yo sabré que este decorado está mal colocado". Y ví que las lágrimas empañaban sus ojos. Pues, bien, ahí recibí una lección de un obrero que realmente amaba su oficio. Aunque aquello no se notara, él sabía que eso no estaba debidamente bien hecho. Para mí, es así como se debe ejercer el oficio, sin considerar si algo se nota o no se nota. El objeto que se fabrica, la obra que se realice debe obedecer a las leyes de la perfección y de la honradez, sin ninguna atenuante.

Les hablo en este momento del verdadero oficio y cabría preguntarse si el del teatro es un verdadero oficio. En qué consistió esta artesanía. ¿Dónde están los objetos que nosotros fabricamos para el teatro? No existen. El nuestro, es un oficio efímero. Al llegar nosotros a la escena no hay nada. Durante nuestro trabajo hoy la ilusión de algo, una especie de connivencia en una mentira y después vuelve a no quedar nada. Hemos hecho en conjunto un oficio de engaño, y podríamos decir de nuestro trabajo lo que decía un actor de feria, hablando de un pintor que hacía unos frescos enormes: "No tengan ustedes miedo, se ven grandes, pero luego se desinflan". Nuestro oficio también es algo que se infla, hecho en realidad de polvo, de aire, como esos globos de los niños a los que basta pinchar con un alfiler para que se rompan. Se podría creer, en realidad, que nuestro oficio es falso, y, en realidad, ocho veces sobre diez, las personas que eligen este oficio obedecen a razones falaces y estas malas razones por las que eligen este oficio, son, ante todo, una escapatoria a su propia existencia.

Un joven con una naturaleza cobarde e impotente buscará automáticamente el teatro y en especial, buscará el cine: ¿Por qué...? Porque encuentra en el teatro una falsedad que a veces corresponde a su deseo de evadirse de su verdadera vida y encuentra en el cine una forma rápida de gloria que le permitirá adquirir una reputación y también rápidas ganancias.

Hay también algunas naturalezas deformadas y acomplexadas, sujetas al afán de exhibicionismo o de narcisismo, que se sienten atraídas por esta actividad. Yo he tenido ocasión de co-

nocer algunos jóvenes que se afanan por ingresar al teatro por estas falsas razones. Así un día, llegó uno, con aire enfermizo, de naturaleza mórbida, de grandes ojos claros, con un pecho hundido que daba la impresión de haber hecho ejercicios respiratorios al revés, y me dice: "Señor Director, yo quisiera hacer teatro". Le pregunto: "¿Y por qué quiere, usted, dedicarse al teatro...?". Y me responde: "Porque mi estado de salud no me permite hacer otra cosa".

Otro día, viene otro joven y cuando me manifiesta su deseo, le pregunto:

—¿Sabe, usted, recitar alguna escena de memoria?

—Sí, —dice—, conozco el monólogo "Ser o no ser...".

—Bien, dígalo.

—Y entonces, retrocediendo un paso y cambiando inmediatamente de silueta, hunde su cabeza en los hombros y adoptando un aire maligno, dice en forma cómica:

—"Ser o no ser... Esa es la cuestión". Y, deteniéndose, exclama molesto: "Voy a buscar mi papel...".

Vuelve esgrimiendo el papel en su mano y hundiendo nuevamente el cuello en los hombros, comienza otra vez:

—"Ser o no ser... Esa es la cuestión... ¿Es más noble...?"

Se detiene, titubea, y termina por exclamar:

—¡Demonios...! ¡No puedo...! ¡No puedo...!

—Pero, entonces, —le digo—, ¿por qué quiere, usted hacer teatro?

Y me responde esto, que, les juro, es la verdad:

—Porque "me carga" el trabajo...

Me aventuro a preguntarle:

—Pero, ¿qué hace su padre?

—Es abogado, —me dice—.

—¿Está, usted, disgustado con él?

—Sí, —responde—, estamos disgustados... y me marché de la casa.

Y luego agrega con tono de suficiencia:

—Creí en un principio que André Breton me comprendería, pero al cabo de algunos meses me dí cuenta de que a Breton también le gusta el trabajo, así es que tuve que abandonarlo.

—Pero, ¿no podría usted encontrar alguna razón para dedicarse al trabajo? —le digo— ¿aunque sólo fuera para darle la contra a su padre...? Trate de trabajar y de triunfar para probarle a su padre que él es un imbécil.

Y me responde:

—Pero, señor, ¿si eso ya lo sabe!

Les podría citar numerosos ejemplos de jóvenes que se

sienten atraídos por el teatro y que envenenan nuestra profesión, logrando a veces entrar en el gremio para mal de todos.

Sin embargo, creo que existen verdaderas razones que lo orientan a uno hacia el teatro y si se reflexiona puede uno darse cuenta de que estas razones son de dos especies, y que son, en todo caso, de una naturaleza muy particular y que suelen encontrarse en la niñez. Yo creo que hay una categoría de niños que sufren de lo que podría llamarse la enfermedad del amor, así como hay naturalezas que están atacadas por un cáncer generalizado. Estas naturalezas están afectadas de un amor hacia el hombre. Son naturalezas excepcionalmente blandas, nacidas para amar y ser amadas y están en actitud amorosa por todo lo que las rodea. Y no sólo con respecto a las personas, sino también, con respecto a las cosas de toda índole y de todo género. Este estado amoroso con respecto a las cosas y personas termina por crear una semejanza con el objeto amado. Ustedes no ignoran que, algunos seres, a fuerza de amarse, terminan por tener los mismos gustos, hasta el mismo color de los ojos, la misma voz. Pues, bien, en estos niños de que hablamos, que poseen el mal del amor, existe esta facultad de parecerse a las cosas que les rodean, a las cosas que observan. Esta facultad se llama **mimetismo**.

Yo tengo a este respecto un recuerdo de mi juventud. Un tío mío, que me educó, se distraía los días jueves, que era mi día de salida del colegio, en adivinar con quién había pasado yo la tarde, porque, según decía, yo traía al cabo del día, los gestos, la manera de hablar, las manías, del compañero con quien había estado, lo que quiere decir que ya poseía, a mi pesar, una tendencia al mimetismo.

Esta enfermedad del amor tiene también otra consecuencia, que es la de prestar un alma humana a todo lo que nos rodea. Y, desde el momento en que yo me parezco al objeto amado, éste también se parece a mí, y desde el instante en que el objeto amado se me parece, este objeto tiene un alma humana como yo. De tal manera que si miro un árbol, este árbol adquiere un alma humana; si miro el agua, ésta tendrá una personalidad humana; si miro el Océano Pacífico, éste no será igual al Atlántico. Una cabra tendrá el aspecto de una viejita más o menos vivaracha, del mismo modo que ese sillón tendrá la apariencia de un señor gordo de larga barba. Un cuervo tendrá aspecto de funcionario con lentes, en tanto que el viento se asemeja a un caballero infernal que se entretiene en martirizar las hojas de los árboles, etc... Esta condición tiene también

un nombre, se llama **animismo**. En resumen el niño que es presa del mal de amor, posee dos facultades, dones divinos, que son: el **mimetismo** (facultad de parecerse al objeto amado), y el **animismo** (que consiste en prestar un alma humana a todo lo que interesa). Creo que tal género de niños está hecho para hacer teatro.

Es evidente que cuando se es niño y se quiere hacer teatro no se va donde los padres para decirles: "Queridos padres, yo quiero hacer teatro por que estoy atacado de mimetismo, y de animismo". Sólo después de desempeñar el oficio un cierto tiempo, y, en especial, después de haber tenido que hacer una conferencia sobre él, uno se pone a reflexionar sobre su propio caso y llega a descubrir todas estas cosas. Cuando se es niño, se va donde los padres y se les dice: "Yo quiero hacer teatro...". "¡Pero, no seas imbécil, querido!", —dirá el papá— ¿De dónde has sacado esas cosas? ¿Por qué quieres hacer teatro...? "¡Bah...! No sé. Por que quiero hacer teatro...!".

Y ese es el milagro de la vocación. ¿Cómo es posible que, siendo nada más que un niño, e ignorando en absoluto lo que le espera en la vida, sienta el muchacho ese deseo instintivo, ese afán ciego de dirigirse en una dirección fija, de la que no se tiene noción alguna? Si no hubiera una Providencia, eso podría ser el origen de fracasos estruendosos y lamentables. Para mí, se hace evidente que sólo por milagro se pueden evitar mayores desgracias debidas a esta vocación ciega, a esta necesidad instintiva que nos lleva hacia una profesión que, en algunos casos, como el mío, después de veinte años de ejercicio no la cambiaríamos por ninguna otra. Tenemos el deber de manifestar nuestro reconocimiento a nuestro Destino, a la Providencia o, como quiera llamársele, que permite que un niño pueda encauzarse en la ruta definitiva de su existencia.

Ahora bien, ¿cuáles son las alegrías que proporciona este oficio...? A mí me procura tres clases de alegría. En primer término, una alegría poética; luego, una alegría artística, y, finalmente, una alegría social. Examinemos estas tres clases de alegría y empecemos por la alegría poética.

Creo que el oficio teatral es, entre los oficios de arte, el que procura al artista o artesano las más grandes alegrías poéticas. Y eso porque este oficio posee un fenómeno que no tienen los otros, y es el fenómeno de la representación teatral. ¿Y qué es la representación teatral...? Es la realización inmediata de la obra de arte. Examinemos de cerca lo que es la representación teatral.

Por la noche, mil o dos mil personas, se encaminan como por casualidad hacia la sala del teatro, y se reúnen unos al lado de otros, recubriendo los muros como moscas hasta el techo. Se instalan codo a codo, y en un estado mental casi vacío y determinados a oír y si es necesario a aplaudir. Estos dos mil pechos constituyen una especie de pila magnética gracias al contacto de codos de que ya hablamos. Y conviene hacer notar que las salas que tienen los brazos de sus sillones, de felpa y con cierta separación, son menos tibias y acogedoras que las que no tienen más que un brazo separando sus sillones. Es necesario que haya contacto humano en la sala, que el público se sienta codo a codo para que haya pila magnética, y es preciso, también, que todas las clases de la sociedad estén representadas. De abajo hacia arriba es preciso que estén el profesor, el estudiante, la señora preocupada de sus labores, el caballero anciano interesado por la artista joven, el galán uniformado que viene con su damisela y que mira sólo en parte el espectáculo, el intelectual, el obrero, la mujer infiel, el hombre que ha robado por primera vez; en fin, todas las clases de la sociedad han de estar allí representadas. Y cuando una sala está ocupada por individuos de una sola profesión, (estudiantes o corporaciones) la concurrencia no es buena para el artista. Para que haya precipitado químico por parte del público, es necesario que todas las clases de la sociedad estén representadas. Se podría decir que el público de una sala de teatro es una representación cuantitativa de la humanidad. Y cuando todas las clases de la sociedad estén representadas en el público, se dirá, no que hay mil o dos mil personas en la sala, sino UN PUBLICO. Ese para el cual nosotros representamos, por que en realidad a nosotros no nos importa éste o aquél; el de arriba o el de abajo; nos importa EL PUBLICO. Para fijar esta idea en forma gráfica en nuestra imaginación digamos que el público es un enorme Budah que llena el vacío de la sala. Su cabeza está tocando la araña que ilumina el techo, su vientre queda en el sitio de la orquesta; sus brazos, debido a la postura del Budah, que ustedes conocen, quedan tocando las filas de los balcones, y así rellena todo el vacío de la sala, y para esta divinidad, representamos nosotros. Existe, entonces, del lado de la sala, la representación cuantitativa de la humanidad, y cada elemento de esta pila magnética, gracias a la representación teatral, encuentra su alma colectiva.

Sobre la escena sucede todo lo contrario. Hay un grupo mucho más reducido (por lo menos así lo esperamos siempre).

Un día, en el curso de una obra que era un fracaso, un actor avanza hasta las candilejas y encarándose con uno de los doce o quince espectadores de la sala, le dice: "Y ándense con cuidado... ¿eh...? Miren que nosotros somos más numerosos que ustedes".

Como decíamos, en la escena hay un equipo escogido y reducido. Aquí vemos el prototipo humano. Hay el prototipo de la Celestina, del Capitán, el de los amantes, el de los Reyes, en fin, todos los personajes son prototipos de su especie. El equipo que actúa sobre el escenario ha sido escogido con la preocupación de la pureza humana individual. El conjunto que actúa en la escena es, pues, la representación cualitativa de la humanidad y lo que reina aquí es el individuo y lo individual. Lo que reina en la sala es lo colectivo. De esta confrontación nace la atmósfera que reina en el teatro. Los actores lanzan la pelota contra el público, éste la devuelve, y el intercambio se prolonga durante toda la representación. De la vehemencia con que este cambio de propósitos se efectúa, nace lo que llamamos "acto de amor colectivo".

He ahí lo que es la representación con sus características que ningún otro arte tiene, y de ahí también este goce sublime que la representación nos procura. He ahí el goce poético de que hablábamos al comienzo. Una prueba de que la representación teatral es un acto de amor, la constituye el hecho de que al comienzo nos asaltan los nervios, que a fin de cuentas no son otra cosa que un exceso de emoción, idéntico al que sentimos cuando por primera vez vamos a una cita amorosa. Se sienten en ambos casos las mismas manifestaciones: las manos frías, el corazón parece salirse del pecho, no se sabe si hay que beber o si hay que pasearse, o si hay que comer. No es precisamente el miedo, si no más bien, un estado emocional intenso, que se parece enormemente a la emoción amorosa. Estado que en el oficio teatral se renueva noche a noche. Nunca sabemos con quién tenemos cita esa noche.... Es este un enigma continuamente renovado. Con frecuencia oímos a algún actor que exclama: "¡Oh! Esta noche el público no tiene ningún talento...!". Y es evidente que en ciertas ocasiones el público tiene talento, y en ese caso, se logra crear una atmósfera de comprensión maravillosa.

Otra prueba de que la representación es acto de amor es que en el curso de ella hay momentos de elevación de los cuales no se querría salir; dan ganas de calarse, de detener el tiempo y saborear largamente ese minuto de armonía infinita, con

los mil corazones que laten al compás de nuestras palabras. Se producen otras veces silencios prolongados en la sala, que contienen una profunda emoción. Ningún artista desconoce el goce que causa ese silencio que a veces surge en el curso de la representación.

Otra prueba de que la representación es acto de amor, la constituye esa lascitud que se siente al término de la función nocturna, en que se pueden dejar caer libremente los brazos, y en que la circulación vuelve a su ritmo normal, en que sienten deseos de comer y en que, en general, se está voluptuosamente fatigado. He aquí el goce poético que me procura el oficio.

Veamos ahora el goce artístico. Esta es una sensación mucho más delicada, ya que ustedes no ignoran lo mucho que se critica al teatro. Se le reprocha el ser un arte de segunda mano, apenas una rama de la literatura, o bien una connivencia con otras artes (esta es la fórmula de Baudelaire), una coincidencia con otro arte. Una especie de necesidad de las otras artes de darse cita para valorizar el teatro y para convertirse en teatro o en una especie de sucursal de otras artes. Se le acusa también de impureza, teniendo en cuenta que el actor es un elemento impuro, desigual, desobediente, por definición. El actor está sometido a su estado de salud y a su propia sensibilidad, y si esta última es extremadamente desarrollada, no seguirá debidamente las exigencias del autor. Todas estas razones cuyas fuerzas no pueden negarse, son capaces de llegar a hacer dudar del arte escénico.

Por mi parte, yo tuve que pasar por este período de desesperación. En el curso de un espectáculo que debía poner en escena, me dirigí a Montherlant, que en aquel entonces no hacía obras de teatro, y le pedí un prefacio para la obra que yo tenía entre manos y que era una pieza sobre Esquilo con algo de pieza sportiva. Al oír mi solicitud, Montherlant me dijo: "Querido amigo, yo no puedo hacer lo que usted me pide, porque yo estimo que el teatro es un arte inútil. Para empezar, yo detesto las muchedumbres, y, por otra parte, el teatro no me dará nunca la representación que yo imagino cuando leo "Fedra" o "Andrómaca" al lado de la chimenea. Ningún actor me dará la impresión que yo me he formado acerca de Hipólito. Ningún director de teatro me dará la atmósfera que yo creo para la lectura de mis autores favoritos". Y agregó finalmente: "Si mis sentidos están debidamente satisfechos por las demás artes, no veo cuál es la utilidad del arte del teatro".

Esta respuesta llevó la duda a mi espíritu y llegué a

pensar que había elegido un arte secundario, un arte impuro. Y llevado de la desesperación que me produjo esa opinión vertida por un hombre como Montherlant, llegué a tomar la decisión de borrar el arte del teatro de mi lista de las artes de primer plano. Y hasta traté de retirarme del teatro y de ocuparme de otro arte.

Pero entre tanto yo reflexionaba. La vista se satisface con la pintura o la escultura, el oído queda satisfecho con la música, en fin, todos mis sentidos tienen su satisfacción en alguna actividad artística, y realmente no veo en todo esto de qué podría servir el teatro. Hasta que por fin se me ocurrió pensar: Bien... Pero todas estas artes satisfacen mi imaginación unas después de otras, ya que cuando recreo mi vista en un cuadro, estoy sordo; en el concierto oyendo una buena música, estoy ciego, prueba de ello es que hay muchas personas que cierran los ojos para oír mejor. Estas artes satisfacen, entonces, sólo un sentido, y yo recibí de la vida no sólo los cinco sentidos que conozco, sino además, los innumerables sentidos que desconozco y que yo los agrupo en el sentido del tacto, mejor dicho, en el sentido táctil a distancia, especie de electricidad o de halo eléctrico que permite que, aún estando distantes, nos toquemos íntimamente como si estuviéramos juntos, especie de flúido que nos recorre...

Yo recibo, entonces, la vida por todos los poros de mi cuerpo, por todos los sentidos que conozco, y además por los sentidos que desconozco y, en realidad, no existe un arte que pueda reproducir este fenómeno simultáneo que siento en cada momento presente. (**Largo silencio del conferenciante. Continúa a media voz**). Quisiera que ustedes se compenetraran de la atmósfera que nos rodea. Desde hace media hora hay un ruido continuo entre nosotros. Yo hablo y ustedes me escuchan. Todo esto nos aturde en cierto modo. Estamos en una especie de dominio abstracto y queremos en un momento fijar el presente: desde este salón con el Rector y todos ustedes, cuyos sentidos están dirigidos hacia mi persona, y en el que yo, por mi parte, me estoy consagrando con todo el corazón a ustedes, hasta la opinión que ustedes están formando de mí y que no me la dirán... Y, simultáneamente, vuestra conducta exterior que ustedes me manifiestan por signos de aprobación, y por mi parte, mi conducta externa que es la de un conferenciante, y esa otra opinión interna que yo me formo de ustedes y que, por cierto, no se la diré. (Risas en el público). Hay una especie de contacto entre nosotros, que nos pone en mu-

tua comunión, una especie de angustia que, en un momento determinado, nos habría aprisionado si yo hubiera continuado el silencio que intercalé en mi peroración y del que ya nos hemos repuesto.

Pues bien, yo quisiera, con ánimo tal vez infantil, inventar un juego que lograra reproducir artificialmente esta especie de parcela de vida, que de pronto, durante los diez segundos de silencio que provocamos, (silencio que podíamos tocar como si fuera algodón), quisiera, digo, poder captar ese presente que, por desgracia, ya es pasado. Ya somos distintos de lo que éramos en ese segundo. Esta especie de presente imponderable no es más que un filo que divide el presente del pasado. Yo quisiera poder captar ese instante en el que me llega en forma simultánea, la luz, el sonido, el crujir de una silla, una tos, un automóvil en la calle, la luz de esta lámpara..., que me está molestando desde hace media hora. (Risas en el público)... Todo un sin fin de cosas que me llegan de todos los ángulos... En fin... quisiera captarlo y extenderlo para ustedes como una especie de pasta de confitería y tratar de reconstituir con esos elementos esa parcela de vida. Nuestra existencia se compone, pues, de todas esas muertes sucesivas.

Pues bien, si analizamos este instante presente, tendremos que dividirlo en tres etapas diferentes. Primero, este instante presente que es instantáneo, no siendo otra cosa que un movimiento, y que es lo contrario de lo estático, ya que en el momento mismo que lo captamos, ya es pasado. El presente es visión fantasmal de la vida que pasa, el "devenir" que dicen los filósofos. He ahí una de las características de este presente: la vida que se desliza.

Había en el momento de nuestro silencio una segunda característica: el intercambio. Nuestros pechos continuaban instintivamente su respiración. Había en cada uno de nosotros intercambio con relación al exterior, y había también, con relación a ustedes y a mí, intercambio humano entre dos grupos. El intercambio sería, pues, el segundo aspecto. Y la tercera característica sería, que, querámoslo o no, una especie de ritmo subterráneo nos arrastra por igual. Y bien, si yo quiero recrear este momento presente de la vida, en que todo me llega de manera simultánea, necesito encontrar un instrumento que pueda reproducir simultáneamente, el movimiento, el intercambio, y ritmo. Y para eso no hay más que uno: el **SER HUMANO**.

El ser humano es un instrumento compuesto de una co-

lumna vertebral que es la sede del movimiento, y que posee la elasticidad de una serpiente que no necesita miembros para dar plasticidad a sus movimientos. De un pecho que, con sus movimientos de inspiración, de aspiración y de contracción, es la sede del intercambio, y finalmente el corazón, que es la sede del ritmo. El corazón, esa especie de brujo que palpita en nuestro interior. Tam-tam obsesivo que dura sesenta o setenta años (les deseo más a todos ustedes). El corazón, maravilloso motor que late continuamente: *cístole, diástole, cístole, diástole...*

Ahora bien, con esta columna vertebral, con este pecho que respira y con este corazón que es la sede del ritmo, yo puedo reconstituir el momento presente. Bastará para eso que ponga en confrontación este ser humano con un espacio y una circunstancia determinados. Obtendré de esta especie de instrumento, el gesto ordinario que parte de la columna vertebral, pero con esa especie de ritmo que viene a modificar el gesto, y que le hará tomar una especie de música estilizada capaz de transformarla en danza o frenesí. Con el pecho y su respiración, tomando siempre un ritmo determinado, producirá vibraciones que lanzarán las vocales: a, e, i, o... Con el juego combinado muscular de la boca, y el gesto cortante, este aire que sale de mi pecho logra la consonante, que es, como dijimos, este corte del aire en pequeños trozos, luego la sílaba, luego la palabra, y entonces de mi pecho saldrá el Verbo. Pero el Verbo será la resultante natural y rica de una respiración y de un gesto, será el Verbo de Dios. El primero de todos los verbos. Y cuando en el teatro lo utilice en un texto, éste no tendrá otro valor que en la proporción en que sea perfectamente respirado y articulado, aún antes de que reproduzca una imagen. Se puede, entonces, comenzar por articulaciones, luego por trozos de frases, después frases enteras y finalmente períodos, y cantos y ritmos. La prueba la tenemos en Esquilo. Si ojean ustedes "Las Euménides", se encontrarán con esta frase: "El corazón comienza por articulaciones". Hay ya una especie de respiración que nace de trozos que pasan, como sucede en ese trozo de Ravel "La Valse", donde al comienzo hay una especie de barro sonoro del que poco a poco sale el ritmo del vals. Del mismo modo, en el ser humano hay una especie de barro de respiración y de articulación del que surge la palabra; tiene un sentido teatral, en la medida que lo permite la respiración y el gesto bucal y no en la medida que pueda ser una idea.

Y ahora ya me siento en condiciones de dar respuesta a todas las personas que dicen que el teatro es una ramificación de la literatura, y sostendré que, por el contrario, la literatura es una ramificación del teatro. El teatro está cronológicamente antes que la literatura. El teatro es el Verbo. Esencial como el respirar. Y los escritores han inventado el truco del papel, tintero y pluma y han fijado con el alfiler de su fabricación y de una manera cómoda, el teatro que ellos tienen en la mente. Pero el Verbo esencial, el Verbo divino, es el Verbo del teatro, es decir, una respiración y un gesto de la boca.

Finalmente, con esta concepción del Verbo, con mi verbo en acuerdo constante con mi expresión corporal, encontramos un factor común, que es el ser humano. Mientras consideremos las cosas en ese plano, podremos asegurar el paso siempre difícil de un gesto a una frase, que en el fondo están hechos de la misma materia. Y cuando se estudian algunos versos (por ejemplo algunos alejandrinos de Racine), se da una cuenta que pasan, gracias a su prosodia y no por el sentido de sus palabras. Desde luego la representación teatral es un hecho tan rápido, que si tenemos en cuenta la comprensión del espectador, quedaremos a destiempo al cabo de algunas frases. No nos podrá seguir. No debemos entonces dirigirnos a la cabeza del espectador sino a su pecho. Pero como tenemos que llegar a él, no lograremos sino por medio del ritmo, la prosodia y la métrica.

"Teseo ha llegado... Teseo ha llegado... Teseo está en estos lugares... El pueblo corre y se precipita..." Hay aquí notas largas, breves, anapésticos y yámbicos que golpean, y también esa especie de imitación física de una muchedumbre que se reúne en la plaza. Hay ante todo, imagen física en el teatro. Creo, entonces, que puedo probar que el teatro es un arte independiente y necesario. Se me dirá que no hemos definido la cuestión de que es un arte impuro, ya que este ser humano que usted utiliza, es víctima de su sensibilidad y de su estado físico, y no será en consecuencia un instrumento obediente. Es ahí donde tendré que injertar en el teatro un segundo arte, que es el arte del actor.

Este nuevo arte consiste en hacer obediente un instrumento que, en su estado natural, no lo es. Aparentemente esto tiene el aspecto de una paradoja, pero vamos a ver cómo podremos llegar a ese fin.

Para que un actor sea obediente, hay que desarrollar, en él, la sensibilidad.

Hay que obtener que el actor se convierta en un personaje casi histérico de sensibilidad, ya que a horas fijas, según las indicaciones de un texto, deberá estar, por ejemplo, en estado de tristeza mortal, de acuerdo con esta especie de disciplina escandalosa y anormal. Hay que desarrollar en este actor la sensibilidad. Pero entonces, si desarrolla su sensibilidad, menos podrá el actor controlarse. En efecto, hay que obtener al mismo tiempo que el desarrollo de su sensibilidad, el de su facultad de control. Y yo creo que esto no sería posible si el ser humano no fuera doble. Pero el hombre es doble. Esto lo sabe todo el mundo, y no pretendo hacerles con ello ningún descubrimiento. Racine dice: "¡Dios mío, qué guerra cruel! Encuentro dos hombres en mí. El uno quiere que, todo amor por ti, mi corazón te sea siempre fiel. El otro, a tu voluntad rebelde, se rebela contra tu ley"... Y Baudelaire dice: "El hombre, en todo momento de su existencia, obedece a dos postulados contrarios y simultáneos: uno dirigido hacia lo alto, hacia Dios, y el otro hacia abajo, hacia Satán". Y agrega: (no olvidemos que es Baudelaire) "El deseo de subir se opone a la alegría de bajar"... El hombre es doble y es, lo que a mi parecer, hace posible el arte del actor.

Si quieren ustedes convencerse de la dualidad del hombre, no tienen más que mirar con fijeza, con obstinación, a un individuo que esté delante de ustedes. Su mirada vacía y errante les permitirá disociar de su caparazón externa el otro personaje que hay en su interior. Como digo, hay en las personas que podemos observar, primero la coraza, y luego, cuando las miramos fijamente, vemos surgir el reflejo de un hombre distinto que mira como detrás de una persiana. Se tiene la impresión de que detrás del hombre hay una especie de molusco, y que si enterráramos un tenedor en el ojo de ese hombre, sacariáramos ensartado un camarón, como los que hay en el interior de algunos moluscos. (Risas en el público). Es indudable que el hombre mira con una expresión en la que hay dos hombres, y así también pueden ustedes advertir la dualidad de un hombre por el timbre de su voz. Cuando ustedes cierran los ojos para escuchar a alguien que habla, el sonido de la voz los incita a reconstituir la figura del que habla en forma que es casi siempre distinta de la que se ve cuando se abren los ojos.

Yo tuve esta revelación una vez, mirando, o mejor dicho, sin mirar a mi amigo Sartre. Jean Paul Sartre es un tipo de una carrocería, podríamos decir, ordinaria; más bien chico,

figura poco atrayente, tiene el aspecto de un capataz de fábrica, de esos que suelen tener una cierta cultura; un tipo, en fin, que no tiene ninguna belleza física; por lo demás, él lo sabe de sobra. Pero, en cambio, si cieran ustedes los ojos para oírlo hablar, sale de este pequeño individuo una voz que tiene un timbre, una seguridad, una autoridad tal, que si Uds. pudieran fabricar o dibujar el hombre sugerido por la voz, harían ustedes un hombre hermoso de un metro ochenta y cinco de alto, por lo menos, de bella musculatura, con una situación social espectable, o como orador de un gran film. Y si abren los ojos sentirán deseos de frotárselos creyendo sufrir un engaño, y no resistirán la idea de haber puesto en un Renault de 4 caballos un motor de propulsión a chorro. En Sartre tenemos el más elocuente ejemplo de esta dualidad del hombre.

Y es la utilización de esta dualidad del individuo la que hace posible el arte del actor, pues con uno de los aspectos de él haremos el personaje y utilizaremos el otro aspecto para hacer el actor. Es decir, el personaje debe aparecer sensible, y sincero, y en el interior del personaje, tendremos al actor apoyando siempre el control de esta sensibilidad, de esta sinceridad.

El fenómeno del juego del actor me recuerda esa novela de Edgar Poe que se titula "El Jugador de Ajedrez", que nos muestra un autómatas que ganaba todas las jugadas de ajedrez. Los reyes de todos los países lo invitaban para hacerlo jugar con los mejores, que irremediablemente perdían ante el autómatas. Y nunca se pudo saber si en el interior del autómatas había un jugador escondido o si, en realidad, no había nadie. Y Poe agrega que, en efecto, había dentro un excelente jugador llamado Slumberg. Y bien, cuando veo a mis compañeros en la escena, se me viene a la memoria "El Jugador de Ajedrez de Melzel".

Sobre la escena tenemos un personaje vestido y actuando en la forma en que el autor reclama, a fin de producir un efecto determinado, que obedecerá a las imposiciones del texto. La musicalidad de los alejandrinos, escenas simétricas, circulares, construcción de obras piramidales obedientes a las leyes de la simetría, obedeciendo en todo a un ritmo general impuesto por el autor, y se siente que bajo el personaje dentro del personaje, hay un hombrecito que tiene a su cargo el control de esos actos y de su sinceridad. La paradoja del comediante consiste, entonces, en el control de una sinceridad que sería realmente paradójal si el hombre fuera uno, pero que

hace la tarea lógica y explicable si se tiene presente esta dualidad del hombre.

Por lo demás, cuando hablamos de la paradoja del comediante, podríamos también hablar del espectador, porque éste también tiene un doble aspecto. Ya antes dijimos que, sin renunciar a sus sentimientos, el espectador se sumaba a esa alma colectiva, la segunda en el espectador, la que acepta la connivencia de la representación. Prueba de ello la tenemos en una obra en que Nerón sale, y el público aplaude con entusiasmo. Pero no aplaude al monstruo Nerón, no. El público aplaude al actor de Max. Y si en ese momento tocáramos el hombro de uno del público para preguntarle a quién está aplaudiendo, el espectador respondería a Max y no a Nerón. Esa es la paradoja del espectador: una actitud también doble, uno de cuyos aspectos está regido por el alma colectiva: el caso de la connivencia en esa mentira aceptada como verdadera que es la representación. Pero una vez que el espectador sale del teatro, recuperando su alma individual, no es raro que hable mal de la obra que acaba de aplaudir. Era el alma colectiva la que aplaudía, pero es su alma individual la que por fin recupera su dominio.

Y, finalmente, voy a llegar a la tercera alegría. No. No teman. Es la última. Este tercer goce en mi oficio, es el goce social. Ya lo dijimos: antes de nuestra labor no somos más que polvo, sobre la escena tratamos de serlo todo, sin regateos, para volver luego al polvo del principio. Tenemos ahí la prueba de que nuestro oficio es la representación absoluta de la vida. Nada antes. Todo en el momento. No mucho después. Esto no lo sabemos. Tal vez la Leyenda. Pero de todos modos, no la Historia. Nosotros salimos de la vida hacia la leyenda. Jovet ya pertenece a la Leyenda. ¿Qué queda de la historia de Jovet, de la historia de Dullin, de Copeau, de Sarah, de Rachel, del mismo Garriek? Nada. Y aún de Molière... ¿Qué queda de él?... Claro está: quedan las obras del escritor, pero recordemos que Molière no fue sepultado como escritor, sino como actor, como hombre de teatro. Y él mismo declaró que sus obras no estaban destinadas a la lectura sino a la representación.

Y todos saben que se escribe teatro descuidadamente, completándolo luego con modalidades que son tradicionales y que se transmiten de generación en generación. Nuestro oficio es, pues, el símbolo de lo efímero, la imagen misma de la existencia.

¿Qué busca el espectador cuando va al teatro?... Desde luego, todos se reúnen en la sala obedeciendo a determinadas leyes; comenzaremos por la ley más superficial para llegar a la más profunda. La primera ley sería, entonces, la de la CURIOSIDAD, la que llamaría y la ley del mirón. El espectador viene al teatro como un curioso asiste a un accidente, a la representación de un accidente, y no va allí con la intención de ayudar a socorrer al herido, no. Lo que le lleva ahí es simplemente ver lo que pasa. Muchas veces el accidentado ha podido marcharse por sus propios pies, pero el curioso sigue ahí haciendo comentarios. Pero esta ley de la curiosidad está, sin embargo, orientada cuando el mirón va al teatro, pues ahí, más que el simple accidente callejero, busca la catástrofe. Aquí el curioso espectador se parece mucho a las gentes de un villorrio que se agolpan a la playa, en los días de tempestad, para ver cómo los pobres marinos se defienden de las olas. Hay, pues, la afición a la catástrofe, a la tempestad y hasta a la muerte... Hay un aspecto de corrida de toros en la representación teatral, hay un cierto sabor a ejecución en el teatro. Es uno de los atractivos de la representación teatral. Además, nunca se sabe si un actor puede morir en escena. Ha ocurrido muchas veces; el decorado puede caerse o quemarse... En fin, puede ocurrir lo inesperado maravilloso.

Desde la escuela, le enseñan al muchacho que una pieza teatral empieza por un estado de crisis, y ya de ahí, el espectador exige situaciones terribles.

El espectador se despoja de su propia vida al venir al teatro y desea recibir una vida nueva que sea lo más diferente posible de su propia vida. Busca en el teatro la ilusión de una vida de ensueño, sublimizada. Quiere ante todo olvidar sus preocupaciones, sus tristezas. En realidad, el espectador sueña en el curso de la representación. Y en último término, el espectador viene al teatro a buscar justicia..., ya que a lo largo de su existencia sufre un sinnúmero de vejámenes, de atropellos, de postergaciones, de rechazos. Y cuando ese hombre llega al teatro como espectador, no logra, ni siquiera lo pretende, desprenderse de todo esto. Los actores debemos dar a ese espectador y a otros que están en igual estado de ánimo, la impresión de liberación. Es preciso que ellos sientan sobre la escena el triunfo de la justicia. No me refiero a la justicia de los hombres, que es una invención de los unos para oprimir a los otros, me refiero a la justicia universal, justicia de la vida, justicia de Dios.

Recordemos que al hombre lo persigue, desde tiempos inmemoriales, la manía de lo desmesurado, vive enfrentado a la pasión y ésta le da ambiciones desmesuradas, le falsea el equilibrio de la vida y lo amenaza de muerte. La justicia universal pone las cosas en su verdadero lugar y todo se termina cuando la balanza de la Justicia queda en su justo punto de equilibrio. Así vemos que, en las grandes piezas de teatro, finalmente los Dioses efectúan una especie de Juicio Final. Por ejemplo, lo vemos en Hamlet. La tragedia de Shakespeare finaliza con la llegada del ángel luminoso de Fortinbras, que restablece el equilibrio universal. Hamlet muere, y esto era justo, porque estaba en plano desmesurado. Los otros, que estaban como él, también mueren. Solamente sobrevive Fortinbras, que era el héroe y que tiene el rol de arreglar las cuentas de cada uno, y así puede el espectador, después de esta ráfaga de justicia, volver a su hogar reconfortado.

Y esa es para nosotros, gente de teatro, la mayor alegría: ver que el espectador se siente, como si dijéramos limpio de sus pesares.

Para terminar, les voy a referir una anécdota. Un día, en un salón, un psiquiatra o psicoanalista, le decía a un obispo: "Monseñor, en el pasado, era en sus dominios, en el confesionario, donde los fieles iban a psicoanalizarse, mientras que hoy han encontrado un sitio más confortable, tendidos en cómodos divanes, sin hacerse daño en las rodillas, donde los psicoanalizamos amablemente". Y el obispo le respondió: "Tal vez tenga usted razón, querido doctor, pero la diferencia entre nosotros dos es que ustedes no perdonan como yo". Y bien. Nosotros no tenemos la pretensión de perdonar como el obispo ni pretendemos curar como el psicoanalista, pero muy a menudo tenemos la sensación de reconfortar a nuestros semejantes y de limpiarlos de sus pesares. Y si no tuviéramos otra recompensa que esa sensación, sería siempre el nuestro el más hermoso oficio en el plano social. Y por eso nuestra divisa es: **SOBRE EL HOMBRE, POR EL HOMBRE, PARA EL HOMBRE...** Y muchas gracias por haberme escuchado. ♦

EL PAPEL DEL ESPECTADOR EN EL TEATRO

Por Alejandro Lora Risco

Al descorrerse las cortinas, sorprendemos al público en pecado flagrante de indiscreción. Lo que ocurre allí enfrente, a la vista de un auditorio que respira al compás de un diapason demiúrgico, es un hecho real y verídico que compromete su conciencia. Y, en efecto, aunque se olvide, o se ignore, por regla general, que el acto de interpretar un ente de ficción revela en todo instante la más profunda intimidad y temple del actor, la del hombre que se metamorfosea en actor y en personaje, es esa intimidad a flor de piel que nadie ve, la que opera sobre los espectadores como el auténtico, viviente y grávido, aunque velado, fundamento dramático... del drama.

Un actor como Jouvet, que solía pensar con la diafanidad de un gran psicólogo, nos ha revelado lo siguiente: "La mayor cualidad del actor es poder conservar algún dominio sobre sí en el momento en que ha perdido ese dominio. Tal es el glorioso equívoco del actor. Aquí se justifica el desdoblamiento, el conflicto en medio del cual vive". ¿No ha cuasi esclarecido el misterio? De sus palabras se deduce que, de cierto, el actor juega a nuestra vista arriesgándolo todo, sin embozo, sin artificio, dejando ver la entraña viva, desgarrado por la naturaleza misma del trance, tiñendo sus palabras, sus gestos y su voz con la esencia de su intimidad más profunda, siempre en vilo y desnudo ante quienes, quizás, ignoran la substancia de ese dramático desplazamiento interior o "conflicto en medio del cual vive".

Tan solo se encuentra, tan absolutamente solo con su nuevo yo íntimo, tan seguro de hallarse en posesión de la completa soledad sin fronteras de sus abisales secretos, que uno