

David Mamet

Verdadero y falso

HEREJÍA Y SENTIDO
COMÚN PARA EL ACTOR

Lectulandia

El profesor, director y ganador del Premio Pulitzer de Teatro, David Mamet, nos regala una irreverente y a la vez honesta guía para el actor que trastorna las verdades convencionales y explica a los aspirantes a actores lo que realmente necesitan saber. Mamet hace un análisis exhaustivo en el que explica cómo juzgar y acercarse al papel, cómo trabajar con el texto, cómo concentrarse y pensar en el escenario, cómo evitar abandonarse a la mecánica y a la rutina, además de sugerir la mejor forma de superar ensayos y estrenos. También son importantes los consejos que apunta para establecer una relación con un agente o para conseguir ser contratado. Un texto controvertido y esclarecedor sobre la profesión de actor.

Lectulandia

David Mamet

**Verdadero y falso: Herejía y sentido
común para el actor**

ePub r1.1
turolero 25.09.15

Título original: *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*

David Mamet, 1997

Traducción: Josep Costa

Editor digital: tuolero

Aporte original: Spleen

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

La aproximación científica del fenómeno de la naturaleza humana nos permite ser ignorantes sin tener miedo, y sin, por lo tanto, tener que inventar todo tipo de teorías extrañas para explicar nuestras lagunas de conocimientos.

Hacia un estudio objetivo de la naturaleza humana,

D. W. WINNICOTT

Un mago es un actor
interpretando a un mago.

JEAN-EUGÈNE ROBERT-HOUDIN

Al actor

Mis amigos más allegados, mis compañeros más íntimos, siempre han sido actores. Mi querida esposa es actriz. Mi extensa familia consta de los actores con los que he crecido, trabajado, vivido y con los que he envejecido. He formado parte, durante muchos años, de varias compañías de teatro, todas ellas en un estado más saludable, casi parecido a una perfecta comunidad, que cualquier otro grupo de los que he conocido.

Quería ser actor, pero al parecer mis afectos no iban por ese camino. Aprendí a escribir y dirigir para poder continuar en el mundo del teatro y en compañía de ese tipo de gente.

Estudí interpretación en varias escuelas, y entendía poca cosa de lo que nos decían. Yo y los otros estudiantes nos dábamos cuenta, lo sé, de que el propósito de la instrucción estaba claro (llevar inmediatez a la interpretación), pero me parece que ninguno de nosotros entendía, ni la práctica revelaba, de qué manera los ejercicios que nos hacían hacer en la escuela nos iban a permitir conquistar ese propósito.

Como maestro, director y dramaturgo he trabajado, al igual que hacían mis maestros, para comunicar mi visión a los actores. He tenido la fortuna de disponer de mucho tiempo para hacerlo, casi treinta años, y que mis puntos de vista han sido aprendidos y dirigidos hacia la interpretación en el escenario delante de un público que había comprado su entrada.

Eso es actuar, representar una obra delante del público. El resto sólo son ejercicios. Y me he dado cuenta de que la vida en la academia, en el instituto, en las escuelas, aunque sea encantadora y confortable, está tan alejada de la vida (y del trabajo) del actor como el aeróbic lo está del boxeo.

Este libro es para los actores. Contiene, así lo espero, un poco de sentido común, y unos cuantos principios básicos. Espero que os pueda ayudar a apreciar, entender y practicar el más sugestivo y valioso de los esfuerzos.

Algunos pensamientos

Como actores, la mayor parte del tiempo nos sentimos mareados, desorientados, culpables. Estamos perdidos y nos da vergüenza; estamos desorientados porque no sabemos qué hacer y tenemos demasiada información, y nada de eso sirve para actuar; y nos sentimos culpables porque sabemos que no estamos haciendo nuestro trabajo. Nos parece que no hemos aprendido nuestro oficio lo suficientemente bien; nos parece que los otros conocen su oficio pero que nosotros hemos fracasado. Las cosas que nos salen bien parecen fruto de la casualidad: «Si aquel agente se hubiera fijado en mí», «Si aquel productor hubiera venido la noche del martes, que estuve bien, en lugar de venir la noche del miércoles, que estuve fatal», «Si el texto me permitiera hacer más de eso y menos de aquello», «Si el público hubiera estado mejor», «Si no hubiéramos empezado cinco minutos tarde y no hubiera perdido la concentración».

Sentimos envidia de aquellos que tienen «suerte», de aquellos que, aparentemente, tienen «técnica», como si nosotros no tuviéramos; pensamos que lo que han conseguido está basado en la «suerte». Así que invertimos más en una «técnica basada en la suerte», y eso se transforma, de hecho, en una superstición, una inversión en timidez, en introversión. Centramos nuestra atención hacia adentro porque la introversión nos libera de la necesidad horrible de vivir en un mundo teatral para el que no estamos preparados en absoluto. Y así dedicamos nuestra «técnica» cada vez más al desarrollo de un tipo de catatonia: la memoria sensorial. La sustitución. La memoria emocional. La «cuarta pared». La creación de «historias» auxiliares que son tan difíciles de «interpretar» como el texto pero sin otro mérito que el de ser exclusivamente sobre nosotros mismos.

El «Método» de Stanislavski y la técnica de las escuelas derivadas de él son absurdos. No es una técnica con la que practicando se pueda desarrollar un oficio, es un culto. Los requerimientos orgánicos hechos al actor son mucho más convincentes y los desempeños potenciales del actor, mucho más importantes; la vida y el trabajo, si se me permite decirlo, son mucho más heroicos que cualquier cosa prescrita o prevista por ese o cualquier otro «método» de interpretación.

Actuar no es una profesión honorable. Los actores acostumbran a estar enterrados en un cruce de caminos con una estaca clavada en el corazón. La gente de teatro incomoda a los espectadores que tienen miedo de sus fantasmas. Es una profesión

que inspira respeto.

Los actores no emocionan al público porque hayan sido admitidos en una universidad, o hayan recibido una crítica halagadora, sino porque el público, ante su interpretación, teme por su alma. Y a eso es a lo que me parece que tendríamos que aspirar.

Aquí tenéis algunos pensamientos al respecto.

El venerable antepasado

Stanislavski fue esencialmente un amateur. Era miembro de una familia de comerciantes muy rica y llegó al teatro como un hombre rico. No quiero infravalorar su fervor ni sus logros, sólo informo de sus antecedentes.

El cantante ambulante, el bailarín de *music hall*, el saltimbanqui hacen teatro para ganarse la vida. Como eso depende directamente del favor del público, estudian para obtener ese favor. Aquellos que, en una frase quizá demasiada usada, han «salido de la calle» tienen poco interés en su interpretación, a menos que tenga relación con su habilidad para complacer al público. Así es, según mi opinión, como tiene que ser.

No creo que el médico, el músico, el bailarín o el pintor luchan primero para conseguir un «estado» y sólo entonces dirijan sus esfuerzos al exterior. Creo que los practicantes de esos trabajos ponen su atención en los requerimientos legítimos de su profesión y de sus clientes; y yo, como cliente, paciente, miembro del público, no espero que esos profesionales me mareen con la historia de su vida.

El actor está en el escenario para comunicar la obra al público. Ése es el principio y el final de su trabajo. Para hacerlo el actor necesita una voz potente, una buena dicción, un cuerpo dúctil y bien proporcionado y una comprensión somera de la obra.

El actor no necesita «convertirse» en el personaje. De hecho, esa frase no significa nada. No hay personaje. Sólo hay unas frases en una hoja. Hay unas líneas de diálogo que deben ser dichas por el actor. Cuando sencillamente las dice, en un intento de conseguir el objetivo más o menos sugerido por el autor, el público se hace la ilusión de estar viendo a un personaje sobre el escenario.

Para crear esa ilusión, el actor no tiene que experimentar nada de nada. No tiene necesidad de «sentir», como el mago no tiene necesidad de armarse de poderes sobrenaturales. El mago crea una ilusión en el público. Eso es lo que hace el actor.

Eisenstein escribió que el auténtico poder de las películas proviene de la síntesis en la mente del espectador del fotograma A y del fotograma B: por ejemplo, en el fotograma A, una tetera silba; en el fotograma B, una joven levanta la cabeza del escritorio. El espectador interpreta la idea de «un descanso para renovar las fuerzas». Si el fotograma A es un juez vestido de negro con un sobre en la mano, y el juez lo abre y se aclara la garganta, y el fotograma B es el mismo de antes (una mujer levanta la cabeza del escritorio), el público creará la idea de que ésta se dispone a «escuchar el veredicto».

La acción de la mujer es la misma en los dos casos, su fragmento en la película es el mismo. Nada ha cambiado excepto la yuxtaposición de imágenes, pero esa yuxtaposición da al público una idea completamente nueva.

Eisenstein teoriza, y yo creo que su teoría se confirma con el ejemplo que he dado, que la idea así creada es mucho más fuerte, más efectiva que un mero «seguir al protagonista». En suma, utilizar la cámara para explicar la historia en lugar de utilizar el montaje es un método de explicar más eficaz porque el espectador, en ese caso, crea la idea y, efectivamente, se explica la historia.

De la misma manera, es la yuxtaposición en el imaginario del público teatral entre la palabra escrita por el autor y la simple acción dirigida pero sin alterar del actor lo que crea la idea inevitable del personaje.

La mayor parte de la formación actoral se centra en diseccionar el texto. A los actores se les pide que aprendan a «estar felices», «estar tristes», «estar preocupados», en aquellos puntos del texto o de la interpretación donde el «personaje» parece estarlo. Ese procedimiento no sólo es innecesario, sino que es perjudicial tanto para el actor como para el público.

Mi inclinación filosófica y mi experiencia de treinta años me han enseñado que no hay nada en el mundo menos interesante que un actor en el escenario inmerso en sus propias emociones. El mismo acto de luchar para crear un estado emocional en él le saca de la obra. La conciencia de sí mismo, a pesar de que pueda ser consciente de sí mismo al servicio de un ideal, es decididamente aburrida.

El actor en el escenario, buscando o luchando para crear un «estado» en él, sólo puede pensar en una de estas dos cosas: *a*) «Aún no he conseguido el estado requerido, soy deficiente y tengo que esforzarme más», o *b*) «He conseguido el estado requerido, ¡qué competente soy!»; en ese caso la mente, siempre celosa de sus prerrogativas, reducirá al actor a *a*.

Las dos cosas, *a* y *b*, sacan al actor de la obra. La mente no puede ser forzada. Se le pueden sugerir cosas, pero no puede ser forzada. Un actor en el escenario no interpretará mejor bajo la orden de «Sé feliz» de lo que podría hacerlo bajo la orden de «No pienses en hipopótamos».

Nuestro maquillaje emocional y psicológico es tal que la única respuesta que provocamos a una orden para pensar o sentir cualquier cosa es la rebelión. Pensad en las veces que alguien os ha sugerido que «saquéis» al joven perfecto que los amigos quieren que seáis, en el director que os sugiere «que os relajéis». La respuesta a una petición emocional es la hostilidad y la rebelión. No hay excepciones. Si fuésemos capaces de controlar nuestros pensamientos conscientes, de controlar las emociones a nuestra voluntad, no habría neurosis, ni psicosis, ni psicoanálisis, ni tristeza.

No podemos controlar nuestros pensamientos, ni podemos controlar nuestras emociones. Pero quizá «el control de la emoción» tiene un significado especial en el escenario. Naturalmente que lo tiene. Significa «hacer como que».

No me importa ver a un músico concentrado en lo que siente mientras esté

tocando. Lo mismo sucede con un actor. Como dramaturgo y como amante de la buena escritura, sé que una buena obra no necesita el apoyo de un actor subrayando sus matices psicológicos, y una obra mala tampoco.

La «memoria emocional», la «memoria sensorial» y los principios del Método, incluyendo la trilogía de Stanislavski, tienen mucho de presunción. Ese «método» no funciona; no puede ser practicado; es, en teoría, diseño, y un empeño innecesario, supongo; es tan inútil como enseñar a los pilotos a mover los brazos en la cabina para aumentar la elevación del avión.

El avión está diseñado para volar; el piloto se entrena para conducirlo. De la misma forma, la obra está diseñada, si ese diseño es correcto, con una serie de incidentes a través de los cuales el protagonista persigue su objetivo. El trabajo del actor es mostrarlo y utilizar las frases, su voluntad y sentido común para conseguir un objetivo similar al del protagonista. Y aquí se acaba el trabajo del actor.

En la «vida real» la madre ruega por la vida de su hijo, el criminal ruega por su perdón, el amante ruega para tener otra oportunidad. Esa gente no se preocupa de su estado y toda su atención recae en la persona a la que ruegan. Esa apertura hacia afuera lleva al actor en la «vida real» a un estado de enorme sensibilidad y hace que observar su progreso resulte emocionante.

De la misma forma, en el escenario es el progreso del actor, que se comporta sin tener en cuenta su estado personal pero con toda la atención puesta en las respuestas de sus antagonistas, lo que emociona a los espectadores. El gran drama, en el escenario o en la calle, no es la interpretación de los hechos cargada de emoción, sino la interpretación de los grandes hechos sin ningún tipo de emoción.

Ahora bien, ¿no tendría que estar el actor, de vez en cuando, «emocionado»? Ciertamente; como lo estaría cualquiera en cualquier circunstancia, tiene que poner toda su atención en una tarea, pero su emoción es un subproducto, y un subproducto insignificante, de la interpretación de la acción. No es la clave del ejercicio. El político fraudulento tiene que luchar para conseguir verosimilitud. Roosevelt, el 7 de diciembre de 1941, tenía cosas más importantes que hacer.

A la simple interpretación del gran acontecimiento, en el escenario y en la calle, se le llama «heroísmo». La persona que no tiembla, que persevera sin importar lo que pase, ese héroe tiene la capacidad de inspirarnos, nos sugiere reexaminar las limitaciones que nos hemos impuesto y que lo volvamos a intentar.

En la política, los deportes, el trabajo o la literatura, ese héroe nos sugiere a través de su altruismo que podemos ser mejores de lo que somos. El mentiroso, el impostor, el que se vende a sí mismo, el actor falso bañado en lágrimas de cocodrilo, el patriota barato, ese tipo de personas puede suscitar nos admiración por un rato, pero posteriormente nos dejará desconfiados, irritados y humillados.

De la misma forma, en el escenario el Gran Actor capaz de ponerse a llorar puede

despertar nuestra admiración por su «empeño», pero nunca nos hará más fuertes; nos hace pagar un precio y nos hace creer que nos gusta, pero salimos del teatro emocionados únicamente por nuestra capacidad de emocionarnos.

Bueno, entonces, ¿cómo ha ayudado el Método a los «grandes» a conseguir la excelencia si no es a través de sus enseñanzas?

Gracias a los regalos que Dios les haya dado, a través de la experiencia, y a pesar de las escuelas. Para citar a Fielding: «Está comprobado que la educación es inútil excepto en aquellos casos en que prácticamente es superflua».

Todos los actores prácticamente sin excepción han seguido cursos en alguna escuela. Todos han pasado por algún tipo de «aprendizaje», y, como un pequeño pero previsible porcentaje de ellos han sido agraciados con una predisposición para el escenario, un pequeño porcentaje refleja su gloria en alguna institución. Creo que, a pesar de eso, no existe una relación de causa y efecto; sería lo mismo que si Córcega, gracias a Napoleón, se anunciara como una tierra perfecta para formar emperadores.

Y, claro, el Actors Studio, en los años cincuenta, se atribuyó algunos grandes talentos. El Actors Studio, en todo caso, los escogió; no los hizo. Los mejores actores tenían que pasar por un proceso de audiciones largo y riguroso para ser admitidos en el Actors Studio; ser admitido era considerado un gran honor. ¿Por qué tendría el Actors Studio, y por qué tendría el actor, que rebajarse a lo que representa la instrucción? El amor propio administrativo y la devoción filial tendrían que asegurar que no lo hicieran; pero pienso que ellos, los actores consumados, jóvenes, vitales, con talento y descarados, hubieran tenido éxito, en el Actors Studio y en cualquier otro lugar, a pesar de su aprendizaje.

Stanislavski fue ciertamente un maestro administrador, podría haber sido un brillante director y/o actor, y fue ampliamente proclamado como teórico, pero soy de la opinión de que su contribución como teórico fue la de un diletante y ha sido, desde entonces, una piedra angular para los teóricos y, yo diría, muy poco útil. Es para amateurs, porque sus teorías no pueden ser llevadas a la práctica.

Como su coetáneo compañero de armas, el psicoanálisis, pide lealtad y una devoción a largo plazo, pero raramente, si es que alguna vez lo hace, muestra resultados palpables. Como el psicoanálisis, exige el tiempo y la atención de mucha gente que de otro modo tendría dificultad en llenar sus horas libres; y, para completar el cuadro, sus demandas tienden a cerrarse en sí mismas, hay que asistir a un curso y estudiar, y esa exigencia priva al devoto de emprender una ocupación agradable.

El profesional trabaja por un sueldo. Su trabajo es interpretar la obra de forma que el público la pueda entender; la persona que se respeta a sí misma guarda sus pensamientos y emociones para ella.

La disección de la obra en oasis emocionales es el juego favorito de aquellos a quienes la fortuna o el infortunio han eximido de la necesidad de ganarse la vida en el escenario.

Una generación a la que le gusta continuar estudiando

Vosotros, lectores, sois de una generación a la que le gusta continuar estudiando. El mundo es, desde luego, un lugar terrible al cual entrar excepto para los poquísimos afectados por la seguridad heredada. Durante un tiempo existió en este país la garantía de una carrera para un segmento de la burguesía, y ahora incluso eso ya no existe. Las buenas notas y el poco dinero de la familia ya no aseguran a nadie la sinecura del Derecho o la Medicina. Para el actor, y hablo del hombre o de la mujer que está interesado en hacer carrera en el escenario, nunca ha existido esa seguridad.

En el camino encontramos compañeros de nuestra edad que han escogido el camino institucional, que se han convertido en administradores de las artes en lugar de ser actores, en directores de casting en lugar de ser escritores. Esos compañeros han escogido ponerse al servicio de una autoridad institucional a cambio de un cheque mensual, y esos compañeros estarán con vosotros el resto de vuestra vida, y vosotros, actores, escritores y gente que habéis salido de la calle, que vivís en la incertidumbre día a día y año a año, tendréis que soportar que esos tipos institucionales os consideren «chavales»; tendréis que soportar, como Shakespeare nos dijo, «el desprecio que el sufrido mérito de los indignos comporta».

No es infantil vivir en la incertidumbre, dedicarse a un oficio en lugar de a una carrera, a una idea en lugar de a una institución. Es valiente y requiere un tipo de coraje del que aquel que ha optado por el modelo institucional está pobremente equipado para percibir. Está tan poco equipado para percibirlo que sólo lo puede llamar infantil, y de esa manera excusa su explotación frente a vosotros.

Una parte de los requerimientos de una vida en el teatro consiste en mantenerse lejos de las escuelas. Como dice un viejo chiste, una joven invitada a un castillo de Transilvania está en su dormitorio cuando se le aparece un vampiro a medianoche. La chica coge dos cucharas de la mesilla de noche, forma con ellas una cruz y la muestra al vampiro, que responde: «Vil gurnisht Helfin», que en yiddish significa: «No te servirá de nada». Y eso también es cierto para las escuelas.

Dejando de lado el entrenamiento vocal y físico, y la más rudimentaria instrucción sobre análisis de texto, cosas que, por otro lado, se pueden aprender poco a poco a través de la observación y la práctica, a través de un profesor particular, o a través de una mezcla de todo ello, aprender interpretación no os servirá de nada. La educación formal para el actor no sólo es inútil, sino que es perjudicial. Acentúa el

modelo académico y niega la primacía del intercambio con el público.

Es el público quien nos enseña interpretación y es el público quien nos enseña a escribir y a dirigir. La escuela nos enseña a obedecer, y la obediencia en el teatro no os llevará a ningún sitio. Es un falso calmante.

Como la creencia en la enfermedad terminal en medicina, la creencia en la aterradora legitimación de la educación es una mentira piadosa.

Los jóvenes preguntan si deben graduarse en Arte Dramático, lo mismo que preguntan si es una buena idea estudiar Derecho para mejorar su intelecto. (Una pregunta que pone a prueba los límites de la ironía). Alicia, en el país de las maravillas, pregunta al gusano qué camino tendría que tomar, y el gusano le responde preguntándole dónde quiere ir. Ésa es la pregunta que os tenéis que hacer.

Si queréis estar en el teatro, id al teatro. Eso si queréis hacer el valiente esfuerzo de ir al teatro en lugar de haceros agentes inmobiliarios o abogados o caseros con un rico heredero o heredera, para lo cual quizá sería mejor que os quedarais en la universidad.

La destreza en la interpretación es finalmente una destreza física; no es un ejercicio mental y no tiene nada que ver con la habilidad para superar ninguna prueba.

La destreza en la interpretación no es la habilidad para amalgamar oasis emocionales, para soltarlos como perlas durante una actuación (el Método). Ni es el dominio de la sintaxis (el modelo académico de la oratoria). La habilidad en la interpretación es como la habilidad en el deporte, es un acto físico. Y como tal esfuerzo, su dificultad consiste en gran medida en ser mucho más simple de lo que parece. Como en los deportes, el estudio de la interpretación consiste en general en salir de nuestro camino, y aprender a vivir con la incertidumbre y estar cómodos cuando estamos incómodos.

¿Qué quiero decir con eso? El Método enseña al actor a preparar un momento, un recuerdo, una emoción para cada situación en la obra y mantener siempre esa preparación. Eso es un error, como lo sería si un entrenador de baloncesto ordenara a su equipo mantener durante los partidos las jugadas que hubieran entrenado sin tener en cuenta lo que sus contrincantes hagan.

Los actores somos humanos, no nos gustan las sorpresas. Si tropezamos con sorpresas en el escenario, delante del público, tendemos a rebelarnos. Y la educación académica formal, la memoria sensorial, la memoria emocional, la «interpretación» creativa y todas esas armas son mucho más apropiadas, finalmente, para el atril que para el escenario, son formas de esconder la verdad de la revelación, del instante.

La verdad del instante es otro nombre para lo que de hecho pasa entre dos personas en el escenario. Ese intercambio nunca está planeado, siempre se produce en el momento, siempre es fascinante, y es para acabar de esconder ese intercambio para lo que sirven la mayor parte de los ejercicios.

Cuando era joven los actores tenían que empezar una frase añadiendo sus propias

palabras, decían «quiero decir». Algún pensamiento tenía que personalizar la frase para hacerla «más real». Hoy veo a actores haciendo lo mismo de diferente manera. Es lo que yo llamo el «uf de Hollywood». Al actor se le da el pie, y él arrastra los pies y saca aire en un «uf», parecido al de una ballena; a veces suena como una especie de «fiu», y entonces continúa con la frase asignada. ¿Qué significa eso? Significa que el actor ha sido conmovido por una sensación, emoción o percepción imprevista y, en un esfuerzo por recuperar lo que él entiende como un ánora necesaria de conciencia, gana tiempo. Todo eso pasa, claro, en la pequeña fracción de un segundo, pero pasa.

Y pasa continuamente, ese «uf», ese «quiero decir». Aquí es donde la escena se pierde. Si el actor hubiera abierto simplemente la boca en su pie y hubiera hablado aunque se sintiera inseguro, el público habría sido obsequiado por la verdad del instante, por el adorable, inesperado e imprevisto bello intercambio entre dos personas en el escenario. Habría sido testigo del auténtico arte perdido del actor.

Stanislavski decía que la persona es mil veces más interesante que el mejor actor en que se pueda convertir. Y cuando el actor coge su pie y lo dice aunque esté inseguro, el público ve a aquella persona interesante. Ve coraje auténtico, no un retrato del coraje, sino coraje auténtico. El individuo en el escenario habla porque se le pide que hable cuando no tiene más apoyo que su amor propio.

Cuando el coraje real del actor se une a las frases del dramaturgo, se crea la ilusión del personaje. Cuando el público ve la fuerza de la actriz que hace de Juana de Arco junto a las palabras de Shaw, ve majestad. Cuando ve el coraje del actor que hace de Willy Loman junto a las palabras de Arthur Miller, ve angustia. Y es la unión de la verdad del actor luchando valientemente con la inseguridad, con el retrato hecho por el dramaturgo, lo que, de nuevo, crea la ilusión del personaje, la ilusión del personaje del rey, del asesino o del santo.

El Método es erróneo. Sí, el actor experimenta cosas en el escenario, pero está fuera de lugar que «experimente» los supuestos juicios del personaje en el escenario. El actor tiene sus propios juicios que experimentar, y están justo ante él. No tienen que ser añadidos; existen. Su reto no es recapitular, mostrar las dificultades del personaje escrito; es abrir la boca, ponerse derecho y decir las palabras valientemente, sin añadir nada, sin dejarse nada, y sin intentar manipular a nadie: ni a él, ni a los compañeros, ni al público.

Aprender a hacer eso es aprender a interpretar.

El actor, si aprende a ser auténtico y simple, si aprende a hablar decidido a pesar de estar asustado, y sin la certeza de ser entendido, crea su propio personaje; forja el personaje en sí mismo, en el escenario. Y es ese personaje el que llega al público, y por ese personaje el público se siente realmente emocionado.

Erudición

La educada sociedad occidental hace tiempo que ha confundido la erudición con el arte. La erudición es una tarea juiciosa; y el propósito de la erudición, al menos de la manera que se aplica al arte del actor, es transformar un miembro del público en un ser superior. «Está muy bien —dirá el erudito del teatro— reír, llorar, sorprenderse, eso está bien para la mayoría, pero yo haré algo superior, participaré sólo como una especie de árbitro cultural».

Eso está bien para un erudito, pero para un miembro trabajador del teatro llegar a esa conclusión es no tener en cuenta la vida. Ésa es la mancha de la erudición en el teatro: la preocupación por el efecto. Ése es el juicio equivocado del Método: la idea de que podemos determinar el efecto que queremos obtener del público, y entonces estudiar y producir ese efecto.

La preocupación por el efecto es la preocupación por el yo, y no sólo es aburrido, sino que es una pérdida de tiempo. ¿Podéis imaginar a los actores que trabajan en la calle estudiando el efecto que desean obtener del público con su actuación?

¿Podéis imaginar a un músico africano, o a un guitarrista gitano, haciéndolo? El arte es una expresión de alegría y temor reverencial. No es el intento de compartir las virtudes y esfuerzos de alguien con el público, sino un acto espiritual desinteresado. Nuestro efecto no es algo que tengamos que saber. No está bajo nuestro control. Sólo la intención está bajo nuestro control. Siempre que luchemos para hacer nuestras intenciones puras, sin ningún deseo de manipulación, y claramente, dirigidas hacia un fin concreto y sencillo, nuestras interpretaciones serán puras y claras.

Las once de la noche siempre llegan. Mientras tanto, conoceréis la felicidad de trabajar al servicio de una buena opinión de vosotros mismos. No inventéis nada, no os dejéis nada, hablad claro, poneos derechos, manteneos lejos de las escuelas.

Encontrad vuestra marca

*Encuentra tu marca,
mira a tu compañero a los ojos,
y di la verdad.*

JAMES CAGNEY

¿Por qué aceptar una segunda categoría en nosotros o en los otros? ¿Por qué tenemos que reír si no es divertido? ¿Por qué tenemos que suspirar por algo hartos sabido? ¿Por qué tenemos que sorprendernos de aquello previsible? ¿Por qué lo hacemos? Lo hacemos porque necesitamos reír, suspirar, sorprendernos.

Y en ausencia de estímulos reales somos capaces de ser manipulados y de manipularnos a nosotros mismos, para extraer la forma de la sustancia. Tenemos emociones baratas y degradadas, por miedo a no tener ninguna emoción. Porque, recordad, es el público quien va al teatro para ejercitar su emoción; no el actor, sino el público. Y entonces, después de haber pagado su entrada para ser conmovidos, ejercen su derecho a obtener aquello por lo que han pagado.

¿Qué nos emociona?

Cuando leemos el periódico, nos emociona el hombre o la mujer ordinarios que, forzados por las circunstancias, actúan de una manera extraordinaria. Nos emociona el heroísmo. No nos conmueven las emociones autoproclamadas de los manipuladores o de los famosos. Rebajamos en gran medida sus declaraciones, ya que tememos, correctamente, que sólo se hagan propaganda. De la misma manera, en el teatro o en el cine, sólo nos emocionan de verdad los hombres y las mujeres (actores) actuando lo mejor que saben bajo circunstancias extraordinarias, forzados a actuar de una manera excepcional para poder conseguir su objetivo. Lo mismo nos pasa cuando leemos en el periódico que un cartero ha rescatado a un inválido de un edificio en llamas. Nos conmueve el heroísmo de una persona ordinaria actuando de una manera extraordinaria.

Nos divierten los trapos sucios de los famosos, sus locuras y sus autoproclamaciones, ya que eso estimula tanto nuestra grandiosa locura como nuestro sentimiento de presunción; nos hace sentir, con toda la razón, superiores a ellos. Pero esa emoción es barata y no se puede comparar a nuestra alegría frente al heroísmo

auténtico. ¿Por qué? Porque cuando vemos heroísmo de verdad, el de personas ordinarias forzadas por las circunstancias a actuar con valentía, nos identificamos con ese hombre o esa mujer y nos decimos: «Si ellos han podido hacerlo, tal vez yo pueda».

El actor que se rompe la cabeza estudiando, que es histriónico, que finge emociones falsas, o que usa esas supuestas emociones, puede arrebatarnos una admiración infeliz mientras pide al público que le admire por admirarse él. Pero el actor que simplemente dice la verdad porque la circunstancia lo requiere es como el cartero que salva al inválido, el mensajero en bicicleta que corre en las Olimpiadas, una mujer o un hombre ordinarios comportándose con destreza y decisión en circunstancias extraordinarias. Y, con eso, nosotros, el público, ejercemos una facultad mucho más elevada que la de recibir el valor del dinero que hemos pagado, recibimos la facultad de la admiración, del amor por la auténtica nobleza de la persona humana. Ahora, he hablado de «la situación». Diréis: «El cartero estaba en situación; Hamlet estaba en situación. Quizá podría actuar sin mentir, pero ¿se puede actuar sin mentir y no estar en situación? ¿Cómo me puedo poner en situación?».

Stanislavski decía que el actor se debe preguntar: «¿Qué haría yo en esa situación?». Su alumno Vakhtangov decía que sería mejor preguntarse: «¿Qué tengo que hacer para hacer lo que tendría que hacer en esa situación?». Pero yo digo que no os tenéis que preguntar: «¿Qué haría yo en esa situación?», ni: «¿Qué tengo que hacer para hacer lo que tendría que hacer en esa situación?», sino que tenéis que olvidar la idea de «situación».

Nadie tiene ni idea de lo que haría en esa situación, ni en la de Hamlet ni en la del cartero. ¿Cómo podríamos saberlo? Sólo un loco o un mentiroso puede asegurar que sabe qué haría cuando se le pide un acto de coraje.

Bien, entonces, rechazamos la posibilidad de actuar con valentía bajo presión; y en lugar de idolatrarnos, que es de lo que trata realmente la memoria sensorial, entronizando nuestro poder para sentir y esperando que eso incluya el poder de conmover, tenemos que aprender a conformarnos, como si dijéramos, a montar el teatrillo, encararnos al público, al director de casting, a nuestro antagonista en el escenario, con valentía y la espalda erguida. Y entonces, en lugar de fingirlo, veremos si somos valientes o no.

La mayoría de nosotros, en el curso de un día o de una semana, nos permitimos el lujo de tener la fantasía de recibir malas noticias en la consulta del médico, a la que hemos acudido para escuchar nuestro destino. Y en esa fantasía somos estoicos y simples, y eso, claro, es lo que hace a la fantasía tan agradable para que nos recreemos en ella; esperamos escuchar el veredicto de nuestro futuro con valentía.

Lo mismo pasa en el escenario. El actor está colocado regular y constantemente en esa posición. El actor necesita algo que tiene la otra persona en el escenario (en el

caso de la consulta del médico es información). Al actor se le da la oportunidad de ser valiente y simple en circunstancias difíciles.

Un consejo. La oportunidad para ser valiente siempre está en la obra.

Dejadme que os lo explique. El actor se dice: «No puedo interpretar esa escena porque no estoy preparado», «No puedo interpretar esa escena porque no me gusta el otro actor, es un cerdo», «Pienso que el director no ha entendido la situación», «Mi preparación no me sirve de nada», «El texto no es tan bueno como me parecía», etcétera.

Todos esos sentimientos son engendrados por el texto y siempre y únicamente son engendrados por el texto. La fantasía de que la obra toma vida (las malas noticias del médico, rogar por la vida del hijo, el rechazo de la corona) suple todo lo que necesitamos para actuar, y todas nuestras excusas, todos esos supuestos «impedimentos» para actuar son, si escuchamos bien, simplemente la obra imponiéndose. El actor crea excusas para no actuar y atribuye su desgana a cualquier cosa en el mundo excepto a la causa real. La obra ha tomado vida de una manera que no estaba prevista, y eso al actor no le gusta nada. Me doy cuenta de que esa observación puede parecer simplista e incluso infantil, y no la creería si no me hubiera dado cuenta, a lo largo de todos los años que me he pasado en el mundo del espectáculo, de que es cierta.

Decimos: «No puedo interpretar la escena de *Hamlet* porque no estoy preparado», «No puedo interpretar la escena de *Otelo* porque no confío en la gente que hay a mi alrededor», «No puedo interpretar *Desdémona* porque no me creo la manera en que el actor que hace de *Otelo* lo interpreta», «No puedo interpretar *Bigger Thomas* porque estoy cabreado con toda la gente que hay a mi alrededor», «Simplemente no puedo interpretar la escena de *Madame Ranyevskaya* porque este proyecto ya no me interesa».

Todos esos «no puedo» y otras excusas son engendrados por la obra porque nuestro poder de sugestión es ilimitado. Nuestra mente trabaja a una velocidad increíble reuniendo y ordenando información. Ése es nuestro dispositivo de protección como animales, y nos permite tanto vencer al lanudo mamut como votar por una política económica a base de méritos; somos infinitamente sugestionables.

Aunque mucha gente de teatro se considere intelectual, no lo es. Nuestra profesión no es intelectual. Todos los libros del mundo, todas las «ideas», son inútiles para interpretar Hedda Gabler, y todas las discusiones sobre «el arco del personaje» y «He basado mi interpretación en...» son absurdas. No existe el arco del personaje; y no se puede basar una interpretación en una idea como tampoco se puede basar en una idea una aventura amorosa. Esas frases sólo son talismanes del actor para permitirle detener al diablo, y el diablo que intenta detener es la terrorífica imprevisión.

Las frases mágicas y los procedimientos son encarnaciones para reducir el terror a salir desnudos. Pero es así como el actor sale, le guste o no.

Y todas las emociones, la memoria sensorial y los controles emocionales no crean seguridad. Al contrario, sólo entorpecen al actor en la única certeza que tiene en el escenario, que es que el instante se revelará como sea y a pesar de los deseos del actor. El actor no lo puede controlar, porque lo ignora.

Volvamos al poder de sugestión. El texto vivirá a su manera, imprevisible. La otra gente en el escenario actuará en el ensayo, en la representación, en el instante, a su propia imprevisible manera. Mientras tanto vosotros, los actores, os estaréis enfrentando con el texto y con los otros, veréis cosas que no esperabais, sentiréis cosas que no esperabais. Empezaréis a sentir, como ya he dicho, «No puedo interpretar esa escena de *Hamlet* porque estoy inseguro; me parecía que la había entendido y ahora ya no lo sé. Al mismo tiempo, los otros actores parecen querer una cosa de mí que soy incapaz de dar», que es, claro, la misma situación en la que el público descubre *Hamlet*; qué coincidencia.

¿Cómo puede saber el actor que lo que está sintiendo en el instante no sólo es aceptable sino una elocuente y bella parte de la obra? El actor no lo puede saber. En el escenario no sólo es innecesario sino imposible atribuir los sentimientos que tenemos diciendo «Siento A porque estoy muy cansado, y siento B porque el “personaje” lo tendría que sentir, y siento C porque el compañero que interpreta el papel de rey es malo», etcétera.

A los actores les gusta atribuirse sus sentimientos, como si eso les proporcionara la ilusión de poder controlarlos. Lo único que intentan es huir de lo inesperado, que es como decir, de nuevo, de la obra.

La pregunta es: ¿cómo puede un actor saber o recordar eso? Y la respuesta es: el actor no lo puede hacer. El tiempo en el escenario corre muy deprisa; y el instante, si tienes tiempo para considerarlo, ya ha pasado cuando empiezas a hacer la consideración.

Lo más prudente consiste en eso: no atribuirse sentimientos, actuar sobre ellos antes que atribuirnoslos, antes de negociar con ellos, antes de decir: «Eso viene causado por la obra, eso no viene causado por la obra». Actuarlos. En primer lugar, y aunque no os lo creáis, todos los sentimientos están causados por la obra; y segundo, incluso si no lo están, en el momento que vosotros sintáis algo, el público ya lo ha visto. Esto pasa, y vosotros podéis muy bien haberlos interpretado. (Si no lo habéis hecho, el público no habrá visto «nada», excepto a vosotros, los actores; faltará algo).

Lo anterior es verdad y es muy difícil de hacer. No se pide al actor nada más, ni creérselo más, ni trabajar más duro como parte de un esfuerzo industrial, sino actuar, hablar en voz alta con valentía a pesar de que no esté preparado y tenga miedo.

La ética del trabajo de la clase media: «Pero me he preparado. No es culpa mía si la verdad del instante no se adapta». Esa ética no sirve de nada. A nadie le importa si habéis trabajado mucho. Ni les tendría que importar.

Actuar, cuando se hace delante del público, no es el modelo académico que nos han hecho creer. No es un examen. Es un arte, y no requiere pulcritud, ni

intelectualidad, sino inmediatez y coraje.

Naturalmente nuestra cultura nos ha preparado para controlar la lengua, controlar nuestras emociones y comportarnos de una manera educada. O sea que para actuar tenemos que olvidar esos hábitos, tenemos que aprender a hablar en voz alta, a responder rápido, a actuar con fuerza, sin tener en cuenta lo que sentimos y lo que hemos practicado, sin «entendimiento», sin atribución del instante; tenemos que renunciar al control y, haciéndolo, abandonarnos a la obra.

A lo largo de mi vida la actuación se ha alejado cada vez más de la interpretación y se ha acercado a lo que, por falta de un término mejor, sólo podría ser llamado interpretación oral, que es, como si dijéramos, la representación de una serie de cuadros en los que los actores presentasen al público un monólogo preparado lleno de voces extrañas y llamasen a las voces extrañas preparación emocional.

En la vida no hay preparación emocional para la pérdida, el dolor, la sorpresa, la traición, el descubrimiento; y en el escenario tampoco.

Olvidad las voces extrañas, coged vuestro pie y hablad en voz alta aunque os dé miedo.

Estoy en la esquina

El mejor consejo que puedo dar a un artista que empieza es: «Tienes que tener algo a lo que poder recurrir». El mérito de la instrucción es ése: aquellos que la adoptan se ahorran el rigor de la vida artística.

Un vez fui a una boda donde los novios prometieron «intentar ser fieles, intentar ser considerados...». Ese matrimonio fue, naturalmente, desgraciado. Cualquier propósito valioso es difícil de cumplir. Si dices «lo intentaré», ya te estás excusando. Los que responden a nuestras peticiones con un «lo intentaré» pretenden decirnos que no y nos piden que les apoyemos con la hipocresía; como si hubiera algún mérito en el hecho de intentarlo.

Aquellos que tienen «algo a lo que poder recurrir» invariablemente recurren. Siempre han tenido la intención de hacerlo. Es por eso que se han provisto de ello. Pero aquellos sin alternativas ven el mundo diferente. Es como aquella vieja historia de la madre que dice a un capitán de barco: «Cuide especialmente de mi hijo, no sabe nadar»; y el capitán le responde: «Bueno, entonces, será mejor que no se aleje del barco».

Las teorías más encantadoras sostienen que Shakespeare no escribió las obras de Shakespeare, que él era de una clase muy baja y no tenía suficiente educación. Pero en toda la historia del mundo, ¿dónde encontramos arte que haya sido creado por gente excesivamente rica, poderosa o educada?

No es ninguna locura atribuir la *oeuvre* a los iletrados, pero ciertamente lo es atribuirlos a la nobleza, que durante toda su vida ha tenido, para tormento de la presunción, «algo a lo que poder recurrir». Es más confortable y prudente quedarse en un término medio; y aquellos que poseen la felicidad no pueden hacer otra cosa que teñir su obra de ella; esa obra tiene que ser más racional, considerada y poseedora de virtudes comunitarias que la de la persona que no pertenece a su círculo. Esa obra prudente tiende a evitar problemas..., bueno, ya me entendéis.

La otra cara de la moneda es el orgullo. Se puede decir: «Soy un loco por no haberme guardado una alternativa»; también se puede decir: «Lo único que tengo de valor es mi tiempo», que es, me parece, una actitud mucho más tonificante.

Los policías dicen: «Estoy en la esquina». Los jóvenes en el teatro pueden decir:

«Molly puede volver a su casa y John puede volver a su casa, pero yo nunca volveré a mi casa». Bravo. Y buena suerte.

Aquellos de vosotros que no tenéis nada a lo que poder recurrir os daréis cuenta de que estáis en casa.

El trabajo es el trabajo

Los buscadores de oro del Lejano Oeste estaban en el mundo de la minería tanto si lo sabían como si no porque les encantaba la vida al aire libre. No nos podremos llevar nada de lo que tenemos cuando nos vayamos, y todos nosotros nos iremos; y si a los buscadores de oro les hubierais hecho entrar en una habitación llena de millones de dólares y les hubierais dicho que el oro era suyo, ¿se habrían sentido felices o tristes? ¿Tener todo lo que se puede comprar con millones de dólares los habría hecho felices, o hubieran preferido volver a las montañas con su burro, por decirlo de alguna manera?

Es lo mismo que pasa con la conquista de la fama y el reconocimiento. Ciertamente el deseo de obtenerlos es real, pero ¿por qué no nos lo tomamos con un poco de filosofía?

A todos nos gusta que la gente tenga una buena opinión de nosotros, hacer cosas nobles, hacer grandes cosas y ser respetados. Pero ¿vale la pena ser respetado por actuar de una forma que nos haga sentir banales, explotadores, degradados o sórdidos? ¿Cómo podría eso lograr el respeto de los otros?, ¿y cómo valoraríamos la aprobación de alguien que por su comportamiento sabemos que es falso, manipulador y mercantil?

Y a pesar de eso nuestro noble deseo de hacer un buen trabajo, de contribuir a la comunidad, se mezcla con la búsqueda vacía de aquello que llamamos éxito; esa búsqueda en que la mayoría de vosotros y la mayoría de vuestros compañeros habéis perdido vuestra juventud, vuestra sencillez y el talento que podíais tener; esa búsqueda en la que podéis haber estado literalmente sentados durante años en el vestíbulo de las oficinas de algún agente de casting rogando por un papel en una obra banal y manipuladora que finalmente es publicidad y que incluso es posible que, además, no sea una publicidad ingeniosa.

Un actor amigo mío se trasladó a Los Ángeles y no trabajó durante tres o cuatro años. Un día le pregunté cómo estaba, y me dijo que estaba furioso, pues se había pasado el día esperando una prueba para una aparición en un accidente de coches en una película.

—Por qué no vuelves al Este —le dije— y haces teatro.

—Eh —dijo—, aquí es donde hay trabajo.

Era un buen actor, respetado y trabajador. Se había situado en medio de aquellos

que menospreciaba y había escogido sufrir su desprecio.

¿Queréis la consideración de esa gente? ¿No es la misma gente que ayer me decías que eran unos locos y unos charlatanes? ¿Queréis que esos locos y charlatanes te tengan en alta estima? Ésa es la pregunta que se hace Epicteto.

Y así nos podríamos preguntar, vosotros y yo, ¿qué es el personaje? Algunos dicen que el personaje es la vida externa de la persona en el escenario, la manera en que esa persona se mueve o está de pie o coge un pañuelo, o sus manierismos. Pero esa persona en el escenario sois vosotros. No es algo que podáis corregir o moldear. Sois vosotros. Es vuestro personaje con vosotros en el escenario.

La palabra «personaje» en el teatro no tiene otro significado. La habilidad de actuar, de resistir, de asentir, de afirmar, de proclamar, de soportar, de negar, de dar. Ésos son los componentes de los personajes dentro y fuera del escenario.

Vuestro personaje, dentro y fuera del escenario, está moldeado por las decisiones que tomáis: qué obra hacéis, si hacéis o no hacéis publicidad, películas porno o pseudoporno, películas violentas o degradantes, películas u obras de segunda; si os tenéis suficiente respeto o no para perfeccionar vuestra voz y vuestro cuerpo, si os preparáis o no para la escena, la obra, la película, la audición. Si dirigís vuestra carrera con prudencia. Las ideas, las organizaciones, las acciones y la gente a las que apoyáis y os dedicáis moldean y son en realidad vuestro personaje. Cualquier otra definición son disquisiciones de los no comprometidos.

Ciertamente a los débiles les gustará que creáis que el personaje es un disfraz que os podéis poner y quitar cuando queráis. Y durante un tiempo a todos nos gusta creerlo. Pero eso no es cierto.

Podéis perseguir la fama, pero eso no quiere decir que la podáis conseguir; y si la conseguís, descubriréis que no es lo que esperabais. De la misma forma, podéis perseguir riqueza, o el fantasma llamado movilidad, que es como decir: «Sólo quiero ser lo bastante libre para poder hacer todo lo que me venga en gana». Bueno, hoy podéis intentar cualquier cosa que queráis, y si hoy no podéis, mañana no seréis capaces.

A un actor que se había trasladado a Los Ángeles le ofrecieron el papel protagonista de una obra mía que se tenía que estrenar en Chicago; era un actor fantástico que iba perfecto para el papel, y dijo: «Me encantaría poder ir e interpretar ese papel, y desearía que mi carrera estuviera lo bastante consolidada para poder hacerlo». Ese actor, como muchos de sus hermanos y hermanas, se pasó las ocho semanas que podría haber estado haciendo aquel papel en Chicago junto al teléfono en Los Ángeles, rechazó un papel que él confesaba que le habría encantado hacer.

«Si no es ahora, ¿cuándo?». Ésa es la pregunta que hizo Hillel.

Y si a vosotros os gusta el teatro y la vida del teatro, participad como el buscador de oro con su burro. Participad.

Sí, pero a veces, claro, tenemos que llenar la despensa, diréis, o hacer una elección menos perfecta que pueda aumentar nuestras oportunidades para poder ir llenando la despensa. Naturalmente. Pero ¿qué veces son éstas, y basándonos en qué escogemos? Los estoicos dirán: «Actúa antes de desear una buena opinión de ti».

Ése es el significado del personaje.

Ése es el mejor consejo para actuar que conozco. Y cuando me siento conmovido por una interpretación genial, eso es lo que veo que hace el actor: no inventa nada, no niega nada. Ése es el significado del personaje.

He oído hablar a los jóvenes actores de «forzar la marcha». Se sienten constreñidos por las sugerencias que he mencionado, y quieren, finalmente, un «papel a su medida», en el que puedan meter su historia. Quieren inventar, moldear, elaborar, influenciar, ser «actores camaleónicos», para ser, de hecho, cualquier cosa menos ellos mismos.

No hay duda de que la hierba siempre puede ser más verde, pero esos papeles tan atractivos son trabajo del escritor. Es trabajo del escritor hacer la obra interesante. El trabajo del actor es hacer la interpretación auténtica.

Cuando la interpretación es auténtica, el trabajo del escritor es algo más que palabras en una hoja, no por la inventiva del actor, sino por su coraje. Sí, puede parecer una idea buena e incluso atractiva mejorar la obra; nuestro trabajo es resistirnos a esa sugerente idea; no podéis «guiar» la interpretación y al mismo tiempo mantener vuestra atención y cumplir vuestro objetivo en el escenario. El impulso de «mejorar», de añadir un poco de «emoción» o «comportamiento» es buena señal; quiere decir que os habéis dado, al resistiros, la posibilidad de grandeza. No inventéis nada. No neguéis nada. Desarrollad ese difícil hábito.

Se necesita una gran fortaleza, que sólo se forja con el tiempo y en momentos duros, tomando decisiones difíciles y la mayoría de veces inquietantes. En lugar de buscar una buena opinión de vosotros mismos, actuad.

Los enormes parques de atracciones de hoy en día, «los parques temáticos», no ofrecen diversión, sino la posibilidad de divertirnos. Como la lotería, que no ofrece dinero, sino la posibilidad de ganarlo. Lo mismo pasa con el paradigma académico/servil/gran-cadena-de-la-existencia del que nuestro actual sistema occidental deriva. Intentamos complacer al profesor, entrar en una buena escuela primaria, entrar en un buen instituto, entrar en un buen programa universitario, conseguir un buen trabajo.

El actor lucha por complacer a los profesores, ingresar en una buena escuela profesional, complacer al director de casting, complacer a su agente, complacer al crítico, y de esa manera progresar. Pero ¿progresar hacia dónde?, me pregunto.

Esos modelos esquemáticos y aritméticos, aunque sean tranquilizadores, son falsos. Para servir al teatro auténtico se necesita ser capaz de complacer única y

exclusivamente al público. Eso no tiene nada que ver con la gran cadena de la existencia o con el modelo académico. La opinión de los profesores y compañeros está desviada, y escuchar demasiado tiempo sus opiniones os incapacita para una vida en el escenario. Cuando ya tenéis veintiocho años y os habéis pasado veintitrés en escuelas de diferentes tipos, ya no sois capaces de trabajar como actores en un escenario. Habéis pasado demasiado tiempo de vuestra vida aprendiendo a ser obedientes y educados. Dejadme ser maleducado: la mayoría de profesores de interpretación son unos fraudes, y lo único que ofrecen sus escuelas es el derecho a considerarnos como parte del teatro.

Los estudiantes, claro, necesitan un lugar para aprender, y ese lugar es el escenario. Eso puede ser, y probablemente será, mucho más doloroso que una vida pasada en las escuelas. Pero instruye.

Y para acabar, es mucho mejor para el público someterse a una exuberancia desbordada que a una previsibilidad sin vida y sin base.

Audiciones

El proceso de audiciones selecciona al más llamativo (y ni siquiera al más atractivo) de los aspirantes. Como una agencia de colocación, está concebido para aceptar únicamente lo banal, lo vulgar, lo previsible; en resumen, lo falso.

El agente de casting y, por extensión, el cazador de talentos son adjuntos ocultos de las productoras y de las escuelas. Razonan, y en su lugar vosotros y yo razonaríamos igual, que los actores van y vienen pero que los productores están siempre ahí.

Los productores no están interesados en descubrir talentos. ¿Quién en sus cabales se jugaría veinte millones de dólares en un actor desconocido? Quieren actores conocidos, y si no los pueden obtener, quieren un facsímil.

Esos porteros entienden que su trabajo tiene que ser éste: proporcionar el actor apropiado y previsible para el papel. Basan su elección en la apariencia del actor, su reputación y cotización, como si estuvieran contratando a un lampista.

Si eso os suena aburrido, refleja lo que el mismo actor sufre y soporta en el proceso desde su primera experiencia. Y su primera experiencia es la escuela.

La escuela de interpretación y las lecciones son duras muchas veces, pero su rigor y alcance es confortable y previsible. Las lecciones en el escenario, por otro lado, a menudo son devastadoras y casi más duras de lo que se puede soportar.

Las escuelas, como el proceso de audiciones, tienen una estructura clara y simple de órdenes y premios. Si el estudiante se hace amigo del profesor, tanto como sea posible, se puede sentir decepcionado pero raramente humillado. Por extensión, si interioriza su abono al sistema («Es duro, pero sé que es justo, o, al menos, inevitable»), puede gozar de verse libre de la anomia. Si nunca se aventura fuera de los confines del sistema, puede vivir, tanto si trabaja como si no, libre del terror.

Los profesores de «técnica para audiciones» aconsejan a los actores que consideren la audición como si fuese una representación, y que engranen todas sus esperanzas y aspiraciones no hacia la práctica real de su oficio (que tiene lugar delante de un público o una cámara), sino en la posibilidad de seducir a algún funcionario. ¿Qué puede haber más horroroso?

La mayor parte de la belleza y de la felicidad del teatro es la comunión con el público. El público acude a ver el espectáculo dispuesto a responder como una unidad comunal. Vienen dispuestos (y expectantes) a ser sorprendidos y encantados. No sólo

son complacientes, sino que vienen dispuestos a aprobar lo inusual, la honestidad, lo picante, todo lo que el proceso de las audiciones rechaza.

Sentada en la sala, la gente del público aprende no sólo —y quizá ni incluso principalmente— del escenario, sino de ella misma. Todos tenemos la experiencia de ensayar una comedia, de ver cómo un chiste no funciona, y comprobar después que echa abajo todo el teatro. Los miembros del público se comunican y ganan entusiasmo entre ellos; vienen a ser complacidos, y comparten ese placer entre sí.

El cazador de talentos, el agente de casting, el productor se sientan en una habitación para ser jueces, no para ser entretenidos. Ellos o ellas ven al actor aspirante no como un amigo que lleva un placer potencial, sino como un ladrón que con su falta de destreza, apariencia y reputación vacía los preciosos cofres de tiempo de los que escuchan. Es un proceso terrible, y lo aprendemos a aceptar en la escuela.

Lo peor de esa opresión, de esa visión falsa de nuestro papel como actores, es que la interiorizamos. Muy a menudo hemos oído, y muy a menudo hemos dicho, saliendo de una representación, de un ensayo, o de una audición: «Lo he hecho fatal... Oh, Dios mío, lo he hecho fatal».

¿Qué hay de malo en eso? Se podría pensar que es una expresión legítima de nuestro deseo de mejorar, pero no lo es. Es una expresión de nuestro deseo de complacer a la autoridad. Y en los casos en que la autoridad está ausente (o, de hecho, es halagadora), escogemos ser el amo severo y castigarnos.

¿Por qué? Porque nos han enseñado las escuelas fraudulentas, los «agentes» explotadores y los directores, que sólo podemos aspirar a vernos subordinados a su autoridad. «Hay diez mil más de donde has salido tú, y si no te portas bien, no sólo no conseguirás el papel [un lugar en la clase], sino que ni siquiera tendrás el derecho a una audición para conseguirlo».

¿No os suena esa actitud?

Si creemos en esas escuelas, agentes y directores, con el tiempo lo interiorizaremos, nos convertiremos en el «padre malo» y nos castigaremos.

Como miembro del público os diré que es un insulto ir a ver a un actor al camerino y decirle: «Has estado fantástico esta noche», y que éste te responda: «No, he estado fatal. Me tendrías que haber visto la semana pasada...». Todos los que hemos recibido esa respuesta sabemos que sienta como un tiro. La reflexión tendría que informar al actor que la respuesta correcta es: «Muchísimas gracias». El público no va a ver una lección, va a ver un espectáculo. Si le ha gustado, vosotros, los actores, habéis hecho vuestro trabajo.

Pero supongo que se aprenden cosas en el escenario y que algo te empuja a hacer cosas diferentes en tu próxima interpretación. Bueno, se tiene la esperanza de aprender cosas en el escenario. Si sois actores con dedicación, interesados en vuestro perfeccionamiento, aprenderéis algunas cosas. A veces la lección será simple y fácil («Debes comer poco antes de una función»), a veces será trascendental («Mi voz es un desastre y me tendría que retirar de los escenarios hasta que lo solucione»), a

veces será una cosa que os cambiará la vida («Estoy en una compañía equivocada, quizá en una profesión equivocada»). Cualquiera de esas cosas (y todas sus variantes) puede ser solucionada. No hay nada que se pueda solucionar autocastigándose u odiándose.

Expresiones como «Soy un fraude», «No soy bueno», «He estado fatal esta noche» son lo contrario de un perfeccionamiento efectivo. Son homenajes a una autoridad exterior o interiorizada; son un ruego a esa autoridad para que tenga piedad de vuestra indefensión.

Pero no estáis indefensos. Tenéis el derecho de aprender, de mejorar y de cambiar. (¿Es racional que cada una de las, digamos, cien representaciones de una obra tenga que ser, con todos los respetos, igual?).

No os podéis complacer ni a vosotros ni a los otros en todos los aspectos de cada representación. A lo largo de los años he visto largas temporadas, y he oído a los actores decir «Esta noche he estado bien» o «Esta noche he estado horroroso» en representaciones en las que no he notado ninguna diferencia. Y hablo de obras que he escrito y que he dirigido, y en las que tenía un gran interés, obras y representaciones que habría mejorado de haber podido. Por regla general las representaciones del «Soy una mierda» y del «Soy fantástico» son iguales.

¿Significa eso que el actor es psicótico porque nota diferencias? No. Algunas noches nos sentimos mejor que otras. Pero el actor se equivoca revistiendo esos sentimientos con significaciones mágicas.

El propósito de la interpretación es comunicar la obra al público. Si lo recordamos, nos gustará menos ir por el mundo riñéndonos. No es un hábito causado por condiciones estéticas, sino económicas.

Hay mucha gente que quiere entrar en el mundo del teatro. El escenario y la pantalla no pueden dar trabajo a todo el mundo, o sea que muchos se hacen maestros, agentes, directores de casting, y la mayoría de ellos (al igual que los actores) buscan la seguridad real o imaginaria de un sistema jerárquico: «Sólo intento hacer mi trabajo y complacer a mi patrón».

Pero el actor no tiene patrón. El agente y el director de casting no son patronos; son, francamente, impedimentos que se encuentran entre el actor y el público. ¿Eso significa que tienen que ser ignorados? Bueno, normalmente eso es imposible. Están ahí. Pero ellos y su trabajo tendrían que ser mirados con perspectiva.

No tienen por qué gustarnos, y ninguna cantidad de adulación les inducirá a que les gustemos. De nuevo, los estoicos dirían: «¿Quieres el respeto de esa gente? ¿No son los mismos que ayer decías que eran idiotas y locos? ¿Quieres una buena opinión de los idiotas y de los locos?».

Recordadlo.

No «confeséis» cuando salgáis del escenario. Si tenéis intuición, usadla. Dicen que el silencio construye una defensa para el saber. Reservarse la opinión es difícil. «Oh, he estado horroroso...». Es difícil mantener esas palabras dentro, cuando

reconfortan tanto. Diciéndolas creamos un grupo imaginario interesado en nuestro progreso. Pero olvidaos del consuelo de un grupo imaginario. Ese «grupo» que os juzga no es real; os lo inventáis para sentirnos menos solos.

Sé de un actor que se fue a Hollywood y estuvo muchos años sin trabajar, un actor con talento. Y no encontraba trabajo. Cuando al cabo de los años volvió, se lamentaba: «Me habría ido muy bien si el primer día me hubieran sentado y me hubieran explicado las reglas». Bueno, a todos nos gustaría que nos las explicasen. Pero ¿quién es esa gente que os tiene que sentar? ¿Y cuáles son las reglas? No existe esa «gente», y no hay ninguna regla. Daba por supuesto la existencia de un grupo jerárquico racional actuando de una manera lógica.

Pero el mundo del espectáculo es y será siempre un carnaval depravado. Al igual que atrae a los entregados a él, atrae a los codiciosos y a los explotadores, y esos parásitos son insaciables, sólo quieren rendición. Pero ¿por qué razón tendrías que rendirte a ellos?

El público, por otro lado, puede ser complacido. Va a ver el espectáculo para ser complacido, y tiene que ser complacido por la honestidad, la sinceridad, la novedad, la intuición; todas esas cosas, en resumen, que rechazan tanto el profesor como el director de casting.

Conservad vuestro ingenio. No es necesario desperdiciar vuestro talento, autoestima y juventud por la oportunidad de complacer a vuestros inferiores. Da más miedo pero es mucho más productivo ir por vuestro camino, montar vuestra propia compañía de teatro, escribir y montar vuestras obras, hacer vuestras películas. Tenéis muchas más oportunidades, con el tiempo, de presentaros y gustar al público, independizándoos, haciendo vuestras obras y películas, que si os sometéis al modelo industrial de las escuelas y los estudios.

Pero ¿cómo actuar cuando, tanto ocasional como frecuentemente, os tropezáis con los porteros?

¿Por qué no lo hacéis lo mejor que podáis, viéndolos, si es posible, como un mal inevitable y preexistente, como las hormigas en un *picnic*, y encogiándoos de hombros procuráis pasarlo bien a pesar de ellos?

No interioricéis el modelo industrial. Vosotros no sois una de las miríadas de piezas intercambiables, sino seres humanos únicos, y si tenéis algo que decir, decidlo, y pensad bien de vosotros mismos mientras aprendéis a decirlo mejor.

Compartimentar

La única razón que existe para ensayar es aprender a interpretar la obra.

No es para «explorar el significado de la obra»; la obra, para el actor, no tiene otro significado que su interpretación. No es para «investigar la vida del personaje». No hay personaje. Sólo hay unas frases en una hoja.

Una obra se puede ensayar rápidamente, por un grupo de actores competentes que se sepan el texto y estén preparados, con la ayuda del director, para encontrar unas acciones sencillas asociadas al texto y organizarlas en un escenario apropiado. ¿Si eso es así, para qué malgastar meses en ensayos y años en escuelas? La razón es económica.

La interpretación se ha convertido en una profesión de amateurs, una profesión de la clase rica, y, por extensión, infinitamente expansiva. Si no necesitas estar trabajando para llamarte actor, cualquiera puede serlo; y la «interpretación» se convierte en un refugio para la energía y el tiempo de la clase privilegiada, como las *frivolités* y las bellas artes.

Ya que hay muy pocas oportunidades de que esas vastas hordas de amateurs puedan subir a un escenario, sus «destrezas» no necesitan demostrar su utilidad. Nunca las utilizarán. O sea que esas «destrezas», que exigen total devoción, son las aliadas del amateur, ya que, en su eterna formación, puede entretenerse sin probarlas jamás.

Recuerdo una valla publicitaria en Nevada anunciando la nueva máquina tragaperras de un casino. El anuncio decía: el mejor premio es jugar más tiempo, y es el anuncio más sincero que he visto en mi vida. «Admitimos —quería decir el anuncio— que no juegas para ganar. Anunciamos, de hecho, que, como tú sabes, nunca ganarás. Pero te ofrecemos más por tu dinero: jugarás más tiempo».

Con su dinero el jugador o la jugadora compra «tiempo en la máquina». El estudiante de interpretación compra, con su dinero, tiempo y fe, «tiempo en la escuela». Y aquí se acaba todo.

Esa casta de amateurs no sólo crea a los acólitos, sino también a sus compañeros, los sacerdotes. La casta de los sacerdotes, los profesores, entrenadores, agentes, etcétera, satisface a los enrolados en ese «trabajo». Pero la vida en las escuelas, en las clases de «audiciones», en las oficinas de casting, no es el trabajo de la interpretación. Interpretar es llevar la obra al público.

¿Y eso cómo se aprende? Quizá sea imposible. Quizá lo único que se puede hacer es perfeccionar una disposición. Quizá se pueda estudiar pero no pueda ser enseñado. Sólo se trata de llevar la obra al público.

El actor académico se juzga a él y su actuación constantemente, y con una lista predestinada de cosas por hacer, como si actuar fuese una carrera de coches y el actor anotara cuidadosamente el tiempo en el que pasa cada control. Y de esa manera se le quita al público cualquier inmediatez, intimidad, imprevisto, las cosas, en resumen, las únicas cosas capaces de separar la interpretación de una obra de la lectura del texto.

La mayoría de escuelas de actores estadounidenses nacen de una tradición de la interpretación como pasatiempo. Esas escuelas enseñan y premian aquellos hábitos de pensamiento y comportamiento que preparan a los estudiantes para una vida reposada en las escuelas y los incapacita para cualquier oportunidad que puedan tener en la vida real del escenario, que es como decir con el público.

El análisis en compartimentos de la memoria emocional, la memoria sensorial, la disección del personaje, y etcétera, etcétera, está diseñado para que el amateur pueda diseccionar cada fragmento en su tiempo libre sin pensar nunca en la interpretación. Su interés radica en el enorme consumo de tiempo potencial que supone.

Los actores tienen que aprender a hablar bien, con facilidad y claridad, a moverse bien y con decisión, a estar relajados, a observar y realizar, simplemente, las acciones mecánicas exigidas por el texto. Cualquier obra puede ser ensayada en unas pocas semanas como mucho.

«Trabajo»

El «trabajo» que hacéis «sobre el texto» no tiene ninguna importancia. Ese trabajo ya ha sido hecho por una persona con una ocupación distinta a la vuestra. Esa persona es el autor. Las frases han sido escritas para que vosotros las digáis claramente de tal manera que el público las pueda oír y entender. Cualquier otro significado que el ofrecido por el autor procederá de vuestra intención hacia la persona con la que habléis.

«Buenos días», dentro y fuera del escenario, puede ser una invitación, una despedida, una disculpa, un rapapolvo; no quiere decir nada, en resumen. Su significado vendrá dado por la intención del hablante hacia el que lo escucha. De la misma manera, en el escenario, el «significado» de una frase para el público cala desmesuradamente más rápido, con más finalidad y fuerza que cualquier intención de explicación o de mejora por parte del actor, y, finalmente, la suple; se expresa por la intención del autor.

La tradición de la interpretación oral, de la interpretación del texto, etcétera, puede ser muy útil para aquellos adictos a los placeres del Departamento de Lengua Inglesa, pero esas divertidas disciplinas no tienen nada que ver con el intercambio entre el actor y el público. El público percibe sólo lo que el actor le quiere hacer al otro actor. Si el que habla no le quiere hacer nada al otro actor, si lo único que quiere hacer es interpretar el texto, el público pierde interés en la obra. A ese tipo de interpretación, que se encuentra al final del nivel amateur, se le llama estúpida y pesada; en el dudosamente aclamado final de la cadena alimentaria, se le llama Gran Interpretación, la cual se diferencia de la interpretación, esencialmente, por ser correcta y previsible.

Todas las «conexiones» que un actor hace entre las partes de un texto sirven para llenar la mente de alguien con demasiado tiempo libre. Si el actor se aprende las frases y las dice sin el «trabajo textual», lo que logrará será que la representación mejore drásticamente. El trabajo sobre el texto, finalmente, protege al actor tanto de la ansiedad sobre su interpretación como de la necesidad de prestar atención a sus colegas mientras está en el escenario.

El individuo natural, observador, inventivo, prudente, ingenioso y descarado es suplantado en el escenario por el analizador de texto, por el académico. ¿Quién quiere ver a ese tipo de persona en el escenario?

Todos hemos padecido la experiencia del profesor aburrido y que sabe que aburre. «Sí —dice—, esta materia puede ser aburrida, pero hago mi trabajo, y os condeno a escucharme». La actriz que se dedica a entender completamente la significación textual de las referencias que *Madame Ranyevskaya* ofrece de París hace lo mismo. Esas conexiones pueden haber sido hechas o no por el autor. La contribución del autor es el texto. Si es bueno, no necesita vuestra ayuda. Si es mediocre, no hay nada que se pueda hacer para mejorarlo. Reconozcamos ese hecho y aprendamos a vivir con él; las palabras y su significado no son responsabilidad vuestra. Lo más prudente es hacer vuestro trabajo y continuar adelante.

Y, de nuevo, vuestro trabajo es aprender las frases, encontrar un objetivo simple parecido al indicado por el autor y decir las frases claramente con la intención de conseguir ese objetivo. El análisis del texto simplemente es otro intento del amateur para que le dejemos entrar en nuestros *pubs*.

Ahora seremos más francos, sinceros y fingiremos por un momento que el gran deseo de interpretar buenas obras es igual a un mérito artístico. Ése es el error de aquellos que malgastan el tiempo esforzándose en «creer». No es necesario creer nada para poder actuar. Lo único atractivo de esa ilusión es que permite fingir que «trabajas duro».

Históricamente, el artista ha sido insultado y temido porque su trabajo no tiene nada que ver con el trabajo duro. No hay nada que vosotros o yo podamos hacer para pintar como Caravaggio, o para patinar como Wayne Gretesky. Podríamos trabajar cada día durante un milenio y nunca lo conseguiríamos. Pero a los estudiantes se les hace creer que podrán actuar igual que... (llenad el espacio en blanco con el nombre que queráis), siempre y cuando dominen lo imposible. Si, por ejemplo, aprenden a «creer».

Pero no podemos controlar nuestras creencias.

Los credos religiosos y políticos que degeneran en esa dirección requieren fe. No reciben de sus partidarios fe (que no puede ser controlada), sino una cierta declaración más o menos bienintencionada de hipocresía: «Declaro que domino lo que sé que no puedo controlar, que soy una parte de la fraternidad que declara lo mismo, y me opongo a todo aquel que no lo declare».

La fuerza de esos grupos es directamente proporcional al conocimiento individual de su fracaso para conseguir sus objetivos; es el intento individual para esconder la vergüenza lo que mantiene esos grupos unidos. Ése es el gran atractivo de las escuelas de interpretación. Ésa es la razón de la «Cuarta Pared». La llamada Cuarta Pared es el invento de alguien que tenía miedo del público. ¿Por qué tendríamos que luchar para convencernos de la falsedad más patente?

No hay ninguna pared entre el actor y el público. Si existiera, negaría el mismo propósito del teatro, que es la comunicación y la comunión.

El respeto al público es el fundamento de todo aprendizaje legítimo del actor; hablar en voz alta, hablar claro, abrirse, relajar el cuerpo, encontrar un objetivo

simple; practicar esas metas es practicar el respeto al público, y sin respeto al público no hay respeto por el teatro, sólo hay egoísmo.

La necesidad de «creer» nace de un sentimiento de falta de valor. El actor antes de que se levante el telón, el soldado antes de que empiece el combate, el luchador cuando entra en la arena, el atleta antes de la carrera pueden tener sentimientos de duda, miedo o pánico. Esos sentimientos aparecerán o no, y ninguna cantidad de «trabajo en vosotros mismos» los podrá erradicar.

El individuo racional lo hará; cuando suene el timbre, saldrá de todas formas para hacer el trabajo que ha dicho que haría. A eso se le llama coraje.

Interpretación oral

Un director me llama y me dice: «En la obra hay un personaje que dice: “He pasado unos años en Alemania”. Exactamente, ¿cuántos años se ha pasado?». Parece una buena pregunta, y, de hecho, lo es. Es una petición justa para saber cómo interpretar la escena. Pero la respuesta justa es: «No lo sé».

Para empezar, el autor no sabe «cuántos años». La obra es una fantasía, no es historia. El autor no está escondiendo información, da toda la información que tiene, que es como decir toda la información oportuna. El «personaje» no ha pasado ni un solo día en Alemania. Nunca ha estado en Alemania. No hay personaje, sólo hay unas marcas negras en una hoja blanca; es una frase del diálogo.

Una persona real que diga que ha estado en Alemania tendría que ser capaz de contestar a la pregunta de «¿cuántos años ha pasado?». Vosotros sois personas reales, pero el personaje sólo es un esbozo, unas pocas frases en una hoja; y preguntar al personaje «¿Cuántos años se pasó en Alemania?» tiene tan poco sentido como decir del personaje de un cuadro: «Me pregunto qué tipo de ropa interior lleva».

Y no hay ninguna respuesta a esa pregunta que pueda ser, finalmente, interpretada. «He pasado unos años en Alemania» no se puede interpretar diferente de «He pasado veinte años en Alemania». No se puede decir diferente.

Hay una escuela teatral que pide al actor interpretar cada frase y manifestación dirigida al público, como si la frase fuese una palabra en un diccionario y el trabajo del actor fuese interpretar el dibujo que aparece al lado; decir la palabra «amor» con un tono acariciante, la palabra «frío» con un tono tembloroso. Eso no es actuar. Eso es hacer voces extrañas. Es la vieja técnica Delsarte del siglo XIX, que vuelve para ayudarnos con su esquematismo.

El libro de Delsarte de aquella época muestra imágenes de la actitud correcta que hay que adoptar para cada emoción en sus diversos grados: pena, ligera pena, pena severa; felicidad, alegría, hilaridad, etcétera. El actor responsable sólo necesita determinar qué emoción requiere cada escena, buscar la hoja indicada y ya está.

La noción de arte sin el desorden de la incertidumbre sobrevive, como ese libro sugiere, de muchas formas, y una de ellas es a través de la interpretación oral. Como si fuese un acto en el instituto donde el alumno sube al podio y embellece partes de su discurso con viejos clichés de oratoria.

Eso también sobrevive en la escuela intelectual de interpretación del texto.

«Quiero saber todo lo que se pueda saber sobre ese personaje y la época en la que vivió —dice el actor—. Y si el autor ha escrito “... el conductor polaco del trineo golpeó contra el hielo”, quiero saber el principal motivo de la disputa entre Polonia y Dinamarca que da pie a esa frase, y quiero saber el grosor del hielo».

Parece una buena idea. Pero no servirá de nada. No te sirve de nada saber la historia del boxeo cuando sales al *ring*, y no sirve de nada saber la historia de Dinamarca cuando sales al escenario. Sólo son unas frases en una hoja. Todo el conocimiento de la época isabelina no os servirá de nada para interpretar a María Estuardo.

Tenéis que aprender las frases, echar una ojeada al texto para encontrar una acción sencilla para cada escena y entonces salir y hacer lo mejor que podáis para ejecutar esa acción, y mientras lo hacéis, simplemente abrid la boca y dejad que las palabras salgan sin importar de dónde vienen; como si fuesen un galimatías, si queréis.

Para vosotros, actores, no son las palabras las que tienen significado, sino las acciones. Momento a momento y noche tras noche la obra cambiará, como vosotros y vuestros antagonistas en el escenario cambiáis, lo mismo que vuestras acciones chocan las unas con las otras. La obra, ese intercambio, es dramático. Pero las palabras son fijas y no cambian. Cualquier valor que tengan lo ha puesto el autor. Si ha hecho su trabajo, el mejor servicio que podéis hacer es aceptar las palabras como son, y decirlas simplemente y claramente en un intento para conseguir lo que queréis del otro actor. Si os aprendéis las palabras de memoria, como si fuesen un listín telefónico, y dejáis que salgan de vuestra boca sin vuestra interpretación, el público estará servido.

Considerad a nuestros amigos los políticos. Los políticos presentan las partes «reverentes» de su discurso «reverentemente», las partes «agresivas» «agresivamente», las partes «emocionantes» «con profunda emoción»; esas personas son un fraude y no nos podemos creer nada de lo que hacen. ¿Cómo sabemos que no podemos confiar en ellos? Lo sabemos porque nos mienten. Su manera de hablar es una mentira. Mienten sobre lo que sienten para conseguir manipularnos.

No embellecemos las cosas que de verdad nos importan.

De la misma manera que los políticos, el actor que emite voces extrañas es un fraude. Puede tener, lo admito, «buenas ideas» sobre el texto, pero el público no busca una persona con «buenas ideas» sobre el texto; busca una persona que pueda actuar, que pueda aportar al texto algo que no habría aprendido o imaginado si hubiera leído esa obra en la biblioteca. El público busca espontaneidad, individualidad, fuerza. No ha venido a ver vuestros aburridos poderes interpretativos.

Eso es lo que he aprendido en mi profesión de autor: no importa cómo se digan las frases. Lo que importa es lo que quieres decir. Lo que sale del corazón va al corazón. El resto son voces extrañas.

Mejorar la obra

Si necesitamos gastar nuestra energía en creer que somos grandes actores, o actores de reparto, o feos, o encantadores, esa energía no se podrá utilizar para observar y actuar sobre las cosas que hemos aprendido... Aceptémonos tal como somos y pongámonos a trabajar. Si necesitamos creer que vivimos en la Rusia de final de siglo o que aquella mujer que la semana pasada hacía de nuestra hermana Anya esta semana es nuestra madre Arkadina, perderemos una energía que necesitamos para hacer la obra. Toda la interpretación, todos los papeles, todas las escenas aparentemente cargadas de emoción pueden ser reducidas a simples acciones físicas que no exigen ni que nos las creamos ni una «preparación emocional».

Muchas obras son mejores leídas que representadas. ¿Por qué? Porque los sentimientos que brotan de la obra mientras se lee salen de la verdad de las interacciones sin inflexión de los personajes. ¿Por qué esas interacciones son menos emocionantes cuando los actores las interpretan? Porque ya no son verdad. Las palabras son las mismas, pero la verdad del momento está contaminada por las preconcepciones de los actores, «por sentimientos» obtenidos en soledad y que persisten a pesar de la realidad del otro actor.

Una compañía de actores «intelectuales» se convierte en una intriga hipócrita. «Acepto no darme cuenta de lo que tú realmente estás haciendo, porque interfiere con mi habilidad para mostrar mi emoción bien preparada en el instante apropiado. A cambio, tú tienes que estar de acuerdo en no darte cuenta de lo que yo estoy haciendo». O sea que la inversión en «emoción» no hace que la obra sea el flujo progresivo de la vida real del actor, sino que, en lugar de eso, la convierte en un desierto árido de falsedades cretinas animado de vez en cuando por una señal de «falsas» emociones.

Pero no necesitamos ir cojeando detrás de falsas emociones. No estamos vacíos. Estamos vivos, y la emoción y el sentimiento fluyen a través de nosotros constantemente. No son percibidos por nuestra consciencia, pero están ahí.

Si no podemos sentir nada sobre helados, Yugoslavia, café o religión, no hace falta que añadamos esos sentimientos a la obra. El autor ya lo ha hecho a través de la verdad de su escritura, y si no lo ha hecho, ya es demasiado tarde.

Sed hombres, sed mujeres. Mirad el mundo que os rodea, dentro y fuera del escenario. No reneguéis de vuestra razón. No seáis paternalistas con vosotros

mismos. Vuestros auténticos poderes creativos están en vuestra imaginación, que es eternamente fértil, pero que no puede ser forzada, y en vuestra voluntad, o sea, vuestro auténtico personaje, que puede ser desarrollado si lo ejercitáis.

Llevar al escenario a un hombre o a una mujer maduros con capacidad de decisión basada en la voluntad es hacer de la interpretación no sólo un arte, sino un arte noble.

Haciéndolo, presentáis ante los ojos de un público desmoralizado el espectáculo de un ser humano actuando como piensa que lo debe hacer sin tener en cuenta las consecuencias. Para «mejorar la obra» no se necesita el intelecto, sino la sabiduría de la abstención.

Aceptación

A menudo, de estudiantes, nos invade un sentimiento de culpa porque no podemos entrar en aquel estado de creencia que pensamos que se nos está pidiendo. Hablamos de «atrapar» el personaje, de «atrapar» el papel, de aquel tiempo mágico en que estábamos en el escenario o en la clase y de alguna manera «olvidamos» que estábamos en una obra o en una escena. Y nos parece que se nos pide vivir siempre en ese estado, ese estado mágico de psicosis: vivir en un estado en que «olvidemos» que somos actores en una obra y de alguna manera nos «convirtamos» en los personajes. Como si la interpretación no fuese un arte y una destreza, sino sólo la habilidad a autoinducirnos a un estado de ilusión.

Pero ¿eso también pasa en la música? ¿El músico tiene que gastar sus energías en olvidar que lo que tiene delante es un piano, y la bailarina tiene que luchar para olvidar que está bailando y forzarse a creer que lo que hace es caminar?

Es por eso que las ideas de sustitución, memoria sensorial, afectiva o emocional son tan perjudiciales e inútiles: la idea no es engañarnos, como tampoco lo es engañar al público; la idea es interpretar algo. ¿Qué? La acción de la obra como la ha escrito el autor. Nuestro trabajo es la interpretación de esa acción tal y como la entendemos en el texto.

Es la coreografía lo que interpretamos: el bailarín no se tiene que esforzar para crear ni en él ni en el público los sentimientos que la coreografía pueda evocar; lo único que hace es interpretar los pasos de la mejor manera que sabe. De la misma manera, nuestra tarea es ejecutar las acciones pedidas por el autor. ¿Cómo podemos hacerlo —preguntaréis—, si no las creemos? ¿Cómo las podremos interpretar? Bien, lo miraremos de otra forma.

Que os lo creáis o no, no es el tema de la obra. ¿Qué podría ser menos interesante? Y si lo que hacéis no es interesante, vuestra concentración se alejará de vosotros. Eso es lo que hace. ¿Por qué limitarse? Escoged algo interesante para hacer.

¿Nunca os habéis preguntado qué pasaría si vuestra esposa, marido o amante muriera? ¿Creéis que pasará? No. Os imagináis el momento que eso pase porque es divertido hacerlo. No deseáis su muerte pero os la imagináis para experimentar con el hecho dramático.

¿Nunca habéis jugado con la idea de que tenéis una enfermedad incurable y que tenéis que escribir vuestro testamento? Jugáis con lo que diríais, con el saber que

impartiríais desde vuestra posición de abandonar la vida...

Qué divertido. Vuestra imaginación, de hecho, puede incluso verse estimulada leyendo esta sugerencia. Ahora bien, ¿qué pasa cuando os pido que creáis que os estáis muriendo?

La mente siempre se rebela a una petición directa: duérmete, enamórate, no llores, interésate. Cálmate. La petición de creer nunca será aceptada por la mente, y todas las supuestas técnicas para inducir la capacidad de creer lo único que hacen es sacar al «creyente» de la obra y de la idea de la obra, de la diversión de la obra. Toda su energía se destina a proteger el precioso abrigo de la creencia.

¿Puedo ver el escenario? ¿Puedo ver al público? ¿Mis compañeros están completamente disfrazados? ¿Puedo «ver» la Cuarta Pared? De esta manera el creyente cae en una falsa relación con el público: éste se convierte en un enemigo capaz de robar al actor su creencia. Por otro lado, interpretar o disfrazarse, o la fantasía imaginaria, no se puede echar a perder por la presencia de la «realidad». ¿Por qué? Porque esas cosas tienen valor por sí mismas. ¿Y cuál es ese valor? Que nos divierten.

Actuar significa interpretar una acción, hacer algo. Creer significa mantener una creencia.

¿Cuáles son nuestras creencias en la vida? ¿En qué cosas creemos? En cosas básicas, cosas más allá de nuestro control. ¿Qué nos podría hacer cambiar una de esas creencias? ¿Aceptar una nueva? Las creencias no se pueden razonar. En la vida, nuestras creencias son tan primordiales, tan básicas, que la mayor parte del tiempo ni sabemos cuáles son. Dejemos las creencias tranquilas. Ocupémonos de cosas que sea posible razonar.

Tenemos que aprender a aceptar. Ésa es una de las grandes armas que un actor puede tener, la capacidad de aceptar: desear que las cosas pasen tal y como están pasando. Ésa es la raíz de la felicidad en la vida, y es la raíz de la sabiduría del actor. Aceptación. Porque la capacidad de aceptar proviene de la voluntad y la voluntad es la fuente del personaje. Apliquemos nuestra intención a utilizar un único significado para las palabras; el personaje es el mismo dentro y fuera del escenario. Eso es una acción habitual.

Dentro y fuera del escenario, podéis creer o no que vuestro padre está muerto cuando os enfrentáis a los hechos. Tenéis que luchar para aceptar el hecho, y esa lucha es, claro, la lucha de Hamlet. Podéis no creer que vuestra mujer os ha sido infiel, pero también podéis luchar para aceptarlo, y tenemos a Otelo; o que vuestro *protégé* os ha engañado, y tenemos *American Buffalo*.

El hábito de una aceptación reconfortante también es una ayuda en la gran vida

del teatro, porque induce a una consideración auténtica: «El mundo es como es, ¿qué le vamos a hacer?». Pero la creencia, por otro lado, conduce a la decepción; ejemplos: creo que mis profesores son brillantes, que los productores son poderosos-malos-buenos, que mi director me odia-me-quiere, que el público es bueno-malo-caluroso-frío.

Quizá nadie en una situación que necesita coraje (es decir, que le da miedo) puede creer; cuando empieza a bajar la rampa en el desembarco del Día D, cuando un niño está a punto de nacer, cuando llega el momento de hablar a la corte, o de rogar a la esposa una segunda oportunidad, o de pedir al banco una prórroga del crédito; en resumen, es evidente para esta gente cuándo es el momento de actuar, como debería serlo para vosotros, y si vosotros tenéis un objetivo que cumplir, será mejor que lo cumpláis. No neguéis nada, no inventéis nada, aceptadlo todo y continuad adelante.

El proceso de los ensayos

El proceso de los ensayos, tal y como se practica en este país, es una demostración de pérdida de tiempo y, por extensión, de la delicada naturaleza de la interpretación. Pero si es inútil, no es trabajo, y si no es trabajo, entonces no somos trabajadores, y quizá eso es lo que el «arte» significa.

Pasamos nuestras tres semanas hablando sobre «el personaje», y nos pasamos la última semana gritando y esperando la intercesión divina, y nada de eso sirve para nada, y nada de eso es trabajo.

¿Qué tendría que pasar durante el proceso de los ensayos? Dos cosas.

1. La obra tendría que ser bloqueada.
2. Los actores tendrían que familiarizarse con las acciones que tienen que interpretar.

¿Qué es una acción? Una acción es un intento para conseguir el objetivo. Dejadme que lo diga más sencillamente: una acción es un intento para conseguir algo. Obviamente, el objetivo escogido se tiene que poder cumplir. Aquí tenéis un simple ejemplo: cualquier cosa más difícil de conseguir que abrir una ventana no es y no puede ser una acción.

Hemos oído a directores y a profesores en general decirnos: «lucha contigo mismo», «recupera tu autoestima», «usa el espacio». Sorprende lo difícil que es llevarlo a cabo. No es que sea difícil, es imposible. No tiene ningún sentido. Son unas sílabas absurdas, puestas juntas por nosotros y los demás, y significan: «No lo entiendo y no pienso admitirlo».

Estamos en el escenario únicamente para interpretar una obra para el público. El público sólo quiere saber qué pasa después. Y lo que pasa después es lo que vosotros (los actores) hacéis.

La acción siempre tiene que ser sencilla. Si no es sencilla, no se puede realizar. Fuimos capaces de rescatar el aerotransportador 82 en la batalla de Bulge, pero no pudimos ganar los corazones y las mentes de los vietnamitas, porque la dirección no tenía sentido. Claro que perdimos la guerra. No teníamos ningún objetivo.

Todos sabemos lo que significa tener realmente un objetivo. Conseguir llevarnos a la cama a alguien, conseguir un trabajo, librarnos de cortar el césped, que nos dejen

el coche familiar. Sabemos qué queremos, y, por tanto, sabemos si estamos cerca de conseguirlo o no, y alteramos nuestros planes de acuerdo con eso. Eso es lo que hace una persona con un objetivo vivo: deja de prestarse atención a sí misma y la pone en la persona de la que quiere conseguir algo.

Cada personaje en la obra quiere algo. Es trabajo del actor reducir esa cosa al más pequeño de los denominadores comunes y actuar en consecuencia. Hamlet quiere saber qué está podrido en Dinamarca. Un actor quizá podría razonar: «Oh, ya lo entiendo, Hamlet está intentando restablecer el orden». Escena por escena las armas necesarias para restablecer el orden podrían ser: interrogar, confrontar, negociar, revisar...; habéis entendido la idea.

Todo eso son simples objetivos físicos que se pueden interpretar. No requieren ninguna preparación, requieren compromiso, y es ese compromiso el que en el proceso de los ensayos se supone que se ensaya.

Si el actor va al ensayo con una mente y un espíritu dedicados a descubrir e interpretar las acciones simple y realmente, llevará ese espíritu al escenario con sus descubrimientos. Si el actor se pasa los ensayos buscando a un «personaje» o una «emoción» mágica, saldrá al escenario con la misma desafortunada capacidad de desilusión y le estará rogando al público que la comparta con él.

La obra y la escena

La correcta unidad de estudio no es la obra, es la escena. La acción de la obra, la línea maestra del personaje es siempre demasiado general para que resulte físicamente saludable. Podríamos decir que la línea maestra de Horacio en la obra es ayudar a su mentor a salir de una trampa perversa. Eso estaría muy bien, y no sería erróneo, pero no lo podríamos utilizar en la primera escena con los comediantes.

Cualquier línea maestra tiene que implicar al personaje, y ya que el personaje sólo existe en la hoja y nosotros existimos en el escenario, sus acciones no nos servirán excepto como indicadores. El personaje quiere ayudar a su mentor a salir de una trampa perversa. ¿Qué hace el personaje en esa escena? Esperar instrucciones. Muy bien. Eso es lo que vosotros, los actores, tenéis que hacer en esa escena. Y si lo hacéis, habréis llevado a término vuestra responsabilidad en la obra. No tenéis que esperar instrucciones para poder ayudar a vuestro mentor a salir de una trampa perversa. Simplemente tenéis que esperar instrucciones. Reducid las grandes tareas a pequeñas tareas e interpretad esas pequeñas tareas.

Vuestra responsabilidad hacia el personaje se cumple cuando escogéis una acción simple para la escena. No hay ningún arco de la obra; no hay ningún arco del personaje. Ésos son términos inventados por los académicos. No existen. Escoged una acción simple para la escena e interpretad la escena. Habrá otros en el escenario interpretando con vosotros, y ellos y su objetivo ya os darán suficiente guerra.

Después de acabar una escena, os encontraréis con otra, con su propia tarea; la suma de todas ellas es la obra. Si interpretáis cada escena, la obra estará servida. Si intentáis explicar vuestro conocimiento de la obra a través de cada escena, estáis arruinando cualquier valor de diseño que haya hecho el autor, y estáis destruyendo vuestras oportunidades de triunfar escena por escena.

El boxeador tiene que luchar un asalto cada vez; la pelea se irá desarrollando a medida que avance. El boxeador se marca un plan simple en el *ring*, y entonces lo afronta en el momento. Vosotros también. La unidad correcta de nuestro trabajo es la escena.

Emociones

El intento de manipular los sentimientos de los otros es chantaje. Es desagradable y crea odio e hipocresía. Si preguntamos a un trabajador honesto o a un artesano «¿Quiere que sienta su cliente cuando vea su trabajo?», seguramente se quedará mudo. Él no trabaja para crear una emoción en el destinatario, sino en el objeto: una silla, una mesa, una protección para no hacerse daño, una comida.

Para el artesano del teatro, trabajar para manipular las emociones de los otros es un error abusivo e inútil. En el teatro, y fuera, nos molestan aquellos que sonríen demasiado efusivamente, que actúan demasiado amables, o demasiado tristes, o demasiado felices, que, de hecho, narran su supuesto estado emocional. ¿Por qué nos molesta eso? Porque sentimos, correctamente, que sólo lo hacen para llevarse o arrebatarnos algo que estaríamos poco dispuestos a dar a cambio de una representación sin alterar.

Los negocios tendrían que ser llevados a término en un ambiente sin emociones. Aquel que se presenta a una reunión de negocios como un «amigo» y por tanto dispensado de los rigores usuales y pequeños detalles de las responsabilidades formales o está aprovechándose o se aprovechará de vosotros. La persona honesta va a un restaurante a comer una buena cena en un ambiente agradable. No necesita la amistad del camarero, y la pregunta: «¿Todo está bien?» más que un servicio es una intrusión y la extorsión de un empeño. «Sí —decimos, en efecto—, te devolveré la sonrisa para que te marches».

Añadir «emoción» a una situación que no se ha creado orgánicamente es una mentira. Para empezar, no es ninguna emoción. Es una emoción falsa, y es vulgar. El camarero respetuoso no rebajará a sus clientes o se rebajará a sí mismo con sonrisas aduladoras y relatos falsos de su placer. Y tampoco lo tendría que hacer el actor que se respeta a sí mismo.

Es fácil imaginar que el camarero o camarera, después de cincuenta veces o más de repetir la pregunta: «¿Todo está bien?», vaya a encontrar fatigante la necesidad de preguntarlo, que su sonrisa sea un poco forzada, y puede, finalmente, sentirse molesto, ¿no? Si al camarero le importa realmente si los clientes se lo están pasando bien, tiene un amplio margen de operación; podría observarles y podría poner atención y anticiparse a sus necesidades y de esa manera superarse a sí mismo para mejorar el placer de la experiencia.

Añadir una supuesta «emoción» a la interpretación es un intento de comprar al público. Cuando el actor lo hace, interpreta «feliz» la frase «feliz», y «triste» la frase «triste»; el actor lucha, inconscientemente, para anteponerse a las críticas, para llenar absolutamente los requerimientos de la frase «lo he hecho bien». Ése es otro ejemplo del modelo servil académico del teatro. Al público no le importa para nada. Ha venido a ver la obra. Si la obra es buena, toda esa paliza llamada «memoria emocional» menguará su diversión, y probablemente reirá el chiste porque la obra funciona, y atribuirá buena parte de su diversión en la obra a las brillantes escenificaciones.

¿Por qué? Porque le habéis extorsionado. A través de vuestro «trabajo duro», a través de vuestras «emociones».

Las más grandes interpretaciones raramente son reconocidas. ¿Por qué? Porque no dirigen la atención a sí mismas, y no buscan nada, como cualquier heroísmo real, son simples y sin pretensiones, y parecen salir del actor de una manera natural e inevitable. Están tan fusionadas con el actor que las aceptamos como una cosa que no tiene nada que ver con el arte.

De las figuras afroamericanas del deporte y del espectáculo se ha dicho que tienen una «habilidad natural». Eso es un prejuicio de la América blanca-anglosajona-protestante, una tontería y un insulto a la grandeza, que en realidad significa: «Son informales y vagos y han tenido éxito por casualidad». De la misma manera, el modelo servil industrial del arte promueve la idea del «trabajo duro» y lo define, como si esa adhesión permitiera al que habla creer que, con el tiempo, podrá conseguir un logro similar.

La memoria emocional y la memoria sensorial son estupideces. Perpetúan la falacia académica de que, sí, sí, la inspiración, el coraje y la inventiva están muy bien, pero que no se pueden tener en cuenta para los propósitos de la universidad, y, en consecuencia, no pueden ser arte. Qué absurdo. Actuar, como cualquier arte, puede ser aprendido, finalmente, únicamente en la arena.

Podéis leer todo lo que queráis, y pasar una eternidad delante de una pizarra con un tutor, pero no aprendes a nadar hasta que te metes en el agua; y en ese punto la única teoría que nos sirve es la de mantener la cabeza fuera del agua. Con la interpretación pasa igual. El trabajo del actor es comunicar la obra al público, no preocuparlo con sus intenciones, visiones y epifanías sobre las diferentes maneras en que ese o aquel personaje podría utilizar el pañuelo; éstas son preocupaciones de mentes de segunda clase. Y las lecciones al público disuaden hasta al más necio en su afán de «ayudar».

Actuar es un arte físico; está muy cerca del estudio de la danza o del canto. No es como el estudio del dibujo lineal o la literatura, al que los académicos querrían reducirlo.

Dejemos que los políticos tengan sus sonrisas forzadas y sus lágrimas de cocodrilo, dejemos que sean los descarados promotores de su capacidad de sentir.

Seamos circunspectos y digamos las palabras lo más simplemente posible, en un intento de conseguir un objetivo parecido al que ha esbozado el autor; y entonces tanto nuestros éxitos como nuestros fracasos tendrán dignidad.

Acción

Cuando explicamos un chiste, escogemos qué decimos y qué no decimos fijándonos únicamente en el clímax. Las cosas que conducen al clímax son incluidas; las cosas puramente ornamentales son excluidas. Eso lo hacemos de una manera natural, porque sabemos que el clímax es el elemento esencial. Un chiste mantiene nuestra atención porque asumimos, como público, que todos los elementos que se nos presentan son esenciales.

En una obra bien escrita, y en una obra correctamente interpretada, todo conduce al clímax. Ese clímax, para el actor, es el objetivo, y significa: «¿Qué quiero?». Si aprendemos a pensar únicamente en términos de objetivo, todos los problemas de creer, sentimiento, emoción, caracterización, sustitución se vuelven irrelevantes. No es que los olvidemos, pero esa otra cosa se vuelve más importante.

Cojamos un chiste: «Un hombre va a una casa de putas. Un edificio ruinoso, destrozado y a pesar de ello con un cierto encanto. En otro tiempo, cuando la calle era una zona residencial, en el edificio vivía, sin ninguna duda, una familia de clase media, una familia con aspiraciones, preocupaciones y deseos parecidos a los nuestros...». Nos damos cuenta de que todo eso, aunque sea muy bonito, es irrelevante para el chiste. No irrelevante en general, ni feo, sino irrelevante para el chiste. Lo que nos explican podría ser un ensayo magnífico, pero sabemos que no puede ser un chiste, y que la persona que lo explica se equivoca.

La persona quiere «mejorarlo».

¿Cómo nos podemos librar del erróneo deseo de «mejorar»? Para librarnos de tener que decidir si una cosa es efectiva, bonita u oportuna, nos tenemos que hacer la pregunta: «¿Es esencial para la acción?», y el resto vendrá solo. Si hacemos eso, escogemos no manipular al público, aunque lo podríamos hacer; escogemos no manipular el texto, aunque lo podríamos hacer; y escogemos no manipularnos a nosotros mismos, aunque lo podríamos hacer. Descubriremos, al hacerlo, que el público, el texto y nosotros mismos vamos mejor. Lo que estamos haciendo es evitar la narración. Si nos dedicamos al clímax, todo eso se aclara.

El clímax es la acción.

Tenéis que pensar en la obra como si fuese una maleta. ¿Cómo sabemos lo que tenemos que meter en una maleta? La respuesta es: depende de adónde tengamos que ir.

Cualquiera que mira quince minutos un programa de televisión sabe exactamente qué pasa, y quién le ha hecho qué a quién. Pero los ejecutivos de la televisión insisten en incluir quince minutos de narración en el guión. Cualquiera puede ver a una pareja cruzar el vestíbulo de un hotel y decir más o menos de qué hablan y cómo se sienten el uno con el otro. No se necesita narración cuando escribes una obra, se necesita acción. De la misma forma, en la interpretación no se necesita descripción, se necesita acción.

De nuevo, ¿qué es una acción?: el compromiso para conseguir un único objetivo. No tenéis que volveros más interesantes, más sensibles, más sabios, más observadores, para poder interpretar mejor. Tenéis que volveros más activos. Escoged un buen objetivo que sea divertido y será fácil. Escoged una cosa que queráis hacer. El impulso de jugar, de imaginar, es lo que os ha llevado al teatro. Sabéis, porque habéis sido pequeños, que los juegos tienen que ser divertidos. Jugáis a «la guerra», a «casaros» o a «perderos en el bosque», no jugáis a «tener los dientes con caries». Escoged una acción divertida; seguro que recordáis alguna.

Las acciones ensayadas e interpretadas se hacen más fuertes, porque son divertidas. Podéis ensayar la despedida de vuestra pareja cincuenta veces y continuará siendo divertida. Ése es todo el misterio que hay en el «objetivo»; es una acción que es divertida y es una cosa parecida a la que el autor ha intentado hacer.

Mientras estáis persiguiendo un objetivo, no tenéis que comparar vuestro progreso con el de vuestros compañeros, no os tenéis que preocupar por vuestra carrera, no os tenéis que preguntar si estáis haciendo vuestro trabajo, no tenéis que ser reverentes con el texto; estáis trabajando. No sólo es una solución simple a un problema que parecía complejo, sino que es la solución correcta. No sólo es la solución correcta, sino que es la única solución.

Culpa

Cualquier sistema basado en la fe funciona a través de la culpa y la hipocresía. Sistemas como el aprendizaje de la interpretación, la meditación, el perfeccionamiento de uno mismo, etcétera, funcionan como una pseudoreligión, y son predicados sobre el conocimiento que tiene cada uno de sus propias limitaciones. El sistema se mantiene para aliviar, limpiar y redimir la culpa individual.

Ahora bien, ninguno de nosotros está libre de dudas, y ninguno está libre de culpa. Todos tenemos pensamientos, sentimientos, episodios y tendencias que preferiríamos que no existieran.

Un sistema educativo basado en la culpa, es decir, la mayor parte de las escuelas de interpretación, sobrevive gracias al apoyo de los partidarios que ya eran culpables antes de firmar, que van a las clases y fracasan (qué otra cosa podrían hacer, si el aprendizaje es absurdo), y después se les dice que los sentimientos de vergüenza que llevan consigo han sido los culpables de su fracaso en la clase y que únicamente pueden ser aliviados si el estudiante trabaja más duro y «cree» más.

Ante directores absurdos e imposibles («Siente la música con tus brazos y piernas», «Colócate en el estado en que quedaste cuando tu perrito se murió», «Crea una cuarta pared entre tú y el público»), la víctima puede escoger una de las siguientes opciones: luchar culpablemente para cumplir las demandas o proclamar, falsamente, que ha conseguido hacerlo.

Las dos opciones mantienen al estudiante ligado a la institución; la primera lo libera de la culpa, y la segunda lo libera de una (correcta) comprensión: «En esta ocasión lo he podido hacer, pero el mérito es muy pequeño; como la moneda débil de un país en bancarrota, sólo se puede utilizar dentro de sus límites, y no la podré transferir al mundo exterior» (el escenario).

Curiosamente, los estados que esos sistemas aseguran curar (la ansiedad, la culpa, los nervios, la timidez, la ambivalencia) son la condición humana (al menos en la era posindustrial) y, casualmente, la materia del arte. Nunca nadie con una infancia feliz ha querido entrar en el mundo del espectáculo. Los estados enumerados son los que os han empujado al mundo del teatro. El psicoanálisis no ha sido capaz de curarlos en cien años, y las escuelas de interpretación no os los podrán curar en un par de cursos. Forman parte de la vida y forman parte de nuestra época y, de nuevo, son el centro, no sólo de vuestro anhelo por el drama, sino del anhelo universal por el drama.

Vais al teatro para encontrar una explicación. Para eso vamos todos al teatro. El público, como vosotros, va para enfrentarse a su anomia, ansiedad, culpabilidad, incertidumbre e incoherencia. La responsabilidad que tenéis hacia el público es enfrentaros a vuestros asuntos.

Vuestro miedo, vuestras dudas, vuestra enorme confusión (os enfrentáis a un misterio antiguo, el drama, no es extraño que estéis confusos) no os han de afectar. A riesgo de parecer cursi, vosotros sois todo eso. Esconder la cabeza en la arena como una ostra o un académico no obrará el milagro, si el milagro es comunicar la obra al público.

¿Cómo haremos el milagro? Bueno, como en cualquier situación en que nos encontramos perdidos, resulta muy útil saber dónde estamos. Nos decimos: «Me habría podido orientar si hubiera sabido dónde me encontraba», o «Empezaré la dieta en cuanto pierda un poco de peso», «Empezaré a intentar entender seriamente el arte de la interpretación, y los requerimientos que ese arte pide en cuanto sepa lo que hago».

Cuando aceptáis no saber lo que hacéis, os ponéis en el mismo estado que el protagonista de la obra. Como él, os enfrentáis a una tarea de la que no tenéis la solución. Como el protagonista, estáis confusos, asustados, ansiosos. Como él, vuestras certezas han resultado falsas, y os humillan; tendréis que recorrer un largo camino y tendréis que volver atrás; vuestras recompensas vendrán de inesperados lugares. Ese es el curso de una obra, de una carrera, de una interpretación, de una vida en el teatro.

Stanislavski dijo que el trabajo del actor era llevar la vida del alma humana al escenario. Esa vida es vuestra vida. No está limpia ni empaquetada. Es imprevisible; a menudo es terrorífica, asquerosa, humillante. Es todas las cosas que forman vuestra vida. No debéis huir. No podéis huir; lo único que podéis hacer es reprimiros. Pero no hace falta.

El principio del saber es la frase «No lo entiendo». Perfecto. Os enfrentáis a un papel, a una obra, a una escena. Empezad con la frase útil «No lo entiendo». «No entiendo qué tengo que hacer». Quizá en ese momento ya os encontréis mejor.

Recordemos algunos principios primordiales muy sencillos: vuestro trabajo es comunicar la obra al público, hacer algo parecido a lo que el dramaturgo ha mostrado que hace el personaje. O sea que, lógicamente, el primer paso será observar qué hace el personaje.

Al principio de *Hamlet*, Horacio va a las almenas para descubrir que todo el follón lo ha causado un supuesto fantasma. Eso es lo que hace. No necesita ni creérselo, ni ninguna emoción, sólo acción. Él, Horacio, quiere descubrir a qué se debe el follón.

Muy bien. Eso es el personaje. El personaje sois vosotros, no es nadie, sólo existe en unas frases de diálogo en un hoja. Entonces, ¿qué tenéis que hacer? Vosotros no queréis saber nada que tenga que ver con fantasmas, algo que podría implicar una

cierta creencia en vuestro papel. (¿Qué pasa si no creéis en fantasmas, o no creéis en fantasmas la noche de la representación?).

Bueno, entonces, el siguiente paso de vuestro trabajo es descartar cualquier cosa en el funcionamiento del personaje que impliquen «sentir» o «creer», tenéis que reducir el funcionamiento del personaje al común denominador más pequeño, que no os moleste para nada, de manera que seáis capaces de actuar de verdad.

Ahora bien, podríais ser capaces, o no serlo, de actuar de verdad en una escena en que tenéis que descubrir a un fantasma; pero nada os podrá impedir actuar de verdad en una situación en la que lo que tenéis que hacer es poner las cosas en orden.

Se podría decir que esa es la irreducible esencia de esa escena. (Por favor, anotad que hay otras respuestas correctas, pero que no hay ninguna respuesta «perfecta». Lo que propongo es un simple análisis para conseguir que podáis interpretar en el escenario una escena parecida a la que el dramaturgo ha diseñado. La búsqueda de un análisis perfecto os sacaría del escenario y os llevaría a las aulas). O sea, os decís eso, que en esa escena vuestro trabajo es poner las cosas en orden. (El trabajo de Horacio es aclarar el follón sobre un fantasma; vuestro trabajo es poner las cosas en orden). Anotad por favor que, en ese punto, hemos dejado a un lado la escena de Shakespeare. Nunca volveremos a tener necesidad de referirnos al fantasma, o al miedo, o si os lo creéis o no. El propósito de nuestro simple análisis es entender no el aspecto, sino la mecánica de la escena. Lo que hacemos es levantar la capota y mirar la instalación eléctrica.

Muy bien. Cuando vamos a una fiesta, nos presentan a mucha gente. Algunas personas ya nos las habían presentado antes, pero las recordamos vagamente. Es útil, en esos casos, pedir a un amigo: «¿Podrías volverme a decir quién es esa mujer?». Y el amigo podría responder: «Oh, es veterinaria», y asentiríamos y, refrescando la memoria, diríamos: «Oh, sí. Gracias».

De la misma forma, cuando hemos determinado nuestra acción (en este caso, poner las cosas en orden), podríamos necesitar la memoria, o nos gustaría refrescarla: «¿Qué significa eso?». Es aquí donde la aplicación de la frase «como si» tiene más utilidad. ¿Qué significa poner las cosas en orden?

Bueno, es como si fueseis a comprar con vuestra hermana pequeña y la descubriesen robando. Hablaríais con el encargado de la tienda y pondríais las cosas en orden. Es como si os cargasen en la tarjeta de crédito tres mil dólares que no habéis gastado. No tenéis que creer que esas cosas pasen. Para empezar, son imposibles, hasta que pasan. Son una fantasía, y, además, incluso si las «creéis», no os ayudarán nada para interpretar la escena. Esas cosas, esos «como si», sólo son recordatorios: los necesitáis para ayudaros a clarificar la acción de la escena.

La acción en esa escena, recordadlo, es poner las cosas en orden. Ésa es la acción, o el objetivo, que habéis escogido para esa escena. Vosotros ya no tenéis que sentir «como si», o incluso pensar «A mi hermana pequeña la han descubierto robando», como tampoco tenéis que pensar que tenéis una enfermedad equina cuando os

encontráis con la veterinaria.

Habéis utilizado, en ese simple análisis, vuestros poderes de raciocinio y de aplicación para descubrir un objetivo simple y que podéis interpretar, que es parecido al que el dramaturgo ha tramado para el personaje. El trabajo que habéis realizado para llegar a ese objetivo os ha dado no sólo entendimiento, sino confianza, ya que os habéis aplicado a cosas que podéis controlar.

Como habéis incrementado vuestro entendimiento y vuestra confianza, estáis menos expuestos a ser confundidos y humillados por un director ignorante y arrogante, o un agente de casting; os tendríais que sentir igual. Habéis hecho una elección y, haciéndola, os habéis colocado en la misma situación que el protagonista.

Horacio no existe. Pero, si hubiera existido, él, en las almenas, podría haber sentido miedo del fantasma, podría haberse sentido incapaz de calmar los miedos de Marcelo y Bernardo, podría haber maldecido el destino que le había escogido a él, el militar superior y, por eso, responsable de la situación.

Vosotros existís. Cuando estáis de pie, en una posición expuesta, no sobre las almenas, sino sobre el escenario, también os podríais sentir incapaces, podríais sentir que habéis hecho la elección errónea de un objetivo o de una carrera, podríais sentir os inferiores para la tarea, podríais sentir os odiados por vuestros compañeros actores.

Todo lo que sentís en el escenario vendrá engendrado por la escena. Descartar una situación basada en la culpa («Puedo hacer más, hacerlo mejor, encontrar una situación perfecta, y así evitar la incertidumbre»), empezar con una declaración sincera («Estoy confuso, indeciso y lleno de dudas») y proceder honestamente de un paso a otro os pone en la misma posición que el personaje escrito y podéis empezar a llevar al escenario la verdad del momento: vuestro miedo, la indecisión, las dudas, el coraje, la confianza, la dureza; en resumen, os podéis llevar al escenario a vosotros mismos, y vuestro arte.

Concentración

Hay un diagnóstico pediátrico muy de moda hoy en día llamado trastorno de déficit de atención. Un amigo observaba: «Qué curioso, en mi época a eso le llamaban soñar despierto».

Vosotros, como todo el mundo, soñáis despiertos. Soñáis fama y fortuna, realizaciones triunfales y terribles infortunios; tenéis, en resumen, una mente activa e imaginativa. No tenéis un poder demasiado desarrollado de aquello que habéis aprendido a llamar «concentración», y la buena noticia es que no lo necesitáis para nada. Actuar no tiene nada que ver con la concentración. Quizá habéis leído, estudiado y ponderado el «círculo de concentración» de Stanislavski, en el que se os pide ahora ampliar, ahora reducir, vuestra concentración, ahora la habitación, ahora la mesa, ahora el reloj, etcétera.

Supongo que también habéis hecho ejercicios como el del «juego del espejo» y habéis practicado la concentración sobre un incidente, sentimiento o emoción pasados, todo con más o menos éxito.

Pero tanto si eso os ha ido bien como si os ha ido mal, es igualmente irrelevante. Actuar no tiene nada que ver con la habilidad para concentrarse. Tiene que ver con la habilidad de imaginar. Porque la concentración, como la emoción y la creencia, no puede ser forzada; no se puede controlar.

Haced este ejercicio: concentraros en vuestro reloj.

¿Qué tal? Vuestra habilidad para forzar la concentración ha durado la breve fracción de un segundo, después habéis pensado: «¿Cuánto rato más lo podré aguantar?», o, alternativamente, «Esto es muy interesante, ¡mira cómo giran las agujas!», que es, confesadlo, pura hipocresía. El ejercicio no tenía ningún interés; os habéis forzado a «concentraros», y el resultado ha sido inevitablemente falso y forzado, como es lógico. La concentración no se puede forzar.

La concentración es como el agua. Siempre busca su nivel, siempre se dirige a lo más interesante que tenga alrededor. El niño cogerá la caja de cartón antes que el regalo que contiene, y, como Freud dijo, un hombre con dolor de muelas no puede estar enamorado. Una nueva cajetilla de cigarrillos puede ser interesante si no has tenido ninguna en un mes, pero ese interés podrá palidecer ante un primer encuentro íntimo con una nueva pareja, interés que se desvanecerá ante la muerte de un familiar, que perderá importancia ante el hecho de escapar de un edificio en llamas.

La inversión en el propio poder de concentración es, finalmente, una rendición más a la autoabsorción y, como tal, un total aburrimiento. Cuanto más preocupados estéis por vosotros mismos, menos valor tiene.

Cuanto más se exterioriza la concentración de una persona, más interesante resulta. Como Brecht dijo: «No hay nada más interesante en la vida que un hombre intentando deshacer el nudo del zapato».

La persona que dirige su atención hacia afuera es diversa y provocativa. La persona que se esfuerza por ser diversa y provocativa es obstinada e inmovible. Todos hemos conocido a la persona «animada» en una fiesta. ¿Qué podría haber más aburrido? No es responsabilidad nuestra hacer las cosas de una manera interesante para ser interesantes. Vosotros sois interesantes. Vuestra responsabilidad es abrirnos al exterior. ¿Por qué no os dirigís hacia las acciones de la obra? Si son concretas, provocativas y divertidas, no os costará nada hacerlas; y eso resulta mucho más interesante que concentraros en ellas.

La concentración no se puede forzar. Ése es un mecanismo de supervivencia y un mecanismo de adaptación, y no se retirará ni dejará de hacer sus propias conexiones simplemente porque nosotros queramos. Interpretar, finalmente, no tiene nada que ver con la capacidad de concentrarse. La concentración fluye naturalmente a partir de la habilidad de escoger una cosa interesante. Escoged una cosa realmente interesante para hacer y la concentración no será ningún problema. Escoged una cosa que no sea interesante y la concentración será imposible.

El adolescente que quiere un coche, el niño que quiere estar levantado media hora más, el joven que quiere tener relaciones sexuales con su pareja, el jugador en el hipódromo; esos individuos no tienen ningún problema de concentración. Escoged una cosa que sea física y divertida para hacer y la concentración dejará de ser un problema.

Si no es física, no se puede hacer (podéis esperar, pero no podéis «mejorar la moral de un menor»); si no es divertida, no se hará. (Se pueden «sugerir métodos de perfeccionamiento», pero no hay nadie que quiera hacerlos; por otro lado, el mismo objetivo podría ser replanteado activamente, y hemos descubierto que es fácil «hacer el loco»).

Escoged aquellas acciones y aquellas obras que hagan que la concentración no importe. Creedme, si la concentración es un problema para vosotros, lo será para el público. Cuando escogemos una obra nos morimos por hacerla, de la misma forma tenéis que escoger aquellas acciones y objetivos dentro de la obra que sean así mismo divertidas. No sólo tenéis el derecho de escoger acciones que sean divertidas, sino que tenéis esta responsabilidad; éste es vuestro trabajo como actores.

Aquí tenéis una pequeña dosis de herejía: nuestro teatro está embozado con obras sobre Cosas Importantes; los dramaturgos y los directores nos arengan con visiones responsables sobre la mayoría de los problemas de hoy en día. Pero eso son, finalmente, sermones, no son teatro, y no son nada divertidos. El público y el actor

asienten sumisos, y van a sus butacas o al escenario felices de ser individuos responsables, pero es una corrupción del intercambio teatral.

El público tiene que entrar en la sala y vosotros salir al escenario como si fueseis a una cita excitante, no como si fueseis a dar sangre. Nadie quiere gastar un dinero y un tiempo irrecuperable para ver lo responsables que sois. Quieren veros excitantes. Y no podéis excitar si no estáis excitados; y no podéis excitaros si no pensáis en algo más convincente que en vuestra aburrida y vieja concentración, autointerpretación y buenas ideas.

Un amigo mío fue una noche a una cena con Margaret Thatcher y me dijo: «¿Sabes? No me lo puedo creer, pero hay algo excitante en ella». Estoy seguro. Recorría el mundo, en la cima de su juego, a su manera, conspirando, intrigando, mandando. ¿Qué encontraba excitante ese amigo? El poder.

Ejercitad vuestro poder en la elección que hagáis. Haced una elección convincente y no os costará nada realizarla. La concentración no es ningún problema.

Talento

Preocuparos por vuestro talento es como preocuparos por vuestra altura; es el intento de apropiarse de una prerrogativa que los dioses ya han ejercitado.

Estoy seguro de que sabéis lo que significa la palabra *talento*. He visto momentos e interpretaciones geniales de personas a las que había dejado de lado durante años pensando que eran actores mediocres. He visto estudiantes míos y de otros perseverar año tras año cuando todo el mundo menos ellos pensaba que sus esfuerzos eran una triste pérdida de tiempo, y los he visto florecer en actores espléndidos. Y, una y otra vez, he visto a la Estrella de la Clase, el Aplicado de los Aplicados, que entraba en el gran mundo y le faltaba la entereza para continuar.

No sé qué es el talento y, francamente, no me importa. No creo que sea tarea del actor estar interesado en él. Me parece que es tarea del texto. Me parece que la tarea del actor es ser auténtico y valiente, y las dos cualidades pueden ser desarrolladas y ejercitadas a través de la voluntad.

La preocupación del actor por el talento es igual a la preocupación del jugador por la suerte. La suerte, si tal cosa existe, o favorece a todo el mundo por igual o muestra una preferencia por los preparados. Cuando era joven, tuve un profesor que decía que en el transcurso de una carrera de veinte años todo el mundo tiene la misma buena suerte, unos al principio y otros al final. Sostengo y confirmo esa observación como cierta. La «suerte», en la parte financiera, y el «talento», su equivalente en el escenario, parecen premiar a aquellos con una filosofía activa y viable.

La chica o el chico guapos envejecerán, «el estudiante sensible» tendrá que crecer o padecer las consecuencias, la rueda girará, y el trabajo duro y la perseverancia serán recompensados. Pero preocuparse por el talento es un vano afán que no le compensa a ése que hoy eres.

Si trabajáis sobre vosotros mismos para mejorar aquello que sí podéis controlar, pronto descubriréis que os habéis recompensado por aquello en lo que os habéis convertido. Trabajad vuestra voz para que podáis hablar alto y claro a pesar de los nervios, el miedo, la inseguridad, el cansancio (el público paga para oír la obra); trabajad vuestro cuerpo para hacerlo fuerte y flexible, de manera que la emoción y la ansiedad no lo deformen desagradablemente; aprended a leer un texto para encontrar la acción. No lo podéis leer como lo hace el público, o el profesor de inglés, sino como aquel cuyo trabajo consiste en hacerlo llegar al público. (Vuestro trabajo no es

explicarlo, sino interpretarlo). Aprended a preguntaros: ¿Qué quiere el personaje de la obra? ¿Qué hace para conseguirlo? ¿Qué hay de parecido en mi experiencia?

Dedicaros a esas disciplinas os hará fuertes y os dará amor propio; las habéis trabajado y nadie os las podrá quitar. La recreación en vuestro «talento» os puede ser arrebatada (y os será arrebatada) ante la más mínima desatención de la persona a quien os habéis dignado a ejercitar.

Un cartel muy común en los gimnasios de boxeo dice: los boxeadores son hombres normales con una determinación extraordinaria. Prefiero considerarme así que considerarme una persona con «talento»; y, si me dejáis decirlo, me parece que vosotros también.

Hábito

Acostumbramos a repetir las cosas que ya hemos repetido alguna vez. No se trata de pereza, sino que la manera como hemos estado educados es la manera como trabaja nuestra mente. ¿Cómo podemos utilizar ese hábito a nuestro favor? Haciendo habitualmente las tareas de nuestro oficio de la misma forma.

En el teatro, como en otras ocupaciones, la precisión en las cosas pequeñas es la clave para lograr las cosas grandes. Presentaos quince minutos antes, sabeos los diálogos, escoged un buen objetivo, divertido, físico. Llevad al ensayo y a la representación las cosas que necesitáis y olvidaos del resto.

También podéis cultivar el hábito de limpiaros los pies en la puerta. Todos sabemos que lo tenemos que hacer cuando entramos en el teatro, pero también lo tendríamos que hacer al salir.

Dejad los problemas de la calle en la calle. Y cuando salgáis del teatro, olvidaos de la interpretación. Se ha acabado; si hay algo que queráis hacer de otra forma en la próxima representación, hacedlo.

Poned las cosas en su lugar. El ensayo es para trabajar y en casa podéis reflexionar. El escenario es para llevar a cabo la acción. Compartimentad y cultivad ese hábito y descubriréis que vuestra interpretación tiende a tomar el color de la acción.

Sed generosos con los otros. Todo el mundo intenta hacerlo lo mejor que puede. Sacaos la viga del ojo. Ciertamente hay cosas que podéis corregir o en las que podéis mejorar, sobre las que tenéis control. Querer corregir o arreglar las cosas de los otros os hará mezquinos.

Cultivad el hábito de tener aversión sólo a aquellas cosas que podáis evitar (cosas de vosotros mismos) y desead sólo aquellas cosas que vosotros mismos os podáis ofrecer. Mejorad.

Un actor es, principalmente, un filósofo, un filósofo de la interpretación, y el público lo entiende como tal.

La gente, a pesar de que no lo sepa, va al teatro a escuchar la verdad y celebrarla los unos con los otros. Aunque continuamente se ve decepcionada, la necesidad es tan instintiva y primaria que continúa yendo. Vuestro trabajo es decir la verdad. Es una vocación importante. Cultivad el hábito de estar orgullosos de vuestros esfuerzos, grandes y pequeños. Preparar la escena, ser puntuales, evitar la crítica, aprender las

frases, todo eso son esfuerzos, y mientras os dedicáis a eso, aprendéis un oficio, un oficio mucho más valioso.

Llevad al escenario lo mismo que lleváis a una habitación: la persona que sois. Vuestra fuerza, vuestras debilidades, vuestra capacidad para la acción. Afrontar las cosas refuerza vuestro punto de vista, la más valiosa posesión del actor.

Cultivad el amor por la destreza. Aprended destrezas teatrales. Os darán un placer continuado, seguridad en vosotros mismos, y os conectarán con los cincuenta mil años de historia de nuestra profesión.

Canto, voz, danza, malabarismo, claqué, magia, acrobacia. Practicar eso determina perfectamente la diferencia entre la posesión y la no posesión de una habilidad. Si hacéis esas cosas, aprenderéis a ser humildes, y eso significa la paz. Una persona que hace su trabajo diario cumple su responsabilidad y complace a Dios puede dormir tranquila.

Cultivad el hábito de la reciprocidad. Cread con vuestros compañeros, y construid un teatro auténtico. Si deseáis y lucháis por subir el listón vosotros solos en lugar de hacerlo con los demás, creáis división y soledad en vosotros, en el teatro y en el mundo. Todas las cosas llegan en su momento.

Cultivad el hábito de la verdad en vosotros mismos.

Al escoger el escenario, os ofrecéis constantemente a la opinión de los otros. Las personas mediocres deben tener, necesariamente, ideas mediocres de lo que constituye la grandeza. Considerad esa fuente.

Sed vuestro mejor amigo y el aliado de vuestros compañeros, y podréis, de hecho, convertirlos en aquella persona, aquel amigo, aquel preceptor, aquel benefactor que siempre habéis deseado conocer.

No hay ningún personaje en el escenario. Sois vosotros en el escenario. Todo lo que sois. No se puede esconder nada. Finalmente, no podéis esconder nada en ningún aspecto de vuestra vida. Cuando decimos que Lincoln era un personaje, no nos referimos a la forma en que cogía el cigarrillo. Cuando decimos que nuestra abuela es un personaje, no nos referimos a la forma en que utiliza su pañuelo de mano. Si tenéis personalidad, el trabajo tendrá personalidad, tendrá vuestra personalidad. El carácter para hacer vuestros ejercicios cada día durante años crea la fuerza de carácter para crear vuestro propio teatro en lugar de tener que ir a Hollywood. Interpretad la verdad del momento cuando el público preferiría más bien no oírla, defendad la obra, el teatro, la vida que os gusta llevar. No hay nada más pragmático que el idealismo.

El bateador elegido

Disneylandia tiene un ambiente de trabajo más bien restrictivo. El comportamiento de sus empleados está estrictamente prescrito y vigilado. La individualidad y la improvisación no son, en general, alentadas. Pero hay un contraejemplo.

Visité Disneylandia en 1955, y otra vez en 1995, y en las dos visitas presencié este desvío: los hombres que «conducen» los botes en el trayecto de la jungla utilizan un argot que contiene, aunque muy ligeramente, un toque de saludable burla institucional. Más aún, los conductores de los botes se libran un poquito a la improvisación, para salir del guión preparado con un toque ligeramente burlón hacia la institución que representan. Estaba en la inauguración del parque en 1955, y el uso y cuarenta años de recibir visitantes habían hecho enraizar un *droit de fou*, o licencia de locura, para burlarse de la dictatorial estolidez del *establishment*.

De la misma forma, los conserjes de muchos hoteles en Londres gozan de una posición que les autoriza a burlarse, chismorrear, banalizar, en resumen, a familiarizarse con los clientes, y así mitigar el aspecto desagradable de toda aquella corrección institucional. Y hay otros ejemplos de ocupaciones que tienen entre sus deberes el de burlarse de la dignidad de la institución, o al menos mitigarla: el profesor de manualidades de los institutos y el hombre del tiempo en la televisión son otros dos ejemplos. La enfermera de hospital, que te pasa a ver después de que lo haya hecho el médico, es otra. Y es remarcable, me parece, que la calidad de sus actuaciones en esos papeles socialmente diseñados no tenga importancia. Es la existencia en sí de esos papeles lo que nos gusta; eso y la buena voluntad de los actores para interpretarlos. No necesitamos ser brillantes en nuestra interpretación, simplemente necesitamos tener buena voluntad.

De la misma forma, hay una espontánea ocupación honoraria en la profesión de actor. Es la del Gran Actor. Ésa es, en efecto, una ocupación honoraria, adjudicada por la necesidad cultural de ocupar el lugar que ocupa, y no de acuerdo al mérito del individuo. Realmente se requiere muy poco mérito o ninguno de la persona así designada, excepto la buena voluntad (ya sea por respeto o vanidad) para continuar con la broma.

Las auténticas grandes interpretaciones hacen que nos cuestionemos, que nos detengamos, que meditemos, que reexaminemos. No llevan al inmediato «bravo» exclamativo; y así el Gran Actor es raras veces un excelente actor. Elogiamos sus

interpretaciones como elogiaríamos nuestras posesiones si lo pudiéramos hacer con impunidad. Ése es el regalo del Gran Actor, y la razón por la que se le recompensa: nos permite actuar vanamente y calificarlo de «cierto reconocimiento». Es un ejemplo de nuestra inseguridad cultural. El elogio significa: «Sí, claro que sí, él es mío. Yo también formo parte de eso».

Nos encanta repartir cantidad de elogios sobre él por lo poco que nos cuesta. Nos permite sentir que hemos comprado el derecho a considerarnos estéticos. Nuestros elogios son como los estornudos de un compañero con un resfriado de verano a quien le encanta informarnos que es debido al aire acondicionado de su nuevo coche. Elogiamos al Gran Actor por todo el mundo como si alabáramos la brillantez fiscal del tesorero de los Estados Unidos. Y, como ese otro cargo honorario, el cargo de Gran Actor parece perpetuamente ocupado; muere uno y aparece otro como si fuese por partenogénesis. Le necesitamos, realmente. Su presencia nos tranquiliza porque, gracias a él, no necesitamos ser emocionados por el arte.

Los médicos victorianos recomendaban a las mujeres evitar siempre que fuera posible aquel fenómeno que ellos llamaban «transporte espasmódico» (el orgasmo), ya que consideraban que no había nada peor para la salud. En nuestra podrida adulación al Gran Actor nos ordenamos y nos recordamos que hay que evitar a los espontáneos, los antisociales, los innovadores, los orgánicos. Es una inversión del *droit de fou*.

Las buenas formas están muy bien en su lugar, pero su lugar no es el teatro. El teatro no pertenece a los grandes, sino a los descarados. Y nuestro trabajo como gente de teatro es mostrar, tanto en la comedia como en la tragedia, la locura que nos rodea. No estamos aquí para celebrar el *statu quo*, o nuestra capacidad de celebración; ésa es la función de los cócteles, de los banquetes y de las convenciones políticas. Nuestro trabajo es y tendría que ser el del detractor profesional.

La misión del Gran Actor, por otro lado, es la de la Dig-Ni-Dad. El Gran Actor es el equivalente humano de los concursos de vacas que se celebran en algunas prestigiosas ferias de ganadería; su labor consiste en intentar imprimir un sello artístico a una actividad que esencialmente es autoservicio. Eso puede parecer envidiable, pero nunca nadie disfruta en esos concursos; sólo lo fingen a causa de su coste.

La interpretación y el personaje

La preocupación del actor de hoy en día por el personaje es simplemente la versión moderna de la vieja preocupación por la interpretación, que es como decir por uno mismo. Ése es, en cada época, el viejo problema del mal actor.

Preguntarse constantemente: «¿Cómo lo hago?» no es más loable o productivo que preguntarlo al público. Cuando lo hacemos, nos deshacemos de una supuesta mágica y mítica «perfección» y abdicamos de nuestra responsabilidad de explicar simplemente la historia. Eso no es actuar. Es, de nuevo, autobombo y afectación, y es mejor olvidarnos de aquellos que piensan que un imaginario buen futuro justifica mentir.

La pregunta de si mentir o no, en general, es un pecado justificable es propia de los filósofos moralistas. En el escenario nunca está justificado. Mejor perder una risa, un «oasis emocional», un momento, una pausa, que añadir un ápice a la «interpretación» para asegurarnos que el público lo «entenderá». Han venido a ver una obra, no el esquema «emocional» razonado de vuestra idea de lo que el personaje pueda sentir en circunstancias ajenas a la obra.

Finalmente, el problema con el «arco de la obra» o la «unidad del personaje» sólo es un problema con la interpretación. Es el deseo de actuar perfectamente, y así huir de la censura. Pero esa huida no se puede encontrar en el escenario. Tanto os pueden censurar por brillantez como por incompetencia. Y la idea de que con más preparación emocional y sensorial ganaréis en autoridad tiene tan poco sentido como la idea de que tendréis mejores notas si vuestro padre deja de beber.

Si decidís ser actores, persistid en vuestra decisión. La gente que os encontréis en supuestas posiciones de autoridad —críticos, maestros, directores de casting— será, en general, intelectualmente y moralmente inferior a vosotros. Les falta vuestra imaginación; es por eso que se han convertido en burócratas en lugar de artistas; y les falta vuestro valor, porque han escogido el apoyo institucional a una vida independiente. Se pasan la vida aprendiendo lecciones muy diferentes a las vuestras, y muchos o la mayoría de ellos os envidiarán, y esa envidia se expresará con el desprecio. Es un truco barato de la gente triste, y si entendéis por qué lo son, no necesitaréis afligiros por la opinión que tengan de vosotros. Es la opinión de la gente en el porche hablando sobre la vagancia de los esclavos.

No hay nada despreciable en el esfuerzo por aprender y practicar el arte del actor

sin tener en cuenta el éxito de ese esfuerzo, y cualquiera que sugiera que lo hay, que intente controlarlos a través de la desconsideración, el desprecio, el paternalismo y un supuesto (aunque no sea demostrable) conocimiento superior, es un explotador vergonzoso.

Preocuparse por la memoria emocional, la memoria sensorial y el personaje sólo es un intento de aplacar esa persona genérica, identificarse con ella, aceptar sus prejuicios como propios.

El modelo académico-burocrático del teatro, propuesto por las escuelas y los críticos, se presenta a sí mismo como algo intelectual, pero no tiene nada que ver con la inteligencia ni con la cultura; es antiarte, y rechaza a los innovadores, a los particulares, a los simples y a los extraños; lo rechaza todo menos la insípida comida aceptada por la mayoría.

Se ha escrito que es fácil conseguir que la mayoría esté de acuerdo contigo: lo único que tienes que hacer es estar de acuerdo con la mayoría. Una educación basada en la búsqueda de interioridades por la supuesta «emoción», aunque quizá se haga con motivos honestos, sólo os prepara para ser estafadores. Un actor nunca tendría que buscar interioridades. El actor tiene que mantener los ojos abiertos para ver lo que el otro actor está haciendo momento a momento, y decir las cosas por su nombre y actuar de acuerdo con ellas. Si eso no lo podéis hacer en el escenario, es inútil que seáis capaces de hacerlo en la escuela, en el casting o donde sea.

Enfrentarse al mundo requiere coraje. Mirad hacia afuera en lugar de hacerlo hacia adentro y enfrentaos al mundo, al que tendréis que enfrentaros en cualquier caso; es posible que no ganéis cada día, pero eso os permitirá vivir como adultos.

Encuesto a los profesores, la mayoría de ellos son charlatanes. La mayoría de ejercicios que he visto hacer, en lugares que se anuncian como escuelas de interpretación, lo único que enseñan son estupideces. No dejéis vuestro sentido común en la puerta de las escuelas de interpretación. Si no entendéis lo que dice el profesor, haced que os lo explique. Si es incapaz de explicároslo o de demostraros satisfactoriamente el valor de sus ideas, es que no sabe lo que hace.

No os podéis pasar la vida creyendo a cada autoproclamado maestro, crítico, agente, etcétera, de pacotilla y después salir al escenario y ser aquel modelo de honradez, saber y fuerza que admiráis y deseáis ser. Si queréis esa fuerza, tenéis que trabajarla, y vuestra arma principal y más importante es el sentido común.

El malvado y el héroe

Todos hemos pasado por la experiencia de mirar la televisión y oír al presentador anunciar: «El asaltante, dos veces condenado por asalto con agravantes, estaba cumpliendo una pena de cadena perpetua por homicidio sin premeditación en el momento de su huida. Cuando la policía le rodeó en el transcurso del tiroteo, apuntó con la pistola a los rehenes y disparó». Y mientras el presentador habla, vemos en la pantalla la foto de un hombre barbudo con una mirada penetrante y nos decimos: «Bueno, no hay duda de que ese hombre es un criminal. ¡Cualquiera se daría cuenta! Cada línea de su cara le declara como un malvado depravado».

Y, mientras pensamos eso, el presentador continúa: «La foto del hombre que ven es la del sacerdote heroico que salió del grupo, dominó al hombre armado y salvó las vidas de los rehenes». Y entonces: «Oh —nos decimos—. Oh. Ahora me doy cuenta. Claro. Mira esa determinación. Mira esa simple, tranquila y decidida mirada; obviamente es la de un héroe. Cualquiera se daría cuenta».

Os ha pasado, me ha pasado, nos ha pasado a todos. No es que seamos estúpidos, sino que somos sugestionables. La lección que podemos sacar de esa situación es ésta: no es tarea del actor retratar.

El público aceptará cualquier cosa que no tenga alguna razón para no creer. Lo que quiero decir es lo siguiente: una mujer joven que cruza la sala durante una fiesta nos es señalada como la propietaria de quinientos millones de dólares. Desde ese momento la miramos de forma ligeramente diferente. «Oh —pensamos—, así es como los ricos actúan. Así es como beben el té o encienden el cigarrillo. Vaya. Es curioso. En cierta manera, como tú o como yo...».

Como el malvado/sacerdote de las noticias, la joven no ha hecho nada. Nos han dicho una característica suya y la hemos aceptado. ¿Por qué no lo tendríamos que hacer?

Y la continuaremos aceptando hasta que tengamos una razón para dudar. ¿Qué razón podría ser? Si la joven, por ejemplo, llegara con un fajo de billetes y empezara a repartir. Pero incluso así, esa tontería inútil es exactamente la que hacemos cuando añadimos «caracterización» a nuestra interpretación.

El trabajo de caracterización puede haber sido hecho por el autor o no. No es vuestro trabajo y no es vuestro problema.

Vosotros no tenéis que retratar al héroe ni al malvado. Eso ya lo hace la obra por

vosotros.

Actuar «como si»

Hay una frase que aparece en varias lenguas; los franceses dicen *l'esprit de l'escalier*, en yiddish dicen *trepverter*. Las dos cosas significan: «Lo que tendría que haber dicho». Salimos de una sala y sólo entonces se nos ocurre el discurso bello, efectivo y emocionante. Y el discurso siempre tiene un objetivo: abatir al patrón tirano, rectificar al malvado padrastro, instruir al deficiente, elogiar al héroe personal.

Interpretamos esos dramas no sólo por lo que respecta a hechos personales reales, sino también por lo que respecta a hechos fantásticos, aquellos hechos de los que sólo podemos participar a través de la fantasía: hacemos la recapitulación en el proceso de O. J. Simpson; convencemos a Franklin D. Roosevelt para que bombardee las vías del tren que llevan a Auschwitz; defendemos a Dreyfus o a los chicos de Scottsboro, felicitamos personalmente a Charles Lindbergh, o a Neil Armstrong, o a Nelson Mandela.

Interpretamos esos dramas personales para nuestro público a lo largo de todo un día. No necesitamos ninguna preparación; sólo necesitamos descripción. ¿Os dais cuenta de la diferencia? En cuanto citamos esos dramas, ya los podemos interpretar. Esos bonitos sueños no requieren «preparación». No tenemos que «creer» que somos amigos de Mandela; sólo actuamos «como si» le conociéramos. Es como jugar a hockey. Para poder jugar a hockey tenemos que conocer las reglas. El propósito de las reglas es hacer el juego más divertido; no tenemos ninguna necesidad de conseguir un estado mental de jugador de hockey.

Esos juegos, esas fantasías, son altamente dramáticos e idiosincrásicos. Nos divierten porque en ellos actuamos, lo que significa que los interpretamos para poder conseguir un objetivo, como antes, para revelar al explotador a sí mismo, para instruir al tirano con la simple humanidad, para ganar al obstinado con el sentido común.

En ninguno de esos casos tenemos que «recordar» cómo tenemos que sentir supuestamente. Simplemente recordamos lo que estamos a punto de hacer, y nos inunda el deseo de hacerlo: inmediata y felizmente saltamos en medio del juego, empezamos nuestra arenga, nuestra explicación, nuestra disculpa, protesta, recapitulación. Podemos hacer nuestro discurso de tirano de vez en cuando, y de hecho lo hacemos, a veces improvisándolo, a veces simplemente repitiéndolo por la alegría que nos aporta.

Cualquier método de interpretación, cualquier intercambio de vida, con lo que eso

representa, basado en la presencia o en la ausencia de emoción, tarde o temprano se estropea. Todos hemos sido testigos del matrimonio perfecto que se deshace porque uno de los contrayentes se «desenamora». El religioso que tiene una crisis de fe padecerá inevitablemente y periódicamente.

El actor no necesita tener fe, y como el religioso en crisis, el actor es llamado y pagado, no para hacer las cosas para las que está perfectamente preparado, sino para hacer aquello para lo que no está preparado, para lo que es incapaz y que preferiría evitar. A eso se le llama heroísmo.

Juana de Arco escoge seguir sus voces antes que salvar la vida; Hamlet escoge llegar a la raíz de un vil y sórdido complot cuando todo el mundo a su alrededor le dice que es un loco si lo hace; Enrique V, la noche antes de la batalla que le llevará a la muerte, escoge hacer un discurso a sus camaradas no de extorsión, sino de gratitud, para devolver una deuda; Sonia escoge dedicar su vida al tío Vania en lugar de revolcarse en su pérdida. Eso es drama, los seres humanos luchando valientemente con su destino, sus circunstancias y su naturaleza.

¿Qué diremos del actor que pasa de la inmediatez, de la valentía torpe de la gente en situaciones extremas, que pasa de todo eso y lo sustituye por una falsa emoción de pacotilla? Diremos que ese actor es grande, que es un Gran Actor y que nunca hemos visto una técnica parecida.

Cuando hablamos de técnica, ¿qué significa? Significa que estamos tan hambrientos de cualquier cosa agradable que hemos sido reducidos a saborear nuestra habilidad para el elogio. ¿Qué significaría la palabra técnica aplicada a un chef de cocina? ¿O a un amante? Significaría que sus tareas y acciones son frías y vacías, y que, finalmente, nos ha decepcionado. Eso es precisamente lo que significa cuando se aplica a una interpretación en el escenario.

A muchos actores les aterroriza su trabajo. No a algunos, a muchos. No saben qué hacer y eso les vuelve locos. Se sienten como si fuesen fraudes.

El fracaso ofrece, al menos, apoyo para su opinión del mundo, pero el éxito, para ellos, es una agonía. Lo que pone nervioso a un actor, y hablo desde mi experiencia como actor, director, maestro y escritor, es la escena. El actor que no ha aprendido una técnica, culpará de sus deficiencias a su preparación, a la preparación o actitud de sus colegas, a las deficiencias del texto, y dirá o pensará: «No me siento cómodo haciendo eso», y al decirlo, tendrá toda la razón.

Pero ¿cuándo, en nuestras fantasías de salvar Francia, derrotar a Hitler, suplicar por Dreyfus o por el sufragio de las mujeres, nos hemos sentido cómodos? Podemos sentirnos felices, o entretenidos, como sólo se puede estar en las fantasías, en el dolor y el sufrimiento, pero vivimos en un estado de excitación trastornado que no tiene nada que ver con la comodidad.

El actor no puede distinguir la causa de su perturbación, ni lo tendría que hacer. No es su trabajo. Su trabajo es salir al escenario y actuar a pesar de eso, a pesar de cualquier cosa que sienta. Enrique V hubiera preferido estar solo con sus miedos y

reflexiones, pero a pesar de ello escoge devolver una deuda, en el discurso del día de San Crispín; Clarence Darrow hubiera preferido ponerse de pie y gritar: «Mi contrincante es un loco, y sus argumentos, las disquisiciones de un loco», pero a pesar de eso razona con el juez en el juicio de Scopes Monkey, en el caso de Leopold y Loeb; etcétera, etcétera. Jackie Robinson se mantuvo callado y mostró al mundo el auténtico heroísmo sin expresarse.

Y vosotros podéis mostrar al público un poco de heroísmo. Es por eso que el público va al teatro. No va a ver vuestra «técnica», sea lo que sea lo que eso signifique.

Llevaréis vuestra falta de preparación, vuestra inseguridad, vuestra insuficiencia al escenario, no importa lo que hagáis. Cuando pisáis el escenario, van con vosotros. Salid al escenario y actuad a pesar de eso. No hay nada que podáis hacer para esconderlo. Ni tiene que ser escondido. No hay nada de innoble en el sudor sincero; no tenéis que poner perfume barato.

Y cuando salís al escenario decididos a actuar, o lo que es lo mismo, a conseguir lo que habéis venido a buscar, y no a refutarlo, podéis dejar el escenario en paz.

No hay nada más absurdo ni más común que el espectáculo de un actor saliendo del teatro, yendo hacia su casa con la cabeza gacha, diciéndose a sí mismo y a sus colegas: «Esta noche he estado fatal. He fracasado».

Dejadlo en el escenario. Si vuestro objetivo sólo es hacer una buena interpretación, el sentimiento de fracaso sólo os dejará en un estado ansioso de huida de conciencia. Si, por el contrario, salís al escenario para conseguir algo en concreto de la otra persona, el sentimiento de fracaso sólo puede y podría daros más energía para intentarlo con más empeño la próxima vez.

La «técnica» es la ocupación de una mente de segunda clase. Actuad como lo haríais en vuestra fantasía. Daos un propósito simple en el escenario y salid a cumplirlo valientemente.

Eso lo podéis hacer. El resto es cosa de dioses.

«Un día anduvieron entre nosotros»

El prestigio de muchos profesores de interpretación descansa sobre la idea de la sucesión apostólica.

Proclaman que estudiaron con estudiantes que estudiaron con estudiantes que, en el principio de la cadena, habían estudiado con el grande. Ahora bien, el grande seguramente está muerto y no puede ser interrogado, pero podríamos asumir que llevaba un poco de pasión y coraje a su trabajo, que de lo único que estaba seguro era de su descontento con el *statu quo*. Fue la fuerza, la lógica o el sueño de su visión lo que dio coraje a los estudiantes para rechazar los puntos de vista convencionalmente aprobados y apostar su suerte al recién llegado.

Esos pioneros no tenían ningún dogma, ninguna regla para romper. Y si su visión e instrucción no gustaba, divertía o instruía, si no era práctica, los estudiantes le dejaban.

A medida que hemos progresado en la cadena, a los estudiantes y a los profesores ya no les atraen las cosas nuevas, sino las cosas aprobadas.

Actualmente no es el iconoclasta el que entra en esa ecuación, sino el académico o el amateur, la persona que busca estabilidad. Ciertamente, muchos de nosotros hemos aprendido cosas de un profesor, pero dudo que alguien haya aprendido algo de un educador. Sugiero que la devoción que encontramos en esas Escuelas de Pesados es la veneración institucionalizada al antepasado, a aquello que el antepasado ausente hizo para nuestra perfección infinita, que significa que si nosotros luchamos, luchamos y luchamos, podremos ser capaces de adquirir la limpia perfección de aquellos que «un día anduvieron entre nosotros». Con todo, esos antepasados no eran más perfectos que nosotros; eran inseguros, descarados, arrogantes, equivocados y con toda la razón como el resto de nosotros.

Lo que hicieron, a pesar de su fragilidad humana —reivindicar lo suficiente su punto de vista para crear una escuela y atraer seguidores—, nos debería inspirar, pero en lugar de inspirarnos a seguir su sombra, debería inspirarnos a encontrar nuestras propias escuelas.

Las once de la noche siempre llegan

Descubris a un viejo amigo vuestro, el *jeune premier* interpretando a un viejo doctor bondadoso. Bueno, pronto le encontraréis.

Aquí tenéis un diálogo de Chéjov:

ASTROV: Descubrimos que eso, lo que vivimos, es nuestra vida.

VANIA: ¿... lo es?

ASTROV: Completamente.

¡Todo pasa tan rápido! Puedes pasarte la vida esperando la suerte, y pasará en un abrir y cerrar de ojos.

Es como aquel viejo chiste de un hombre que ruega a Dios: «Haz que me toque la lotería». El hombre continúa pidiéndolo, días y meses. «Lo único que te pido es que me toque la lotería». Y finalmente el cielo se abre y una voz cansada dice: «Compra un billete».

Vuestra vida en el teatro, como la mía, pasará antes de que os hayáis dado cuenta. Y os daréis cuenta porque los viejos compañeros evocarán recuerdos y no porque sean nostálgicos. Están desconcertados. ¡Todo ha pasado tan deprisa!

A todos nos gustaría formar parte, en la creación, de aquel teatro en el que pudiéramos participar con orgullo, en el que nos pudiéramos mirar con orgullo. Para poder hacerlo, tenemos que comprar un billete. El precio de la admisión es la elección, la elección de participar en cosas humildes, inciertas, inseguras, imprevistas, para llevar vuestra verdad al escenario. No la persona pulcra, segura, «con talento», aprobada, que estáis retratando; no la experimentada, encorsetada, mecánica representación-sin-fisuras, no el Gran Actor, sino vosotros mismos; tan inciertos, tan poco preparados, tan confundidos como cualquiera de nosotros.

El arte no florece en la subvención y no florece en las escuelas; es más aterrador, más sórdido, más divertido y auténtico que las seguridades del instructor. Tiene que ver con el alma. Es el contrapeso en el razonable punto de vista del mundo, y por eso es despreciado.

Amar, en lugar de pisar, es el trabajo del artista.

Meritocracia

Premio mi vida siendo miembro de una profesión insultada. He tenido el privilegio de ser testigo en la sala de ensayos de grandezas de una magnitud y con una frecuencia poco vistas en el escenario. He oído y he visto cosas más divertidas y hermosas en la mesa de los técnicos en medio de un rodaje nocturno que cualquier otra cosa que haya oído cualquiera en cualquier cultura mayoritaria.

He jugado a las cartas con Roland Winters, que había interpretado el papel de Charlie Chan; he jugado a billar con Neil Hamilton, que había trabajado en *The Informer*. Un día crucé una habitación para presentarme a la que obviamente era una joven bellísima y esbelta con una melena pelirroja increíble (sólo la veía de espaldas), y cuando se giró, me encontré hablando con Lillian Gish, y habló conmigo, durante media hora, del señor Griffith.

He trabajado con Don Ameche, que me explicaba historias de su infancia en el salón de su padre en Kenosha, Wisconsin. Hice una obra con José Ferrer, que había sido el mejor Cyrano del mundo, y otra con Denholm Elliot, que después de dar un mordisco a una ciruela me dijo que le recordaba el *derrière* de Sonja Henie.

Escribí mi primer guión para Bob Rafelson. Su tío, Samson Rafelson, había escrito *El cantor de jazz*, la primera película sonora y, a través de Bob, escribió unas notas en mi primer guión.

Alguien dijo, hablando sobre el entrenamiento de vuelo de un aviador de la marina de guerra de Estados Unidos, que no había suficiente dinero en el mundo para pagarlo, que sólo se podía conseguir por el mérito. De la misma forma, el progreso, la subsistencia, la amistad, la atención, en el teatro, no tiene precio para mí y sinceramente ha sido, después del amor a mi familia, el deseo que ha guiado mi vida: ganar y mantener, gracias al mérito, un lugar en nuestra profesión culturalmente insultada.

He sido afortunado por haber nacido en una época en que todos los actores entraban en el mundo del espectáculo a través del escenario. Entonces, cuando era joven, ningún escritor, actor o director empezaba en la televisión o en el cine. Eso significa que mis amigos y yo aprendimos, o tuvimos la oportunidad de aprender, la utilización del viejo barómetro del mérito teatral: el público. ¿Es divertido? Bien, ¿el público se reirá? ¿Es emocionante..., suspirará? ¿El final del segundo acto es sorprendente..., se les cortará la respiración? (Se puede robar del público una ovación

con todo el teatro puesto en pie. Un corte de respiración, no).

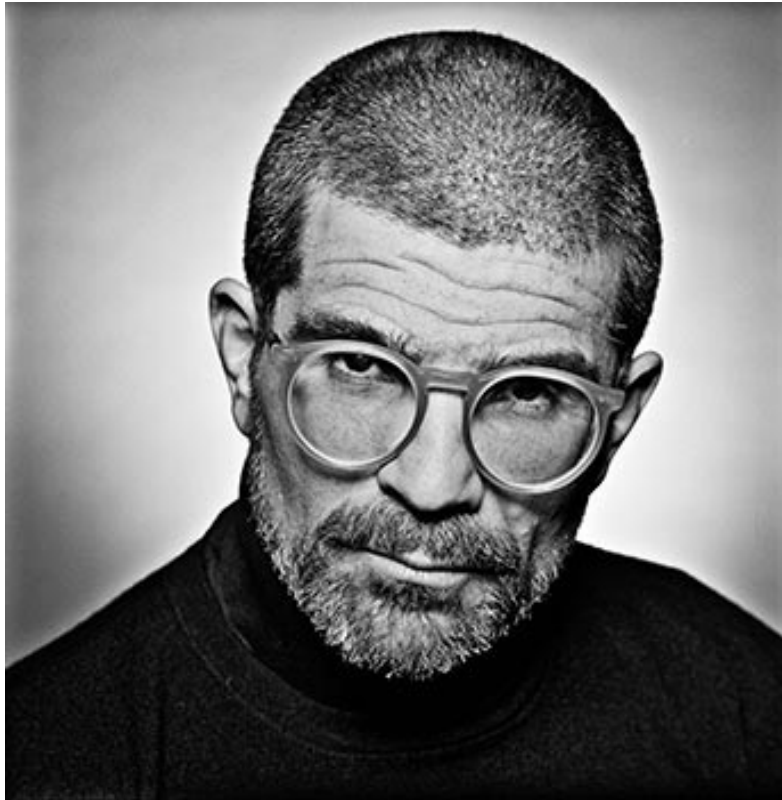
He tenido la fortuna de crecer en un ambiente que prefería las cosas bien hechas a las de pacotilla. Las cosas bien hechas pagaban el alquiler.

La obra bien hecha, la escenografía, el diseño de iluminación, la dirección, la buena interpretación tienen que ser auténticas. La simple verdad puede ser el resultado de una disposición natural, o aparecer después de años de difíciles estudios, sólo es asunto vuestro.

Los halagos de la fama, el dinero y la seguridad están muy bien. A veces han de ser silenciados, a veces han de ser consentidos, al igual que en cualquier otra esfera de la vida.

¿Qué es auténtico, qué es falso, qué es, finalmente, importante?

No es ninguna señal de ignorancia no saber las respuestas, pero es un gran mérito afrontar las preguntas.



DAVID MAMET (Chicago, Illinois, 30 de noviembre de 1947) es un novelista, ensayista, dramaturgo, guionista y director de cine estadounidense.

Estudió en el Goddard College de Vermont y en el Neighborhood Playhouse School of Theatre de Nueva York. Ha dado clases en el Goddard, en la Yale Drama School y en la Universidad de Nueva York.

Sus primeras obras las estrenó en la compañía St. Nicholas Theatre, de Chicago, de la que fue miembro fundador y director artístico.

En el campo teatral, ha obtenido el Premio Pulitzer; en el cinematográfico, ha sido dos veces candidato al Oscar. Como escritor cinematográfico, es autor de los guiones de algunas de las películas más conocidas de las décadas de los 80 y 90.

Su última película es *Redbelt*, inspirada en el mundo MMA, Mixed Martial Arts (artes marciales mixtas), uno de los fenómenos actuales en Estados Unidos. Ha colaborado con numerosos cinturones negros, como Randy Couture y John Machado, que han sido sus consejeros para las escenas de combate.

También probó suerte en el mundo de las series televisivas, pues aceptó un proyecto de la CBS, *The Unit*, donde narra la historia de un grupo de élite secreto del ejército estadounidense y tuvo bastante éxito entre 2006 y 2009.