

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ASPECTOS DEL TEATRO REALISTA Y DEL TEATRO  
POETICO COMO PROBLEMAS DE ACTUACION

T E S I S

QUE PRESENTA

FERNANDO WAGNER

PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN LETRAS MODERNAS

MEXICO  
1955



FILOSOFIA  
Y LETRAS



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

P R E F A C I O

tema de nuestro ensayo es uno de los más fascinantes aspectos del teatro: los estilos de interpretación teatral. Mientras existe una gran cantidad de investigaciones sobre los estilos literarios, hay muy pocos acerca de la parte interpretativa que corresponde al trabajo del actor. En parte, indudablemente, porque la esencia misma del teatro no permite fijar sus interpretaciones. Y fué ésta una de las razones por la cual muchos investigadores de Estética solían rechazar la actuación como una de las Artes. Sin embargo, la Ciencia Teatral ha fijado precisamente como una de sus metas principales la reconstrucción de las interpretaciones teatrales de épocas pasadas, que hoy en día se logran conservar gracias al cinematógrafo.

Era esencial limitar nuestro estudio a algunos problemas de actuación con relación al teatro realista y al teatro poético. El teatro es tan amplio, tan complejo y tan contradictorio como la vida misma, y plantear sólo los problemas más comunes sería ya una tarea demasiado amplia. Preferimos, pues, tratar ampliamente las dos corrientes básicas de interpretación que han dominado el teatro: la de carácter formal o "teatral" y la de carácter realista.

Nuestro estudio parte de unas consideraciones básicas, que todo actor debe comprender y poder aplicar antes de acercarnos a nuestro tema propiamente dicho.

De los múltiples facetas del Teatro Realista hemos escogido dos características: el Sistema Stanislavsky, como el exponente más importante del Teatro Realista a principios de este siglo, en contraposición con la Escuela Formal, y la actuación en la comedia y sus distintos géneros. Para mayor claridad hemos analizado dos ejemplos opuestos de la actuación de comedia: una escena de "La discreta enamorada" de Lope de Vega y el segundo acto de "Vidas privadas" de Noel Coward. En ambos casos se trata de una escenificación nuestra lo que hasta cierto punto puede dar mayor valor a nuestras opiniones, ya que se basan en la realidad de una experiencia.

En la segunda parte de nuestro estudio analizamos un aspecto según nuestra opinión, el más característico - del Teatro Poético: la interpretación del monólogo. Al tratar este problema se incluyó, desde luego también, el del verso, que examinamos a través de los monólogos de "La Vida es Sueño", mientras que parte del análisis de la importancia del monólogo como medio expresivo, se

tipicamente teatral, usamos la cadena de monólogos de la Tragedia de Hamlet, como el ejemplo más perfecto que se podía encontrar.

Mientras más avanzaban nuestras investigaciones sobre "Hamlet", tanto más se hacía necesario definir nuestra posición acerca de esta figura teatral. Por lo tanto, tuvimos que realizar un análisis amplio de la figura central, así como de su relación con los demás personajes.

Mas, aunque nuestro estudio se limitó tan sólo a algunos aspectos de la interpretación teatral, creemos que--  
- pars pro toto - puede ayudar al actor a definir los problemas que se le presenten al interpretar los diversos estilos teatrales.-

## PROBLEMAS BASICOS DE ACTUACION

( 1 )

Después de haber dominado los problemas de entonación, de dar valor emotivo a la palabra y los problemas de movimiento, de dominio del cuerpo, se enfrenta el estudiante a otro problema aún más difícil: el de lograr amalgamar éstas dos formas expresivas por medio de la continuidad de ideas.

En realidad la diferencia entre la actuación profesional y los intentos de actuación por parte del principiante reside precisamente en esto: El principiante trata - en el mejor de los casos de decir el diálogo con el tono justo y la expresión emotiva correspondiente y se mueve de acuerdo con las indicaciones del director. Pero su interpretación carece espontaneidad, él mismo parece un tanto amestrado. Esta falta de espontaneidad - o de "naturalidad" - se debe precisamente a la ausencia de la continuidad de ideas, de éste segundo diálogo, tan admirablemente expuesto por Eugene O'Neill en "Extraño Interludio", donde cada personaje, antes de contestar, manifiesta primero sus verdaderas impresiones, ideas, dudas, intenciones o resoluciones: "MARSDEN:- (Entra por el fondo con una carta en la mano) Buenos días. (Nina se sobresalta e instintivamente cubre la carta que ha estado escribiendo).

NINA:- Buenos días. (Pensando divertida: !SI SUPIERA LO QUE ACABO DE ESCRIBIR..POBRE VIEJO CHARLIE!..) (Luego, indicando la carta que él lleva). Veo que tú también escribes temprano.

MARSDEN:- (Con una súbita sospecha celosa: ?PORQUE CUBRE LA CARTA ASI?....A QUIEN LE ESCRIBE?) (Acercándose a ella) Sólo unas líneas a mamá para decirle que estamos bien. Ya sabes como se preocupa.

NINA:- (Pensando con algo de compasión despectiva: AMARRADO A SU DELANTAL...SIN EMBARGO SU CARIÑO A ELLA ES CONMOVEDOR... ESPERO QUE SI EL MIO ES UN NIÑO, ME QUERRA TAMBIEN TANTO... !OH, ESPERO QUE SEA UN NIÑO..SANO Y FUERTE Y HERMOSO..COMO GORDON). (De pronto, dándose cuenta de la curiosidad de Marsden, con despreocupación).- Le estoy escribiendo a Ned Darrell. Hace años que le debo una carta. (Dobla la carta y -- la deja a un lado).

Lo que en la práctica, al representarse la obra con las "ideas" en voz alta, resultó un estorbo, es sin embargo un excelente ejemplo de lo que cada actor debiera hacer, si quiere lograr -- esa completa naturalidad y espontaneidad: mantener ese segundo diálogo, nunca o muy raras veces indicado por el dramaturgo que en el teatro clásico equivale a los "apartes" y monólogos. De ahí el estilo mucho más convencional de actuación de éste tipo de teatro que exigía sobre todo belleza formal. En nuestras obras actuales, que rechazan los apartes y monólogos como recursos no naturales, exigen un equivalente que corresponda en su estilo al naturalismo escénico: establecer la continuidad -- de ideas. Todo buen actor lo hace, muchas veces inconscientemente, porque esta participación intensa pertenece al equipo elemental de trabajo del artista profesional. Para demostrar lo expuesto con un ejemplo analicemos el monólogo de Julieta del IVo Acto de "Romeo y Julieta" que demuestra la complejidad de la tarea asignada a la intérprete del papel. La dificultad estriba, no sólo en saber aprovechar todos los recursos de interpretación tanto plástica como hablada: el uso de la pausa, el retardando, los cambios de tempo, llevar la escena a su clímax, sino -- mantener el carácter del personaje a pesar de los acentos dramáticos de la escena. La figura crece en éste monólogo por encima de la limitación impuesta por su edad: catorce años, según Shakespeare. No obstante, la artista no debe por ello convertirse en una primera actriz heroica, sino que en medio de la angustia y el terror que la invaden, dentro de su impulso amoroso, debe seguir manteniendo el encanto juvenil, la inocencia de la Julieta de los actos anteriores. Aunque el monólogo invite a una interpretación patética, la actriz debe hacer uso de los recursos de una emoción retenida, dando la impresión de una niña completamente abandonada, en esa "terrible escena" que debe representar "ella sola". A ello pueden ayudarle los movimientos, los recursos de la expresión plástica, la flexibilidad de su cuerpo, la mímica; recursos que en ésta escena no deben simplemente acompañar la acción, sino expresar y reflejar, en todo momento, los diversos estados psicológicos del personaje.--

Entonces, retroceder, sentarse o bajar el brazo extendido equivale siendo un movimiento negativo - a flaquear o vacilar; por otro lado avanzar, levantarse, extender los brazos, a una reacción vigorosa o a un movimiento positivo.

De especial importancia es saber manejar la voz: tonos agudos corresponderán a estados de histeria, tonos graves a reacciones amorosas.

JULIETA, sola finalmente, sigue con una mirada a su madre y a la nodriza, que abandonan la alcoba, y dice con un tono de fría aversión: ¡Adiós! ¡Sabe Dios cuándo nos volveremos a ver! (Se acuerda del veneno. (Se vuelve hacia el frente, saca con la mano izquierda del seno, ansiosamente, el frasco con el veneno; lo mira; súbitamente la embarga el horror y lo deja sobre una mesita del lado izquierdo; en su agonía piensa en su nodriza; se vuelve al lado derecho - por donde la nodriza hizo mutis y llama angustiada, levantando el brazo derecho - el brazo del foro-): ¡Nodriza! Pero reflexiona, retrocede, baja lentamente su brazo, se vuelve al frente y dice, lentamente y con amargura.) Pero, ¿Para qué la quiero aquí?..(inmóvil, con intensa y contenida emoción). ¡Esta es una terrible escena que debo representar yo sola!

(Se decide, ve el frasco, se acerca a él y al tomarlo con la mano izquierda, dice cariñosamente, con voz grave, dulce.) ¡Ven, frasco!. (Pausa. Luego con duda repentina mientras retrocede lentamente y rechaza con mano izquierda el veneno). ¿Y si este brebaje no produjera efecto alguno? (Con horror retenido, yendo hacia el frente derecho). Me casarían entonces mañana por la mañana?..(Con un grito de angustia, reprimido) ¡No! ¡No! (Se acuerda del puñal que lleva, con su mano derecha lo saca del vestido, lo mira y dice con decisión salvaje.) ¡Esto lo impedirá! (Reflexiona, se decide y con rápido movimiento, se dirige al lecho, colocado al fondo, y esconde el puñal debajo de las almohadas) ¡Quédate aquí!.. (Al incorporarse, una nueva idea la invade, mira -- frente a sí lentamente). Y si despositada ya en la tumba, despierto antes de que llegue Romeo a libertarme?..(Movimiento al frente, mientras más y más aumenta su angustia, aumentando a la vez el volumen de voz. Las dos palabras: "moriré ahogada", constituyen el climax de la frase) No me asfixiaré en aquel antro inmund

do, por cuya espantable boca el aire puro no penetra jamás, y -  
 moriré ahogada antes de llegar mi Romeo?. (Movi-  
miento desesperado hacia la derecha. Con menor intensidad.) Y si  
 vivo, ¿qué será de mí?..(Retrocede hacia la cama; su horror se a-  
centúa por momentos). Las sombras, la noche, la idea de la ---  
 muerte me aterrorizarán bajo aquellas bóvedas (Se sienta en la-  
cama) de un panteón en donde desde hace siglos se hacinan los  
 huesos de mis antepasados; donde Teobaldo, manando sangre toda-  
 vía, yace pudriéndose en su mortaja. (Se arroja sobre la cama;-  
climax; con voz aguda) ¡Ay! Ay!.. ¡cómo es posible que al des-  
 pertarme de improviso no enloquezca! (Baja la cabeza. Pausa.-  
Lentamente la levanta de nuevo. De pronto parece tener una vi-  
sión horrible delante de ella; se incorpora sin apartar la mira-  
da de ésta visión y dice, empezando lenta e intensamente bajo).  
 ¡Oh, ved! qué es lo que miro?..Me parece que le veo! (Sin per-  
der ni por un instante la visión, se levanta lentamente. Al ---  
acrecentarse su horror aumentan todos sus medios expresivos).  
 ¡Es el espectro de mi primo que persigue a Romeo, cuya espada -  
 ensangrentada le atravesó el corazón! (Con un movimiento vigor-  
oso hacia el frente, levantando el brazo derecho como si quisie-  
ra detener a Teobaldo, exclama enloquecida, con terrible angus-  
tia, voz aguda: climax de toda la escena.) ¡Detente! Teobaldo,-  
 detente! (Movimiento desesperado hacia el veneno; tambaleándose  
agotada y con un grito de auxilio). (Reunirse con Romeo equivale  
beber el veneno) ¡Romeo, Romeo! (Ve el veneno, lo toma, comple-  
tamente extenuada, muy despacio.) Voy a reunirme contigo! - -  
 (Después de un momento de vacilar se decide e ingiere rápidamen-  
te el veneno. Al momento siente el efecto, se lleva las manos -  
a la garganta, parece que se ahoga; retrocede con pasos inseg-  
ros hacia la cama, se deja caer; el frasco escapa de sus manos,  
y con voz débil, pero lo suficientemente fuerte para ser oída,-  
dice con un último esfuerzo, amorosa y muy lentamente) Lo bebo-  
 por ti! (Se desmaya pausadamente sobre el lecho, mientras cae  
el telón)?-

Pero esta actuación espontánea no se logra sin un relajamiento físico emotivo— por parte del actor. La tensión nerviosa, típica del principiante, impide que el actor se tome el tiempo necesario para sus pausas, reacciones y acciones, afecta la calidad de sus movimientos, sobre todos los de los brazos y toda su actuación refleja no el estado psicológico del personaje, sino el suyo propio.

El segundo problema, que desde luego está íntimamente ligado con el anterior, motiva o justifica las acciones y reacciones del personaje: Se trata, pues, de definir el carácter del personaje y su participación en la acción de la obra: con qué fin lo introdujo el dramaturgo; cuál es su relación con los demás personajes y con la figura central; dónde está el climax de la obra y de qué manera afecta al personaje, y, finalmente, cuál es el desarrollo del personaje dentro de la obra misma.

Ya Somerset Maugham anotó en los Prefacios (Ito Vol.) a sus obras completas que "las acciones de los hombres están básicamente influenciadas por sus pasiones, pero el público insiste en que deben ser influenciadas sólo por razonamiento. Esto exige motivos mucho más fuertes que los que exige la vida real".— Esta es desde luego una nota característica del público inglés, porque el dramaturgo inmediatamente añade: "Un público tiene también características raciales. Los ingleses no son una nación sexual y no pueden fácilmente convencerse de que un hombre sacrifique algo importante por amor. Es esa diferencia de actitud hacia la pasión sexual la que hace las piezas extranjeras tan poco probables para nosotros".

Esta cita tan interesante, que desde luego se puede aplicar en el sentido contrario a nuestro público que tiene un concepto diametralmente opuesto (del Honor por ejemplo,) nos demuestra que las acciones de las figuras teatrales dependen del ambiente racial o social al cual pertenecen.

Así como el público inglés no comprende que una persona sacrifique todo por amor, la psicología de los personajes de "La Esposa Constante" del mismo Somerset Maugham resulta para un público latino poco probable: Cuando Constance se da cuenta de que su esposo le es infiel, no arma un escándalo (que sería lo lógico tratándose de una mujer de carácter fuerte) sino que empieza un negocio propio, se independiza económicamente de su marido.—

- Comprende que ella - como tantas otras mujeres - no es más que un parásito, ya que ha dejado de atraer a su marido y que por lo tanto no tiene ninguna justificación para seguir viviendo a su lado. Solamente ganándose ella misma su vida puede recuperar su dignidad y tener derecho a disfrutar del amor de uno de sus antiguos admiradores. La independencia económica significa pues la independencia moral.

Esta tesis pareció tan inaceptable que para el estreno de la obra en México se cambió totalmente el desenlace: el "happy ending" de la mujer que se libera honestamente de un marido con el cual ya no tiene ligas de afecto y que busca un camino suyo hacia su propia felicidad, gracias a sus propios esfuerzos, fué suplantado por un final sórdido, derrotista, pesimista; la esposa regresa con su marido. Una solución que aniquila totalmente la obra misma y lo que ella representa, tan sólo para hacer aceptable la pieza a los convencionalismos de un público latino.

Ahora bien, regresando a nuestro problema, ¿De qué elementos dispone el actor para definir la figura teatral?

Los psicólogos establecen que son 3 los elementos que estructuran un carácter:

1) El fisiológico. El aspecto físico del personaje está íntimamente relacionado con su actitud hacia la vida. Una mujer hermosa -- (por ej.--) fácilmente puede haber desarrollado un complejo de superioridad que se manifiesta en su actitud arrogante, mientras -- que una persona con algún defecto físico: sordera, estatura muy -- baja, miopía, con el consiguiente efecto de comicidad, puede esconder un complejo de inferioridad detrás de una actitud brusca, -- agria ó irónica.

El actor se preguntará, pues, cuál es el aspecto físico del personaje. Qué edad tiene y cómo se manifiesta la edad en su apariencia. ¿Tendrá una apariencia cuidada, agradable o bien abandonada o sucia? ¿Afecta la edad sus acciones? ¿Padece una enfermedad o -- alguna herencia, algún defecto que se proyecte en sus relaciones con las personas que lo rodean?... (Recuérdese la figura de Oswald en "Espectros" de Ibsen). etc. etc.

2). El sociológico. ¿A qué clase social pertenece la figura? -- ¿Cuáles son sus recursos económicos, su ocupación, sus convicciones políticas, su credo religioso y qué lugar ocupa dentro de la sociedad?.. Esencialmente interesante es el aspecto intelectual -- del personaje: ¿Cuáles han sido sus estudios, cuáles son sus --

intereses, sus aficiones y qué grado de inteligencia tiene?.

3) El psicológico, que es el resultado de los elementos anteriores. Es, por decirlo así, la tercera dimensión del personaje: su estado mental.

?Cuál es su temperamento: colérico (Teobaldo en "Romeo y Julieta"), melancólico (Romeo, Orsino y los Bufones de Shakespeare), sanguíneo (Holofernes) etc., y cuál es su actitud hacia la vida: es agresivo o pasivo?

?Cómo es su vida sexual y cuáles son sus estándares sexuales? (Don Juan).

Tiene ambiciones? Este es uno de los factores más esenciales para motivar las acciones de una figura dramática. (Ricardo III y La Ambición del Poder).

?Qué frustraciones o desilusiones ha sufrido? (Shylock).

?Tiene alguna obsesión, superstición o manía? (El Misántropo)

?Es el personaje introvertido o extrvertido?.

?Tiene alguna facultad extraordinaria: fantasía, (Peer Gynt) juicio o gusto?

Tenemos, pues, aquí, todas las preguntas que forman el "Inventario de la Personalidad" como lo ha formulado Robert G. Benreuter. Pero no olvidemos que hay una esencial diferencia entre las preguntas que hace un psicólogo a su paciente y las preguntas que se hará el actor al analizar la estructura del personaje. Al actor deben importarle esencialmente aquellos rasgos que realmente influyen en el desarrollo de la obra. No importa pues acumular la mayor cantidad posible de datos sobre el carácter teatral, no se trata de hacer un cuadro clínico, sino solamente aquellos rasgos esenciales que juegan un papel dentro del conflicto teatral. Si algún rasgo que añade el actor puede motivar más claramente una acción, muy bien; pero buscar la máxima cantidad de rasgos puede dar como resultado que los de menor importancia opacan los verdaderamente esenciales. Para la definición de su personaje, le ayudarán al actor las anotaciones que hoy día suelen dar los dramaturgos, anotaciones que escasean en las obras clásicas. El Teatro del Siglo de Oro, el Isabelino, hasta Schiller y Goethe, no dan más que la indispensable información sobre el lugar en que se desarrolla la acción y acerca de los movimientos básicos de los actores, pero nada en absoluto respecto al carácter de los personajes, de la atmósfera de la escena. Sin embargo, desde Ibsen, desde el Teatro de Ideas, se hizo necesario decir algo más sobre las

acciones y reacciones de los personajes. A este respecto, Shaw-- evolucionó hacia otro extremo: muchas de sus anotaciones no dan ninguna orientación al actor o al director, y son útiles solamente al lector, lo cual es fácil de explicar: al dramaturgo Shaw - le costó mucho lograr que se representaran sus obras "(Mrs. Warrens Profession"- "Profesión de la Sra. Warren" fué prohibida -- por Lord Chamberlain); para darlas a conocer tuvo que editarlas y de ahí los prólogos y abundantes informaciones. En las obras de O'Neill las anotaciones son, por lo general, tan extensas, --- que no vienen al caso ni tienen valor práctico para el actor e -- incluso se pudiera prescindir del director de escena, si éste -- no fuera necesario para controlar y corregir a los actores. En -- "The Iceman Cometh", exige O'Neill de su Harry Hope, entre otras cosas, que tenga "una dentadura postiza mal ajustada que suena -- como unas castañuelas cuando empieza a fumar". Esta indicación,

bueno en una novela, revela el principal defecto de la obra, que no está concebida en términos teatrales. Los caracteres se definen siempre con mayor precisión por sus acciones, reacciones y -- puntos de vista, que por las anotaciones. El actor se preguntará:

- 1). ¿Por qué y cómo acciona o reacciona el personaje?
- 2). ¿Qué dice y cómo habla el personaje?
- 3). ¿Qué dicen de él los demás personajes de la obra?..

Y aquí hay que insistir, ya que todo carácter teatral, general-- mente, se desarrolla y evoluciona y es menester saber cuáles son sus rasgos básicos y cómo cambian a través de la obra: Una figura tan complicada como la de Judith, de Hebbel, sufre en un solo cuadro (Acto V, 1). dos fundamentales cambios psíquicos: el primero, provocado por haber sido poseída por Holofernes, y el se-- gundo, por haberlo matado; lo que equivale a la peripecia de toda la tragedia. Judith, la vengadora de su pueblo, la persegui-- dora de Holofernes, es ahora la perseguida., la derrotada. Y como en "La Señorita Julia" la acción decisiva se desarrolla, natu-- ralmente, fuera de la escena..

El tercer problema básico es el resultante del anterior. Después de haberse dado cuenta claramente, fríamente, de la importancia del personaje dentro de la obra, empieza la fase creadora, durante la cual el actor "visualiza" su figura a la vez que coordina, en su fantasía, movimiento, palabra y continuidad de ideas. El actor debe reconstruir en su fantasía la "vida teatral" del personaje--

que ha de interpretar, no sólo desde que se alza el telón, sino -- desde que se inicia la trama y, con frecuencia, bastante antes, -- como en el caso de "Espectros", de Ibsen, donde el conflicto se <sup>2</sup> inicia antes del nacimiento de la figura principal: Osvaldo. Por lo tanto, para establecer realmente un carácter teatral, no basta crear el personaje en sus propias escenas, con todas sus acciones y reacciones, sino que el actor debe seguir in mente sus actividades posteriores y tratar de reconstruir todo aquello que el dramaturgo no puede incluir en la obra debido a la limitada estructura del teatro y que, desde luego, un novelista no omitiría. Con frecuencia, los dramaturgos, para lograr mayores efectos teatrales, -- sitúan sucesos importantes fuera de la escena, como el diálogo -- amoroso, un tanto escabroso, de "The Play is the Thing", de Mol-- nar; como la seducción de la señorita Julia, en la tragedia de -- Strindberg, porque, en el teatro, resulta siempre más impresionan-- te lo que se adivina que lo que se ve.

Así, pues, el actor se imaginará todo aquello que, de acuerdo con el concepto que tenga de su papel, haya vivido su personaje fuera de la obra, para lograr, en cada momento de su actuación, el esta-- do psicológico preciso.--

Durante éste proceso, el actor debe excluir totalmente su vida -- particular, sus rasgos personales e imaginarse solamente el perso-- naje, verlo ante sus ojos, dentro del ambiente de la obra: Como -- se vestirá, como se moverá, como reaccionará: Es obvio que el ac-- tor que debe impersonar la figura de "Severo" en "La Importancia-- de ser Severo" de Oscar Wilde, tendrá que eliminar todas sus preo-- cupaciones personales (que siendo actor no le faltarán) para sus-- tituir las por las despreocupaciones de Severo, cuya severidad o-- formalidad, consistirá en una manera distinguida, formal, fría, -- de moverse y hablar, dando valor y severidad a todo aquello que -- normalmente carece de importancia. Es pues un mundo totalmente -- distinto, con valores cambiados, el que tendrá que idearse el ac-- tor que se atreva a interpretar un personaje como Severo a quien-- parecen faltarle todas las pasiones de una figura humana. " ?Pe-- ro quiso Wilde representar figuras humanas o tan sólo marionetas-- caricaturas de esa Sociedad inglesa, que más tarde se había de -- vengar tan cruelmente del autor??"

Y quizás es el momento de decir que el artista solamente logra -- convencer al público si se entrega sin reservas mentales y mora-- les a su tarea. Si la actriz que quiere interpretar a la Señori--

ta Julia censura-quizás inconscientemente- la conducta, acciones y reacciones de la figura; si potencialmente la actriz en las -- mismas circunstancias fuera incapaz de hacer lo propio, nunca -- logrará una creación convincente. Hay que amar a las figuras teatrales, sin reservas, sean lo que fueren. En este caso, hay que darles vida con una actitud de protesta, de defensa violenta en contra de las demás figuras teatrales, sus contrincantes en el conflicto dramático.

Se ha dicho que los actores mismos carecen de carácter por interpretar personajes tan opuestos. El artista puede y debe vivir su vida privada de acuerdo con sus propias ideas, de lo que él desea para sí mismo, pero en su vida artística debe comprender con la misma facilidad la inocencia de la Santa Juana, que los instintos de la Prostituta Respetuosa y la actitud desconcertante de la Señorita Julia.--

-----

PROBLEMAS DE ACTUACION  
DEL  
TEATRO REALISTA

- EL SISTEMA STANISLAVSKY Y LA ACTUACION MODERNA -

Son varios los elementos básicos que forman el así llamado Sistema Stanislavsky y no fueron precisamente inventados por el famoso director ruso. Mucho de lo que él enseñaba se sabía y se aplicaba ya, porque formaba parte de la técnica lógica de actuación, que es tan vieja como el teatro mismo. Pero fué él quien formuló por vez primera en forma tan completa aquellas reglas e indicaciones de su sistema.

1).- Lo que Stanislavsky justamente aborrecía era la actuación vaga, general, no definida por parte del actor. Exigía que el actor actuara con finalidad, con propósito; exigencia ésta muy justa en una época que aún sufría la influencia del teatro patético, externo, declamatorio, falso, de la escuela francesa de 1870. Para lograrlo, idea Stanislavsky una serie de ejercicios que ayuden al actor a fijar la situación dramática. Cuando pide a un alumno que cierre en escena una puerta, la reacción inmediata del alumno debe ser: Porqué debo cerrar la puerta? Porque tengo que decir -- un secreto a alguien. No, no a alguien; debo definir a quién. Es el combate de Stanislavsky contra el algo y alguien, contra la situación ambigua. Y dentro de la mera acción de cerrar la puerta, caben infinitos matices: Si el alumno cierra la puerta, porque -- tiene que decir en secreto a su bien amada que a las doce de la -- noche quiere escaparse con ella, esta acción de cerrar será total -- mente distinta de aquella que ejecuta horas más tarde, cuando lo -- persigue el furibundo padre de la chica, revólver en mano y dis -- puesto a matarlo. El ejercicio de cerrar una puerta no se limita, -- pues, a la acción externa sino que abarca motivos internos. La -- pregunta " por qué ", motiva entonces, lógicamente, la acción: -- ? Porque se cierra la puerta? Porque no se debe oír lo que se -- habla (? Por qué no? Por qué en secreto?..etc.) es decir, las --- acciones exteriores solamente causan suspenso si están motivadas -- interiormente. Pero esa es ya una vieja regla: la de que todo -- conflicto teatral es un conflicto emotivo; por lo tanto las situa -- ciones teatrales, no pueden ser dramáticas si no corresponden ló -- gicamente a un conflicto emotivo. Se ve pues que el método de --- Stanislavski, en el fondo, no persigue sino enfocar la atención, -- una vez más, sobre viejas reglas que habían caído en desuso. También forma parte del sistema Stanislavsky la frase del pintor impresionista Max Liebermann, que el artista debe actuar "como si

usara auténtico colectivo y auténticas botas". Indudablemente la actitud del actor no se define al tomar un vaso sino al tomarlo como si tuviera vino o como si tuviera veneno; al cerrar una puerta como si fuera perseguido o como si no quisiera despertar a una persona, o como si quisiera sorprender a alguien.-

Este "como si" que pide Stanislavsky es "conditio sine qua non" --- de todo teatro, desde Esquilo hasta nuestros días. En una función de "Julio César", obviamente tanto actores como público aceptan la situación como si los actores fueran romanos y como si se encontraran en el foro de Roma y no del teatro.

El actor entonces acciona como si fuera Marco Antonio o como si fuera César. Se vé, pues, que éste "como si" está íntimamente ligado con la situación propuesta por el dramaturgo. Es decir: la fábula, el lugar y el tiempo de la acción, las condiciones en que actúan y viven las figuras dramáticas; pero también, lógicamente, su realización escénica: el decorado, vestuario, luces, todo este aparato que hoy nos parece tan indispensable y que en tiempos de Shakespeare existía sólo en la fantasía del actor. Estas "circunstancias propuestas" no son más que la vieja convención teatral: Convengimos en que estamos en el foro romano y que es el año 44 antes de Cristo. Convención que es la base de todo teatro.-

El actor - según Stanislavsky - incorpora las circunstancias propuestas a su trabajo. Le animan e impulsan en su fantasía. Para animar su imaginación, para encontrar las respuestas justas, deben servir el "como si" y "las circunstancias propuestas".

Desarrollar la fantasía y la imaginación es, lógicamente, de suma importancia. Para estimularlas los alumnos de Stanislavsky realizan innumerables ejercicios: Recordar exactamente el camino del teatro o de la Escuela Teatral a casa, pero en todos sus detalles: "Bajo las escaleras, llego al pórtico, me despido de mis compañeros, "veo" cómo llego a la esquina para tomar el tranvía. Espero, -sigo esperando...."etc. Ustedes me dirán: ¿Pero eso es infantil!.. Sí, desde luego, es infantil; los niños pueden jugar a "manejar un automóvil" por horas enteras, persiguiendo bandidos, o siendo perseguidos o paseando por avenidas elegantes. En ellos ni la escuela primaria, ni el ambiente ha logrado aún matar la fantasía; viven en su imaginación, evocan con una silla volteada un coche o un trono.

Indudablemente es importante para el alumno hacer ese tipo de ejercicios para adquirir una técnica interpretativa en cuanto a la mímica; pero tampoco hay que olvidar que el texto es la base de la labor del actor y que la expresión mímica siempre estará al servicio de la palabra. Por eso la exigencia de definir las acciones, de justificarlas, debe, en mi opinión, de aplicarse con mayor razón a la interpretación del diálogo, que siempre será la médula de toda obra teatral. Y ahí es donde suele fallar el alumno de actuación. Veremos cómo trata Stanislavski de resolver el problema:

Para dar valor emotivo a la palabra se vale del recurso de la vivencia. Esto significa que el actor debe aprender a estimular la creación subconsciente de la naturaleza humana por medio de la psicotécnica consciente. Llegará entonces a vivir el papel, a sentir de acuerdo con el papel. Para expresar la forma exterior de esta vida, trata el actor de reflejar la vida interior de su personaje, porque sólo así resulta la forma exterior convincente. Y para demostrar esa vida interior trata el actor de asimilar las emociones del personaje dentro de su propio mundo emotivo. Entonces debe ser meta principal dirigir la atención del actor al problema interior que presenta su papel, a su vida emotiva, vida que se anima gracias al recurso de la vivencia, que provoca artificialmente emociones que no son sino un reflejo de un estado psíquico vivido. Es decir, un actor recuerda intensamente un momento de su vida cuya emoción corresponde más o menos a la que exige la situación teatral y aplica este eco emotivo a su actuación. No dudo de que este método puede ser un recurso cuando se trata de personas emotivamente retraídas y torpes; pero hay que considerar que el teatro requiere talentos, personas de fácil emoción y viva fantasía que no necesiten recursos supremos. Si una actriz tiene que recordar la muerte de su madre para aplicar esta emoción a una escena trágica, su propio dolor llenará su alma de tal modo que las lágrimas le impedirán crear la figura teatral y su dolor ficticio. Pero Stanislavsky aconseja a sus-

alumnos algo aún más peligroso: "Porque lo mejor que puede ocurrir es que el actor sea completamente arrastrado por la obra. ENTONCES, PRESCINDIENDO DE SU PROPIA VOLUNTAD, vive su papel sin darse cuenta de lo que siente ni pensar en lo que hace, y todo se desarrolla por sí solo de una manera subconsciente e intuitiva". Dejarse llevar completamente por la obra, vivir el papel, eliminar la propia voluntad o alargarla sin notar lo que se está haciendo y dejar que las cosas se desarrollen gracias al subconsciente y la intuición, es probablemente el peor consejo que se puede dar a un actor que quiere prepararse para su profesión. El mismo Stanislavsky se corrige inmediatamente y dice: "Por tanto, nuestro arte nos enseña, ante todo, a crear de un modo consciente y justo."

Acerca de este recurso de actuación dice Komisarjevsky:

"No cabe duda de que éste tipo de actuación destruye la forma creada por el dramaturgo y el ritmo de sus líneas, que expresan el movimiento interior y el contenido de la obra. Este contenido ideal y emocional, que se obtiene por medio de la forma y el ritmo, está presente en la imaginación del actor y origina la necesaria actividad de su inteligencia para crear un carácter teatral con todas sus peculiaridades. El alumno de Stanislavsky descuida la forma y el ritmo de la obra y substituye por sus propios estados intelectuales recordados, los del autor".

Por eso sigo insistiendo en que la interpretación verbal es la médula de toda actuación. Por que el teatro es formal, convencional; será en ciertas épocas menos formal - como en el Naturalismo - y en otras más, cuando el verso - por ejemplo - era parte integral del teatro. Y quizás es el momento de recordar que durante la larga vida del teatro, las épocas formales han sido infinitamente más importantes y más extendidas que las épocas naturalistas. Parece que el naturalismo escénico ha sido siempre preámbulo para un nuevo auge del teatro poético. Basta una mirada al teatro español que se inicia, en prosa, con "La Celestina" - más novela dialogada que obra teatral - con los Entremeses de Cervantes y los Pasos de Lope de Rueda para llegar a su más gloriosa época: El Siglo de Oro.-

Vemos pues que el desarrollo del estilo del teatro español parte de escenas populares, llenas de un despreocupado realismo escénico muy a la manera de la Commedia dell'Arte, para llegar -

a través de Lope de Vega, Tirso, Ruiz de Alarcón - a su máxima evolución poética en la obra dramática de Calderón de la Barca, cuyas figuras - en su teatro teológico, en sus Autos Sacramentales, finalmente se tornan abstractas, alegóricas, simbólicas. Efectivamente, no es imaginable un más allá de este teatro totalmente estilizado, abstracto: había que regresar de nuevo a la tierra. Calderón no tuvo sucesores, no pudo tenerlos. Así, del panorama de agonía del teatro español del Siglo 18 se destacan los sainetes de Don Ramón de la Cruz, pequeños cuadros teatrales llenos de una gran fuerza realista, que sirven como un nuevo punto de partida. Indudablemente que el teatro poético del futuro, no será el mismo que el de Calderón de la Barca. Pero también es indudable que no bastará una técnica exclusivamente naturalista para su interpretación. Este tipo de teatro siempre exigirá a sus actores, estilo, dominio de la forma, sentido musical y no meros recursos mímicos por convincentes que sean.

? Renunciaremos a ver Hamlet por que ya no hay actores que puedan interpretar la gran cadena de monólogos que forma esta obra? O a gozar de "La Vida es Sueño" porque los actores ya no son capaces de interpretar la musicalidad de sus versos", esos "dos grandes soliloquios de Segismundo, retorcidos como dos columnas salomónicas, que sostienen la construcción del drama?" (Valbuena Pratts) Y aquí tocará a la sensibilidad del actor saber cambiar de técnica, según se trate de una comedia realista o de una pieza de Ellyot, de Anouilh o de García Lorca, autores que nos demuestran que el teatro poético sigue siendo "moderno".

Por eso, en contra-posición con la Escuela de Stanislavsky está la Escuela Formal que representan actores como Coquelin. Esta Escuela Formal busca claridad, estructura, unidad, estilización del trabajo del actor que frecuentemente se asemeja a la interpretación musical. Es decir, domina el trabajo estructurado, planeado, sobre la espontaneidad emotiva. Coquelin exigía al actor la creación del personaje en su fantasía:

Visualizar a Tartufo: ver cómo camina, imaginar cómo reacciona, fijarse en la expresión de su cara, oír su voz, en fin, colocar en él el alma de Tartufo. Dice Coquelin: "...para dar consistencia a la figura, el actor debe aprender a caminar, hablar, gesticular, oír como Tartufo. Hasta entonces estará listo el retrato, se puede ya colocar en su marco- es decir en el foro - y el espectador, en

vez de decir: - Aquí llega el actor Fulano -, exclamará:- ¡ah, - éste es Tartufo!".

Tenemos pues, dos procedimientos completamente opuestos: mientras Stanislavsky basa todo en el "recurso de la vivencia", Coquelin afirma que "el actor no vive, sino actúa".

Iremos más lejos: "La naturalidad, la verdad en el teatro son la cosa menos natural del mundo" como dice un personaje en "La Repetition ou L'amour Puni" "de Jean Anouilh. Y añade: "La vida es - muy bella, pero carece de forma. El arte tiene por objeto darle una, precisamente, y crear, por medio de todos los artificios posibles, una verdad más verdadera que la verdad". Ahora bien, estos artificios posibles, no son la barba falsa, la nariz postiza, el maquillaje intenso, sino los recursos de una técnica tan segura que no se nota, una técnica capaz de armonizar y amalgamar tono, movimiento, gesto, pausa, reacción, de tal suerte que el diálogo parece nacer en el mismo instante y se logra la ilusión de la más perfecta naturalidad.

Para que no se crea, al colocar a Coquelin en contraposición con Stanislavsky, que Coquelin representa la "vieja escuela francesa, tan detestable como la española" me permito citar al famoso director alemán Piscator quien, hablando de uno de los ejercicios de Stanislavsky, dice: "¿Cree ud. que tal estratagema es necesaria? Yo creo que es anti-teatral y, como toda estratagema, no absolutamente honrada. Tendría usted que hacer un esfuerzo terrible para convencerme de la "cuarta pared" y de la filosofía del "como - si", que se supone que debe inducir al observador a creer completamente en la sinceridad del actor y a considerarlo completamente "natural". ¿Somos siempre completamente naturales en el foro? ¿No se habla inmediatamente mucho más fuerte que en la vida real?... Se cree realmente en el árbol pintado o en la carga letal de la pistola que se apunta a otro ser humano?"

Otro representante de la escuela formal, de la actuación planeada, es el actor inglés Leslie Howard, cuyas interpretaciones como Pygmalion y Romeo, no han sido olvidadas.-

Dice Leslie Howard que es "esencial para la interpretación del actor que el carácter que debe representar le sea conocido totalmente, que nada quede escondido, oscuro o dudoso" Y añade: "Soy enemigo de la escuela de actuación de improvisación o inspiración y creo firmemente que los mejores resultados se obtienen gracias a una cuidadosa y minuciosa elaboración de detalles, gracias a un completo control del proceso emotivo y físico por parte del actor, método que se esconde después cuidadosamente. El resultado produce la fascinante ilusión que se obtiene cuando una obra de arte elaboradamente estructurada tiene el aire de una improvisación inspirada", o lo que el gran David Belasco llamó "el arte de ocultar el arte".

Fuera de Rusia existe una institución que ha empleado, sistemáticamente, el Sistema Stanislavsky, que es el Group Theatre de Nueva York.

El Group Theatre es aquél importante y arrollador movimiento juvenil que presentó - en una ciudad dedicada exclusivamente al teatro comercial - experimentos tan notables como los estrenos de Clifford Odets, Irwin Shaw y William Saroyan.

Los actores de éste grupo, creyendo que una técnica formal no correspondía al estilo que exigían éstas nuevas piezas, decidieron adoptar el Sistema Stanislavsky, con sus ejercicios de memoria de emociones, de acciones improvisadas y de situaciones imaginarias.

Pero al cabo de tres años, la mayoría de los actores abandonó ("éstos") procedimientos, sobre todo el uso de la memoria de emociones que causó en muchos una tensión tal que su interpretación carecía de la soltura tan esencial en todo trabajo artístico. En general, se puede decir que los actores experimentados aprovechaban más los beneficios del sistema - que enriquecía su ya firme técnica con nuevos elementos de interpretación - que los actores noveles que tomaban los consejos de Stanislavsky textualmente. Muchos de ellos, incluso, fracasaron como actores porque, por una parte, perdieron la confianza en su antigua técnica y por otra, se ofuscaron.

Es indudable que el Sistema Stanislavsky no debe - ni pretender ser tomado textualmente, pero que a los actores ya seguros y

maduros ofrece una orientación sumamente importante porque les previene de los inminentes peligros de una actuación mecánica y rutinaria.

Es curioso que los adictos al Sistema Stanislavsky han sido más ortodoxos que su maestro quien- en sus "Notas sobre el Arte" es critas entre 1877 y 1892 - confiesa: "Es extraño, pero cuando uno realmente siente el papel, la impresión que se causa en el público es más pobre; cuando uno se controla completamente y no dá al papel todo lo que se lleva dentro, el resultado es mucho mejor". Y no es extraño, es natural que así sea.

Lo cómico y lo trágico - como ha expuesto Sócrates al final del Simposio - tienen el mismo origen, ya que "el mismo hombre debe ser poeta trágico y poeta cómico". La diferencia entre los dos géneros no reside sino en el punto de vista desde el cual se trata un tema: Shakespeare concibió El Mercader de Venecia como comedia cuando en Londres no existía un problema judío. En nuestros días - después de haber sido testigos de la tragedia israelita - no puede concebirse a Shylock como personaje cómico.

Precisamente porque Shakespeare fué "poeta trágico y poeta cómico" porque diseñó sus personajes en forma completa, vemos hoy en Shylock la tragedia de su raza, mientras épocas pasadas vieron en él sólo al judío, al enemigo de la sociedad, finalmente burlado y atrapado.

Pero también en obras esencialmente cómicas se da el caso de que una situación muy graciosa, tanto para los personajes en escena como para el público, resulta, para uno por lo menos, seria, y muchas veces hasta trágica: Cuando, al final de "La Discreta Enamorada", el viejo Capitán se da cuenta de que no se casó con la demasiado discreta Fenisa, sino con "la gigante de su madre", Belisa, esta sorpresa, muy divertida para todos, tiene muy poca gracia, tanto para Belisa - "Otro pensé yo tener"-como para el Capitán - "De otra que aborrezco soy". Este doble aspecto de la misma situación es un elemento realista del género cómico.

Que toda representación de comedia debe ser espejo de la vida, presentando un asunto en sí serio desde el punto de vista humorístico, lo sabía muy bien Lope:

?Ahora sabes, Ricardo,  
Que es la comedia un espejo,  
En que el necio, el sabio, el viejo,  
El mozo, el fuerte, el gallardo,  
El rey, el gobernador,  
La doncella, la casada,  
Siendo al ejemplo escuchada  
De la vida y del honor,  
Retrata nuestras costumbres,  
O livianas o severas,  
Mezclando burlas y veras,  
Donaires y pesadumbres?

Sin embargo, a pesar de que la comedia contiene elementos trágicos, existe entre los dos géneros una profunda diferencia en el modo de interpretación, que el actor tiene que observar.

En el drama suele predominar la acción. Aunque sabemos que toda acción dramática es la lógica consecuencia de los caracteres, que son los caracteres mismos los que la causan, es problema esencial del actor, al interpretar el drama, fijar su atención en el desarrollo dramático, en llevar el conflicto hacia su clímax y desenlace.

En "Edipo Rey" por ejemplo, aunque toda la acción se debe al carácter de Edipo, (si Edipo no tuviera un temperamento violento no hubiese matado, en el cruce de caminos, a un desconocido; si Edipo no fuera honesto no hubiese seguido adelante con las investigaciones y no hubiera castigado al culpable, es decir a sí mismo) es sin embargo la fábula, la acción, la que ocupa nuestra atención. Sabemos que nada en la vida es permanente, que todo evoluciona y sobre todo los caracteres humanos. En "Edipo Rey" presenciamos pues el momento de la catástrofe: la caída de un hombre encumbrado al mayor poder y es esa acción la que nos conmueve.

En la comedia la acción es de segundo orden: En "La importancia de ser Severo" de Oscar Wilde, o en la deliciosa comedia mexicana "A ninguna de las Tres" de Fernando Calderón, no importa saber si los protagonistas llegan a casarse o no; en "A ninguna de las tres" ya el título revela la fábula. Son los caracteres mismos los que hacen la obra graciosa.

La comedia está mucho más cerca de la realidad; por lo tanto, la actuación tiene que ser realista, desprovista de énfasis, por lo que se impone, mucho más que en el drama, la caracterización, sobre todo en la comedia costumbrista, en la cual - desde los tiempos de Lope, Shakespeare y Molière hasta nuestros días - abundan los tipos. Son pues, obviamente, dos problemas difíciles de vencer los que se le presentan al actor: caracterizar el personaje y, a la vez, ser perfectamente natural, que es lo más difícil de todo.

Pero antes de abordarlos debemos preguntarnos si todas las obras cómicas ofrecen los mismos problemas. Y aquí notaremos que el género cómico se subdivide en cuatro clases, con exigencias de interpretación totalmente distintas.

Por un lado tenemos la alta comedia a base de un diálogo brillante. Su gracia consiste en un fuego artificial de "bon mots" y frases ingeniosas. "La importancia de ser Severo" de Oscar Wilde es un ejemplo perfecto para este tipo de obra, porque presenta todas sus

características. En esta comedia Wilde ataca las costumbres de la alta sociedad inglesa (Comedia de costumbres); sus figuras, tanto los galeones como las damas, se distinguen poco entre sí, porque representan sólo muñecos de la sociedad londinense, todos hablan como Wilde mismo y resultan, por lo tanto, desdibujados. El diálogo es aquí la médula de toda la obra.

El problema estriba, pues, en saber manejar el diálogo. Frecuentemente, sobre todo en las comedias intelectuales en las que no ocurre nada o muy poco, la atracción de la obra consiste en un diálogo brillante, lleno de aforismos, giros elegantes y juegos de palabras. Todo depende, de cómo se digan estas frases para granjearse la risa del público, factor importante para que la comedia cumpla con su misión, tan legítima como la del drama o la tragedia.

"Las frases ingeniosas - dice Lessing - deben ser dichas sin vacilaciones, para que el espectador no tenga tiempo de darse cuenta si son graciosas o no."

Como estas frases ingeniosas constituyen un elemento artificial incorporado a un género esencialmente realista, le incumbe al actor contrarrestar tal efecto por medio de una actuación espontánea, no enfática.

Hasta tal punto constituyen un elemento artificial, que el teatro francés subdivide ese género de frases en tres clases:

Mots d'esprit, que frecuentemente no guardan ninguna relación con el personaje que las dice: son cuerpos extraños dentro de la obra y figuran en ella sólo por su gracia intrínseca. En este caso, cualquier énfasis resultará perjudicial para la verosimilitud escénica.

Mots de situation. Son frases cuya gracia depende exclusivamente de la situación y que exigen, con frecuencia, una técnica opuesta. En "Les fourberies de Scapin", de Molière, Géronte dice una graciosa y famosa frase: "Que diable allait-il faire dans cette galère?", y precisamente la insistencia de Géronte, que la dice unas siete veces y cada vez con mayor énfasis, acrecentará la hilaridad del público. Esta frase tiene su historia: causó ya risa en "Le pedant joué", de Cyrano de Bergerac y Molière la aprovechó con la misma ingenuidad con que había aprovechado toda la trama de "La Andriana enamorada", de Lope, para "L'École des maris". A este hurto literario se refiere Rostand en su Cyrano de Bergerac y- para los cono-

dores - puede ser, una vez más, motivo de risa.

Mots de caractère. Es "la frase que nos hace reír por ser la intensa expresión, en el momento, de la individualidad de la persona que la dice"<sup>o</sup>) como lo es, en "Una petición de mano", de Chejov, la continua y, de pronto, inoportuna repetición de Stefan Stefanovitch: ".Y todo lo demás".

El siguiente problema en la interpretación de una comedia aparece íntimamente vinculado con el punto anterior. Vimos ya que la naturalidad en el diálogo es sólo aparente, que contiene muchos elementos artificiales y es, por tanto, misión del actor darle la mayor espontaneidad posible. Por otra parte, sentado ya que la interpretación de la comedia no debe ser enfática, es obvio que los momentos emotivos han de tener, en éste género, una expresión mucho más discreta que en el drama. Resulta entonces el inteligente empleo del tempo, de la pauca interpretativa en sus múltiples formas, el mayor auxiliar para dar vida y naturalidad al diálogo. El ritmo de una comedia es, claro está, más ligero; su tempo, más vivo que el del drama. Pero no basta dar mayor rapidez al diálogo, sino saber acelerar o retardar el tempo durante una escena, llevar la comedia o un acto a su clímax, gracias a un aumento en la intensidad de la actuación que no debe, sin embargo, ser enfática, aprovechando todos los recursos, aunque sin salirse del carácter de la obra; el más importante de los cuales es precisamente el tempo y su infinidad de variantes. El diálogo, entonces, se parece a un juego de tenis, donde cada contrincante trata de arrebatar la iniciativa al otro, actuando cada vez con mayor viveza, mostrándose más y más violento, aunque sin salirse de los límites del juego, del tono de la comedia. Este tipo de actuación requiere un dominio absoluto del texto porque cada detalle, cada cambio, cada pausa, cada "retardando", cada movimiento, han sido establecidos cuidadosamente para lograr ese efecto de soltura, de naturalidad, que resulta en la comedia tanto o más difícil que en cualquier otro género.

Por otro lado tenemos la pieza a base de situaciones cómicas: la farsa. Se trata de la más antigua de las manifestaciones teatrales: del "Mimos", aquella interpretación jocosa, realista, de la vida diaria baja, de los griegos y romanos; interpretación a base de "mímica", es decir de efectos cómicos visuales. Sus actores se llamaban en la antigüedad "Biólogos", por que presentaban los tipos cotidianos: como el "Miles Gloriosus", que ha recibido su má-

sima realización en el Falstaff de Shakespeare,»

La maestría en saber caracterizar las múltiples figuras humanas es, pues, de esencial importancia para la farsa; y esta caracterización debe hacerse a base solamente de algunos rasgos esenciales, porque los "tipos" resultan tanto más convincentes cuanto más se limitan a unas cuantas líneas características, líneas que no deben exagerarse. Al contrario, como analizaremos más adelante, cuanto más sobrios, más circunspectos y severos se presenten, tanto más cómicos parecerán. Veremos el porqué: Tanto los actores del "Mimos" de la Antigüedad como los actores de la farsa moderna, tratan de ridiculizar el ambiente local, las costumbres, malas y buenas, con chistes muchas veces improvisados y situaciones cómicas, frecuentemente primitivamente cómicas: accidentes, caídas, golpes, sorpresas embarazosas, forman el repertorio de situaciones cómicas desde el "Mimos", desde la "Commedia dell'Arte" hasta la farsa de nuestros días.

Pero, ¿por qué es una situación cómica? Lo es porque es una situación equívoca: se trata de "La comedia de las equivocaciones" y con este título fijó Shakespeare todo el género. Todo lo cómico proviene, pues, de una equivocación: Antífelo de Efeso pasa por Antífholo de Siracusa y sus servidores — también gemelos como sus amos — Dromio de Efeso, por Dromio de Siracusa, con las situaciones cómicas correspondientes. Este recurso cómico es tan viejo como el teatro mismo. Sabemos que Shakespeare tomó la fábula de los gemelos de "los Menaechi" de Plauto, quien, a su vez, la tomó de autores griegos. Esta situación cómica básica puede dar lugar a una franca farsa o a una tragicomedia, que es el 3er sub-género.

En el tema de "Anfitrión" — tan gustado por 38 dramaturgos desde Plauto hasta Giraudoux — hay tanto de farsa como de tragicomedia: Júpiter visita a la virtuosa Alcmena bajo la figura de su marcial marido Anfitrión. El tratamiento de Giraudoux es, sin lugar a dudas el de una farsa — "comedia de alcoba celestial" — pero el tema en sí ha sido tratado también por Kleist como tragicómico: Efectivamente, la situación será muy graciosa para todo el mundo menos para Anfitrión y su devota esposa Alcmena; para ellos será esencialmente trágica.

El mismo tema ha servido, pues, a Plauto para una franca farsa que ridiculizaba tanto a los dioses como a los mortales; a Molière (1668) y a John Dryden (1690) para comedias frívolas; mientras que Heinrich von Kleist (1807), al hacer la versión alemana, enfoca el tema desde el punto de vista de tragicomedia.

El cuarto grupo comprende la "comedia de intriga," la única de su género en la que la fábula - frecuentemente muy enredada - ocupa un lugar esencial. El ejemplo clásico es "La discreta enamorada" de Lope de Vega aunque su enredo no es tan complicado como el de "El Sombrero de paja de Italia" de Fabrice; pero mientras "La discreta enamorada" es una alta comedia, "El Sombrero de paja de Italia" tiene todo el clima de farsa, con sus personajes circunspectos en situaciones absurdas.

Vemos, pues, que los géneros se mezclan con frecuencia, por lo que toca tanto al actor como al director decidir a qué género pertenece la pieza y sobre todo qué estilo pretenden dar a la escenificación.

Ya dijimos que la farsa se basa en situaciones cómicas absurdas que serán tanto más cómicas cuanto más serios parezcan los personajes. Por eso insistimos en que al interpretar un personaje cómico, el problema primordial del actor consiste en caracterizarlo sin excederse ni recargar su actuación, porque los personajes, aún en la farsa más absurda o en la situación más grotesca, deben ser verosímiles, humanos. Es obvio que una figura severa, circunspecta, provoca, en una situación absurda, mayor hilaridad que un personaje grotesco o apayasado. Es, precisamente, el contraste entre la seriedad o la sobriedad del personaje y lo ridículo de la situación lo que suscita la risa del público.

Y cabe hacer la advertencia de que es muy importante que los actores sepan respetar la risa del público, respeto que consiste en no interrumpirla, dejando a los espectadores divertirse con la situación o las frases cómicas, hasta que la risa amaine. Entonces, el actor que debe intervenir reanudará el interrumpido diálogo con mayor intensidad, siendo oportuno que lo haga en el momento preciso en que la risa empieza a ceder, es decir, ni cuando esté en su apogeo ni cuando haya terminado. Mientras dure la risa, los actores no efectuarán ningún movimiento, permaneciendo, por decirlo así, en posición congelada, sin salirse del papel o de la situación. En situaciones grotescas se puede intensificar la risa cuando el actor, centro de ella, hace un gesto más, un leve ademán que arrecie la hilaridad general. Como nun-

ca puede precisarse cuándo va el público a reírse - ni siquiera se ríe siempre en las mismas frases o situaciones durante las representaciones de una obra, los actores necesitan poseer un gran dominio de la escena para no echar a perder una situación cómica. Este dominio consiste también en no dejarse contagiar por una situación cómica inesperada.

El peligro para los principiantes reside en que, animados por la risa de los espectadores, exageran la situación o el personaje. Pero también muchos actores profesionales caen en el mismo pecado: cuando interpretan nobles u oficiales, por ejemplo, los ridiculizan de tal suerte que el público se resiste a aceptar esta caricatura. No hay que olvidar que la auténtica nobleza reside más en lo que deja de hacerse que en lo que se hace.

Sin embargo, en otro aspecto, el actor debe establecer el personaje con todas sus características esenciales; es decir, si figura en la obra un tipo de muchacha casquivana de la clase burguesa, a la que sólo interesan el baile, los paseos y el Flirt insubstancial, el público lo acepta sólo en el caso de que la actriz logre dar esa impresión por medio de su actuación, no por que su padre diga de ella:

Mariquita toca, canta,  
baila; en fin, es un modelo  
de perfección; ágil, viva,  
siempre de broma y riendo. (Calderón Fdo. "A ninguna de  
las Tres"§)

Bien está que lo diga, aunque es misión de la actriz convencer al público, creando su personaje. Queremos ver tocar, bailar, cantar y reír a éste prodigio de criatura; no basta que nos lo diga su padre.

Y no es solamente la caracterización y la actuación realista lo que hace este género tan difícil, sino la exigencia de una técnica absolutamente segura que abarque todos los recursos de comicidad. Si el aficionado se atiene a los consejos de Tyrone Guthrie, quien recomienda "observar cómo actores competentes despiertan la risa empleando los viejos trucos del oficio", notará que los grandes artistas cómicos provocan la hilaridad de los espectadores precisamente cuando parecen no expresar nada en absoluto, cuando su inmovilidad contrasta con el carácter de la escena.

Otros de los viejos trucos que no hay que desdeñar son el cambio - emotivo violento, sin ninguna pausa que pueda preparar la transición

y las reacciones retrasadas, o sea cuando el actor sigue con una reacción anterior sin parecer haberse dado cuenta de que la situación ha cambiado.

Es quizás éste el momento de mencionar que la comicidad de situación o de acción, es decir la comicidad causada por efectos visuales, es incomparablemente más fuerte y más directa que la comicidad de un diálogo chispeante. Y creo que es por ésta "razón" por la que Chaplin se resistió durante tantos años al cine sonoro; porque sabía que su comicidad no necesitaba de la palabra, más aún, que su comicidad muda era más fuerte y que el diálogo solamente podía diluirla.

Aquí es donde la mímica del cómico, su reacción, que debe tomarse todo el tiempo necesario, su lenguaje mudo, causan la hilaridad del público. Por eso es tan difícil el trabajo de un buen cómico, porque las farsas que interpreta no son realmente más que el pretexto o la base para su trabajo propio. Efectivamente, cuando leemos una farsa rara vez nos causa una leve risa; mientras que las comedias de Jardiel Poncela, por ejemplo, son más divertidas al ser leídas que mal interpretadas.

Para finalizar queremos señalar otro problema muy serio que hace difícil de mantener una comedia en su mismo tiempo y calidad interpretativa: la falta de disciplina de los actores, falta que no se manifiesta en ningún género tanto como en la comedia donde, después de las primeras veinte representaciones, les encanta a los actores improvisar, cambiar movimientos e interpretación; defecto muy español pero también desafortunadamente muy hispano-americano y que ya había señalado don Jacinto Benavente: "En España, si veis anunciada la treinta o cuarenta representación de una obra, lo mejor que podéis hacer es no entrar a verla, porque es casi seguro que los actores la representarán desgastados, aburridos, o se permitirán bromas entre ellos, morcillas o distracciones". (Plan de Estudios para una Escuela de Arte Escénico. M. Aguilar Editor, Madrid 1940).

Este defecto se hace más obvio en la comedia y en la farsa y, por lo tanto, tiene efectos más desastrosos, porque los actores abrigan la equivocada creencia de que cuando ellos se divierten en escena y cuando se ríen de sus propios chistes y ocurrencias, el público también debe estar divertido.

De ahí la degeneración de nuestro teatro estrictamente comercial, que se basa en obras ligeras, intrascendentes, porque son muchos los actores profesionales que han creído que no vale la pena aprenderse el diálogo ni ensayar y fijar los movimientos, el tempo, las situaciones de cada escena, olvidando que éste tipo de teatro necesita más ensayos, más estudio, más caracterización, más celo profesional que ningún otro.-

Aunque hoy día el género cómico, por la general, se escribe en prosa, no hay que olvidar que en la literatura española, durante el Siglo de Oro también la comedia se escribía en verso, Sería, pues, una equivocación pensar que una obra escrita en verso tiene que pertenecer, forzosamente, al género poético y una pieza escrita en prosa al género realista. De la misma manera como podemos encontrar diálogos de carácter poético en las obras de Chejov, de Thornton Wilder y hasta de Ibsen (el regreso de Ulrico Brendel en "La Casa de Rosmer" por ejemplo) vemos que pueden dominar los elementos realistas dentro del teatro escrito en verso. Así una comedia como "La discreta enamorada" pertenece a pesar de estar escrita en verso, al género realista y sería equivocado creer que sólo cambió del poético al realista cuando Molière hizo la adaptación o arreglo escénico en prosa (L'Ecole des Maris), arreglo que Moratín muy ingenuamente, a su vez, "tradujo" nuevamente al español. Con ser una comedia de costumbres de un tono tan ligero, tan gracioso, tenía que escribirse en el Siglo de Oro, en verso, máxime cuando el verso era una forma de expresión tan natural, tan espontánea en Lope, que se puede decir que le hubiera costado un esfuerzo mayor no escribirla en verso. Creo además que en sí el español se presta a la rima más que los idiomas sajones. De ahí la inclinación por el verso blanco en la literatura inglesa, forma que fácilmente se puede conservar al traducir al alemán. Esto lo reconoció claramente Salvador de Madariaga cuando en su nota sobre la versificación de su traducción del Hamlet dice: "Traducir pues el verso blanco inglés al verso blanco español no pasa de ser una correspondencia más aparente que real. La abundancia de rimas espontáneas en nuestra lengua obliga a disciplinarlas en un diseño sonoro, se pena de-

encontrárselas donde caen mal. La rebusca de la evitación de la rima, único modo de sortear este escollo, puede llegar a constituir un estorbo al pensamiento, que la rima misma no causa nunca al que la habla sin laboriosidad". Y creo que éste es el caso en Lope. Entonces, sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que en "La Discreta Enamorada" dominan los elementos reales sobre los poéticos y éstos deben manifestarse en el estilo de la representación. Entonces el actor enfatizará los recursos de actuación realista: los cambios emotivos, la caracterización del personaje, en vez de buscar una estilización dentro de su interpretación; el verso, desde luego, no puede ni debe disolverse en prosa, pero tampoco se enfatizará. Analizando, como ejemplo, la Escena Sexta del Primer Acto de "La Discreta Enamorada", notamos desde luego que son los rasgos de carácter, tanto de Belisa como de Fenisa, los que motivan toda la trama que corresponde al género de la Comedia de Enredos.

Las acotaciones añadidas al texto de Lope tratan de enfatizar el continuo cambio de tono, de tempo y de emoción, indispensables de la actuación realista.

(BELISA ENTRA FURIOSA DETRAS DE FENISA, AMBAS CON MANTOS).

BELISA: ¿Haste quitado tu manto?

FENISA: (CON UN TONO DE EXTRAÑEZA) ~~Quitado, señora, está.~~  
Quitado, señora, está.

BELISA: (DANDOLE EL SUYO. BRUSCAMENTE). Pues toma ése manto allá.  
(SE VA VIOLENTAMENTE A LA DERECHA).

FENISA: (CON HIPOCRITA INDIGNACION)

De tu cólera me espanto.  
¡Válgame Dios! ¿Qué te hago?.  
Con cualquier cosa te ofendo.

BELISA: (VOLVIENDOSE HACIA FENISA CON IRONIA AGRESIVA)

¿Tú piensas que no te entiendo?.  
Yo tengo mi justo pago.  
Si yo te cerrase en casa,  
Pocas veces me darías  
estos disgustos.

FENISA: (CON FINGIDA INOCENCIA Y RESENTIMIENTO).

Los días  
que esto por milagro pasa,  
que al fin son de un jubileo,  
Tan caros me han de costar,  
GRESIVA) Que te teng. que rogar  
Que me encierres.

BELISA: (CON UN MOVIMIENTO A LA DERECHA, DESPECTIVA Y SECAMENTE)  
No te creo.

FENISA: (MUY INDIGNADA).  
?De qué te quejas de mi,  
Que siempre me andas riñendo?

BELISA: (MUY FIRMEMENTE "OFENDIDA").  
De tu libertad me ofendo.

FENISA: (INDIGNADA, MAS LENTAMENTE)  
Libertad?..

BELISA: (CON IRONIA)  
?Yo no lo vi?..

FENISA: (EMPEZANDO LENTAMENTE ACELERA EL "TEMPO" A MEDIDA QUE  
AUMENTA SU INDIGNACION, YA NO FINGIDA, HASTA LLEGAR AL  
CLIMAX: "QUE VIEJE ME VINO A VER" PARA TERMINAR AMINORAN  
DO "TEMPO" Y EMOCION.).

?Qué mancebo me pasea  
Destos que van dando el talle?  
?Qué guijas desde la calle  
Me arroja, porque le vea?  
?Qué señas me has visto hacer  
en la Iglesia? Quién me sigue  
Que a estar celosa te obligue?..  
?Qué vieja me vino a ver?  
?Qué billete me has hallado  
Con palabras deshonestas?  
?Qué pluma para respuestas,  
?Qué tintero me has quebrado?  
?Qué cinta, que no sea tuya  
O comprada por tu mano?  
Qué chapín, qué toca?

Pero precisamente en éste último trozo de la escena podemos observar que el verso en sí, su estructura rítmica, su calidad sonora, domina sobre los elementos realistas, lográndose un efecto altamente teatral, efecto al cual los dramaturgos actuales parecen haber renunciado con demasiada facilidad. Pero éste valor musical o poético no tiene aquí, ni remotamente, la importancia formal ni la fuerza dramática que adquiere en el drama barroco o romántico. Lope regresa inmediatamente al tono de comedia, a la caracterización de sus personajes, cuando Fenisa, con malicia mal disimulada, pregunta:

Fuiste santa, por tu vida?  
En tu tierna edad?

BELISA: (CON GRAN DIGNIDAD)

Fuí ejemplo  
en casa, en calle y en templo,  
De una mujer recogida.  
Los ojos tuve con llave.

FENISA: (IRONICA)

?Cómo te casaste?

El cielo  
Vió mi virtud y mi celo,  
Que el cielo todo lo sabe.

FENISA: (BURLONA)

Mi tía me dijo a mí  
Que hacías mil oraciones,  
Y andabas por estaciones.

BELISA: (MUY INDIGNADA, "TEMPO" RETARDANDO)

?Yo para casarme?..

FENISA: Sí,

Y mil viernes ayunabas,  
E un padre del yerro igual;  
Y haciendo ésto, es señal  
Que casarte deseabas.

BELISA: (OFENDIDA, MUY FIRME)

Nunca tal imaginé.  
Miente por tu vida y mía;  
Que antes monja ser quería,  
Y sin gusto me casé.

FENISA: (EN EL TONO BURLON).

Pues ?cómo fuiste celosa  
De mi padre, que Dios haya?

BELISA: (EN EL MISMO TONO ANTERIOR)

Porque no había joya o saya,  
Plata en casa ni otra cosa,  
Que no diese a cierta dama.

(DISMINUYE "TEMPO" Y EMOCION)

Hacia aquel sentimiento  
Por vosotras.

FENISA: (CAMBIO TOTAL DE TONO).

Golpes sientos.

BELISA: (LO MISMO)

Mira, Fenisa, quien llama.

(LLEGASE FENISA A MIRAR POR LA REJA).

FENISA: (INTRIGADA)

Por entre las rejas vi

El capitán tu vecino.

BELISA: (ALBOROTADA)

Ya lo que quiere adivino.

FENISA: (CON MALICIOSA INGENUIDAD)

?Ya lo sabes? Cómo así?

BELISA: (EXTASIADA)

Ha días que da en mirarme.  
Creo que me quiere bien;  
Yo le he mostrado desdén,  
Y querrá en bodas hablarme.  
Y por tu vida, Fenisa  
Que no me estuviese mal  
Que es un hombre principal.

FENISA: Perdona madre esta risa.

BELISA: (MUY INDIGNADA)

¿De qué te ríes?.

FENISA: (CON FRANCA IRONIA).

De ver

La santidad que tendrías  
Cuando más moza serías  
Que ejemplo debió de ser  
En casa, (FINGIENDO ASOMBRO) en calle y en templo  
De llamar el capitán  
?Esos barruntos te dan? (CON DECISION IRONICA)  
Tomar quiero el buen ejemplo

Por otro lado, nada sería tan equivocado como creer que el diálogo de "Vidas Privadas" de Noel Coward, para mencionar el otro extremo dentro de éste género, está más apegado a la realidad que los versos de Lope. ?Quién habla como lo hacen los personajes de Oscar Wilde, de G.B. Shaw o de Noel Coward? ?Quién es capaz de mantener un diálogo tan brillante durante hora y media, que causa una salva de risa cada minuto por lo menos? Puede ser que el diálogo de Noel Coward sea infinitamente más artificial que los versos de Lo-

pe y que lograr el efecto de espontaneidad y a la vez de comicidad, tan esencial en la comedia, sea una tarea mucho más difícil aún para el actor que lograr los mismos efectos en una obra de Lope. La comedia, como ya lo hemos expuesto y también la farsa, no reflejan la vida tal como es sino que la comentan y es la gracia del comentario la que nos hace reír. Aunque el dramaturgo, en nuestro caso Coward, usa palabras y giros de la vida diaria, con sus repeticiones, con sus frases incompletas y naturales titubeos, es un arreglo sumamente cuidadoso de éstos elementos naturalistas el que nos presenta y que, a su vez, exige al intérprete el mismo cuidado y dominio técnico para que las frases graciosas se presenten espontáneamente sin perder el punto, que las escenas tengan los cambios de "tempo", que la curva, tan claramente diseñada en el segundo acto de "Vidas Privadas", realmente se realice en todas sus líneas ascendentes y descendentes, con sus pequeños altos y bajos, sus "retardandos" y "acelerandos", tal como a continuación se encuentran anotados en el libro de dirección, donde cada movimiento diseñado, cada reacción ideada debe estar en estrecha relación con la situación misma de los personajes. No vacilo en insistir que este género, tanto el de la comedia ligera como el de la farsa, es el que mayor preparación, mayor conocimiento técnico, inventiva y fantasía exige a sus intérpretes. Porque cuanto menor consistencia literaria y dramática tiene una obra, tanto más debe reforzar el actor las situaciones cómicas, frecuentemente absurdas: es el trabajo del actor el que enriquece, en éste caso, las situaciones esbozadas por el comediógrafo. Para dar una idea completa de los problemas de actuación que se presentan en el segundo acto de "Vidas Privadas<sup>o</sup>", se encuentran anotadas no solamente todas las indicaciones escénicas, diseñadas por el director, sino también las reacciones del público (R significa risa) cuya participación activa es tan esencial para el éxito de una comedia como el trabajo mismo de los actores.

o). Traducción de Fernando Wagner.

ACTO II

La escena representa el departamento de AMANDA en París. Han pasado unos días desde el Acto I. El departamento está amueblado con exquisito gusto, sobresaliendo un gran piano de cola, Steinway, a la izquierda. Al centro un sofá grande y cómodo y una mesita delante del mismo. Un sillón al lado derecho del sofá, así como un radio con tocadiscos. Otro sillón y una mesita con teléfono delante del piano.

Al levantarse el telón son alrededor de las diez de la noche. Las ventanas están abiertas de par en par y llega el rumor de las calles de París, pero algo lejano, porque el departamento está en un piso alto.

AMANDA Y ELYOT están muy cómodamente sentados: ella en el sofá y él en el sillón de la derecha. Acaban de cenar y están tomando café y licores. AMANDA viste pyjamas y ELYOT un cómodo traje de casa.

0" muy lento.  
o", voz grave.  
Movimiento, -  
go, indican  
idad, flojera,  
ia.

AMANDA: Me alegro que dejamos salir a Luisa.

ELYOT: Un poco de brandy?.

AMANDA: Muy poquito. (EL SE LEVANTA LENTAMENTE Y VA A LA MESITA SIRVE UN POCO EN EL VASO DE ELLA Y LUEGO EN EL SUYO).  
P A U S A .

ELYOT: Qué bien qué no hemos salido ésta noche.

AMANDA: Ni antenoche.

ELYOT: Ni la noche anterior. (BEBE Y DEJA VASO Y BOTELLA SOBRE EL TOCADISCOS).

AMANDA: Y para qué habíamos de salir si aquí estamos tan bien.

ELYOT: Claro. (REGRESA A SU SILLON).

AMANDA: (COQUETA) Verdad que aquí se está bien?..

ELYOT: Sí, (SE SIENTA. RECOSTANLOSE EN EL SILLON, DICE LENTAMENTE) con una paz extraordinaria. (R)X) Eso habla mal de nuestras conciencias. Deberíamos tener horribles remordimientos.

AMANDA: Hemos enviado a Víctor y a Sybil una amable nota desde quién sabe qué lugar? Qué más pueden pedir?..

ELYOT: Eres todavía más cruel que yo.

AMANDA: No, es que no tengo la costumbre de llorar sobre lo que ya pasó.

ELYOT: Me gustaría saber si ellos se han encontrado o si cada uno está sufriendo a solas.

AMANDA: Mi vida, ya no hablemos más de ellos, realmente esto me hace sentirme muy mal.

RASE QUE PREPARA AL  
UELICO, INCONSCIEN  
E ENTES, PARA UNA FUTU  
A COMPLICACION. ES MUY IMPOR  
ANTE QUE SEA DICHA SIN ENFA  
IS, ESPONTANEA MENTE).

ELYOT: A lo mejor llegan hasta acá.

AMANDA: Todo es posible; eso sería muy desagradable, verdad?.

ELYOT: (ALEGRAMENTE) Horrible.

AMANDA: Te das cuenta de que estamos viviendo en pecado?.

ELYOT: ?Qué importa?

AMANDA: Crees que debemos casarnos otra vez, cuando Víctor y -  
Sybil se divorcien de nosotros?..

ELYOT: Supongo que sí. Y tú, qué crees?..

AMANDA: Te confieso que me siento más bien asustada ante la  
idea del matrimonio. (R)

ELYOT: Sí, es un negocio feo. (R)

AMANDA: Me parece que fué precisamente el hecho de haber esta-  
do casados y unidos públicamente lo que nos llevó al  
fracaso.

ELYOT: Sí, eso y también el no haber sabido como tratarnos  
mutuamente.

AMANDA: ?Crees que ahora sabremos cómo tratarnos mutuamente?

ELYOT: Esta semana ha sido un éxito. (R) Apenas si tuvimos  
que recurrir a Salomón Isaacs. (R).

AMANDA: Este Salomón Isaacs es tan largo, por qué no lo abre-  
viamos a..(SS ENDBREZA) Sollocks?.

ELYOT: Buena idea.

AMANDA: Amor mío, qué bien te ves con ese traje de casa.

ELYOT: Verdad? ?No te parece arrebatador? (R)

AMANDA: ?Me permites acercarme y darte un beso?.

ELYOT: Como gustéis, Lady Agatha.

"TEMPO" UN POCO  
S VIVO.

AMANDA SE LEVANTA Y SE ACERCA A DARLE UN BESO; TOMA DE LA MESA  
LA CAFETERA Y REGRESA A SU LUGAR Y SE SIENTA.

AMANDA: En aquel tiempo, cuando estuvimos casados ¿de veras  
creíste que yo te engañaba? (SIRVE UNA TAZA DE CAFE).

ELYOT: Sí, que lo hacías casi a diario.

AMANDA: Es lo que yo me imaginaba de tí: cuántas veces me  
torturé imaginándote recostado en divanes con abomina-  
bles viudas?.. y

ELYOT: Por qué viudas?..(R).

AMANDA: (SE LEVANTA) En realidad pensaba en Clara Lavenham.  
(SE ACERCA A ELYOT Y LE DA UNA TAZA DE CAFE).

ELYOT: Oh, Clara. (MUY CASUAL).

AMANDA: (ENOJADA) Por qué dices "Oh, Clara" con ese tono? Me suena demasiado sin importancia.

ELYOT: (CON AFECTACION). ¡Qué creatura tan encantadora!..

AMANDA: Encantadora, encantadora, encantadora. (REGRESA AL SOFA)

ELYOT: (LE AVIENTA UN BESO) Mi vida. (DEJA SU TAZA EN LA MESA).

AMANDA: (SE SIENTA EN EL SOFA) ¿Tuviste algo que ver con ella? Claro, después del divorcio?

ELYOT: Para qué quieres saberlo?

AMANDA: Por curiosidad, supongo.

ELYOT: Es peligroso.

AMANDA: Oh, no, ahora ya no es peligroso. Además no nos íbamos a pasar esos cinco años en perfecto celibato. (R).

LO COMPLETO DE  
TUO EN ELYOT.

ELYOT: (CON SOBRESALTO. PRIMER TONO FUERTE). Qué? (R)

AMANDA: (SIGUE CON EL MISMO TONO SUAVE) Después de todo, no se puede negar que Clara era muy atractiva. Me pareció siempre un poco afectada, pero eso se debe sin duda a su perfecta estupidez.

ELYOT: (SE LEVANTA CON ENERGIA; DICE CON VOZ FUERTE). ¿Qué quieres decir con eso de que no íbamos a pasar cinco años en perfecto celibato? (VA HACIA ELLA)

AMANDA: Y tú qué crees? (R)

ELYOT: Dios mío. (SE DEJA CAER CON ADEMAN DE DESESPERACION EN EL SOFA, AL LADO DE AMANDA).

AMANDA: ¿Qué te pasa?

ELYOT: (FUERTE) Tú sabes perfectamente bien qué es lo que me pasa.

AMANDA: (GENTIL Y MUY DULCEMENTE) No te pongas así. Yo nada más traté de borrarle de mi mente. Estoy segura de que tú tuviste muchas más aventuras que yo.

ELYOT: Eso es otra cosa, yo soy un hombre.

AMANDA: Oh, querido, ya pasaron los tiempos de la crinolina. (R)

ELYOT: No es decente para una mujer llevar una vida disipada.

AMANDA: Y por qué ha de ser decente en un hombre?

ELYOT: (VOZ FUERTE, SARCASTICO) Muy moderno. En realidad, querida, tus ideas tan avanzadas me dejan perplejo.

AMANDA: No te enojas, Elyot, (MUY VAGA) si no fué tanto. (R) Cinco años es mucho tiempo, y si tuve una pequeña distracción de vez en cuando, no fué nada serio.

ELYOT: (LEVANTANDOSE VIOLENTAMENTE Y YENDOSE DETRÁS DEL SOFA). Oh, basta ya, por favor, deja..

AMANDA: Bueno, y tú?..

ELYOT: Quieres que te lo cuente? (VOLVIENDOSE HACIA ELLA).

AMANDA: (ALARMADA) No, no, no quiero saber nada; no, estoy arrepentida.

ELYOT: (CON GANAS DE MOLESTARLA. YENDO AL LADO IZQUIERDO DE ELLA). Estuve locamente enamorado de una mujer en el Africa del Sur.

AMANDA: (MUY AMABLE) ¿Llevaba un anillo en la nariz? (R)

ELYOT: No seas repugnante. (VA HACIA EL PIANO).

AMANDA: Nos estamos atormentando mutuamente. Siéntate, querido, me está entrando miedo.

PAUSA LARGA.

ELYOT: (LA MIRA Y DICE LENTAMENTE) Muy bien. (SE SIENTA PENSATIVO, AL LADO IZQUIERDO DE ELLA, EN EL SOFA).

AMANDA: Debíamos haber dicho Sollocks desde hace mucho.

ELYOT: Sin duda estamos muy enamorados.

"TEMPO" LENTO (PERO NO TAN PAUSADO COMO AL PRINCIPIO DEL ACTO).

AMANDA: No lo digas con tanta amargura. Tratemos esta vez de sacar lo mejor de nuestra vida juntos y no lo peor.

ELYOT: (EXTENDIENDO LA MANO) Dáme la mano.

AMANDA: (DANDOSELA): Héla aquí.

ELYOT: ¿Te sientes mejor?

AMANDA: Mucho mejor. (ELYOT LE BESA LA MANO, LUEGO EL BRAZO; SIGUE JUGANDO CON LA MANO DE AMANDA).

ELYOT: (DESPUES DE UNA LIGERA PAUSA) ¿En qué estás pensando?

AMANDA: En nada especial.

ELYOT: No te lo creo, conozco esa cara.

AMANDA: Pobre Sybil. (R)

ELYOT: ¿Sybil?

AMANDA: Sí, (CON TONO DE BURLA) supongo que está horriblemente enamorada de ti.

ELYOT: No tanto como te lo imaginas, todavía no tuvo oportunidad de enamorarse de mí.

AMANDA: Me imagino que está espantosamente desesperada.

ELYOT: (SE LEVANTA, MOLESTO) Oh, cállate, Amanda, ya lo hemos discutido antes. (SE VA HACIA LA IZQUIERDA).

AMANDA: Sí, hemos estado muy atareados tratando de justificarnos. (ELYOT VA DETRAS DEL SOFA)

¡¡¡ MAS VIVO.

ELYOT: No se trata de justificarnos, lo que realmente importa es el verdadero valor de la situación. (SE APOYA EN EL SOFA CON AMBAS MANOS). En el momento en que nos volvimos a ver, supimos que era inútil tratar de seguir así. Lo supimos instantáneamente, realmente, por más que pretendíamos indiferencia. (TOMA LA MANO DE AMANDA) Deberíamos estar contentos, de que

dimos este paso a tiempo y no más tarde.

AMANDA: ¿Crees que de todos modos lo hubiéramos hecho?

ELYOT: Claro, y hubiera resultado una situación mucho más complicada que ahora.

AMANDA: ¿Y si jamás nos hubiéramos vuelto a encontrar? ¿Serías feliz con Sybil?

ELYOT: Supongo que sí.

AMANDA: Oh, Elyot. (AMANDA RETIRA SU MANO).

ELYOT: No tienes por qué ponerte así. Lo mismo hubiera sucedido contigo y con Víctor. La vida hubiera sido apacible, amistosa y muy agradable, ¿no lo crees?..

AMANDA: Pobrecito de Víctor, tan bueno. Me quería de veras.

ELYOT: (FUERTE) ¡Magnífico! (SE INCORPORA Y VA AL FONDO).

CIO DE "TIEMPO"  
(VIVO) Y DE TONA  
D.

AMANDA: Cuando lo conocí, me sentía tan sola, tan desilusionada. Tenía la impresión de estar volviéndome vieja, de estarme deshaciendo en un completo abandono.

ELYOT: (CON IRONIA) Ya lo creo que es horrible sentirse que uno empieza a deshacerse. (R) (LIGERO MOVIMIENTO A LA IZQUIERDA)

AMANDA: (CON INSISTENCIA) El me miraba desesperado como un fiel perro y ante esa mirada sentí que me deshacía como la nieve en el sol.

ELYOT: (CON BURLA) (VA DETRAS DEL SOFA) Debe haber sido un espectáculo muy edificante.

AMANDA: Víctor era realmente encantador.

ELYOT: (CON MUCHA IRONIA) (SE VA AL LADO DERECHO. DETRAS DEL SOFA). Oh, cuéntamelo, por favor.

AMANDA: Tenía verdadera manía por atenderme..protegerme.

ELYOT: (SE APOYA EN EL LADO DERECHO DEL RESPALDO DEL SOFA) Eso se le acabaría con el tiempo, querida.(R).

AMANDA: (AGRESIVA) No seas grosero, no tienes ninguna necesidad de ponerte grosero.

ELYOT: No tuve la menor intención de ser grosero, simplemente hice una observación perfectamente razonable.

AMANDA: Pero con una voz perfectamente desagradable.

ELYOT: (CON MUCHA BURLA) Víctor tiene preciosas piernas, verdad? Y unas orejas encantadoras..(LIGAR CON SU SIGUIENTE PARLAMENTO)

AMANDA: No digas tonterías!

ELYOT: Y en las mañanas se veía radiante, colorado, tirado sobre la almohada.

AMANDA: Nunca lo ví sobre la almohada

ELYOT Me sorprende.

AMANDA (ENOJADA) Elyot!

ELYOT No tienes por qué enojarte.

AMANDA: Por qué me dices todo eso?

ELYOT: (MOVIMIENTO VIOLENTO A LA IZQUIERDA. DETRAS DEL SOFA) Es que ya me enferma estarte oyendo dale y dale con tu Víctor.

AMANDA (MUY VIOLENTO) Mira Elyot, de una vez y para siempre...

ELYOT: (HACIA ELLA) !Oh, vida mía, Sollocks! !Sollocks!.. (SE SIENTA AL LADO IZQUIERDO DE AMANDA) (PAUSA). (SUAVE)...!Sollocks! dos minutos..Sollocks. (R).

AMANDA: Pero...

ELYOT: (CON FIRMEZA) !Sollocks!.. (SE QUEDAN SENTADOS EN PROFUNDO SILENCIO, MIRANDO SE UNO AL OTRO. AMANDA HACE LA SEÑA DE QUE QUIERE UN CIGARRILLO. ELYOT LE OPRECE LA CAJA Y ENCIENDE SU CIGARRILLO Y OTRO PARA SI MISMO. AMANDA JUNTA EL SERVICIO DE CAFE SOBRE UNA CHAROLA, SE LEVANTA, VA CON LA CHAROLA Y LA DEJA SOBRE EL TOCADISCOS, LUEGO CAMINA HACIA LA VENTANA Y MIRA POR ELLA UN RATO. ELYOT SE LEVANTA DEL SOFA Y SE LE ACERCA. ELLA PASA SU MANO POR EL BRAZO DE EL Y SE BESAN LIGERAMENTE. LUEGO BAJAN LAS CORTINAS Y SE VAN HACIA EL SOFA. (R). ELYOT MIRA SU RELOJ, AMANDA LO MIRA INTERROGATIVAMENTE Y EL DICE "SI" CON LA CABEZA SE SIENTAN JUNTOS EN EL SOFA. ELYOT AL LADO DERECHO DE AMANDA, AMBOS SUSPIRAN FUERTEMENTE).

ELYOT Estuvimos a un paso del peligro.

AMANDA: Fué culpa mía. Lo siento terriblemente, mi vida. (APAGAN CIGARRILLOS).

ELYOT Es que te he molesto a propósito, lo sé. Estoy seguro que Víctor es muy buena gente (R) y tú tenías razón de defenderlo.

AMAN: Eso es muy noble de tu parte, !Amor mío! (LO BESA LIGERAMENTE).

Crescendo

↓  
fmax

LENTO, TONO  
SUAVE.

ELYOT: (RECARGÁNDOSE CON ELLA EN EL SÓFA) Me parece que te -  
quiero más que antes. ¿No es ridículo? Sube tus piernas.  
(AMANDA SUBE SUS PIERNAS ENCIMA DEL SOFA. AMBOS SE ACU-  
RRUCAN EN EL RINCON DEL SOFA. LA CABEZA DE ELLA SOBRE -  
EL HOMBRO DE EL).

AMANDA: Estás a gusto?

ELYOT: Casi, espera un momento. (SUBIENDO SUS PIES SOBRE LA  
MESITA, SE ACOMODA FINALMENTE, CON UN SUSPIRO).

LENTO. PP.  
GRAVE.

AMANDA: ¿Hasta cuándo, Dios mío, hasta cuándo?

ELYOT: (SONOLIENTO) ¿Qué quieres decir con ese "hasta cuándo,  
Dios mío, hasta cuándo"?

AMANDA: Es que es demasiado perfecto para que pueda durar.

ELYOT: Tú no tienes fé, ese es tu defecto.

AMANDA: No, no tengo fé para nada.

ELYOT: ¿No crees en...? (SEÑALA HACIA ARRIBA)

AMANDA: No... ¿tú? ...

ELYOT: (MOVIENDO LA CABEZA) No. ¿Y en...? (SEÑALA HACIA ABAJO)

AMANDA: ¿A lo creo que no.

ELYOT: ¿No crees en nada?

AMANDA: Oh sí, (DULCE, MUY SINCERA) Creo que uno debe ser bueno  
con todos, dar limosna al pobre y ser lo más alegre  
que se pueda.

ELYOT: Y después de la muerte, ¿qué?

AMANDA: (BUSCANDO LA EXPRESION) Me imagino que es más bien una  
tenebrosa inmersión en el Universo, no lo crees así?

POCO MAS  
LENTO.

ELYOT: Espero que no sea así, nunca me ha gustado echar clava-  
das. (R)

AMANDA: Es que no te darás cuenta de ello.

ELYOT: Yo espero más bien que sea como un fantástico olvido,  
como cuando uno está bajo el cloroformo.

AMANDA: Yo siempre sueño cosas muy raras cuando estoy clorofor-  
mada.

(PAUSA)

A VEZ LEN-

ELYOT: ¿Serás siempre joven? ¿Te gustaría serlo?

MAS VIVO

AMANDA: No, yo creo que no me gustaría si para ello tuvieran  
que injertarme esas horribles glándulas de toro.

ELYOT: Para tí de vaca, querida. De toro para mí (R)

AMANDA: No cabe duda que vivimos en una era maravillosa.

ELYOT: Toma por ejemplo el radio.

AMANDA: Oh no, mi vida, no tenemos el radio.

ELYOT: Bueno, entonces los aeroplanos y los átomos cósmicos y  
la televisión y esas inyecciones de glándulas que aca-  
bamos de mencionar.

AMANDA: Qué horrible ha de ser para los pobres animales que experimenten así con ellos.

ELYOT: Oh, no, cuando los experimentos dan buen resultado, no es nada horrible. Me parece que en Viena he visto a todo un ejército de viejas y decrepitas ratas portarse como segundas tiples.

AMANDA: (RIENDOSE) Qué fantástico.

ELYOT: (ESCONDIENDO LA CARA EN EL HOMBRO DE ELLA) Te quieto tanto.

AMANDA: No soples, mi corazón, que me dá escalofrío.

ELYOT: (TRATANDO DE DARLE UN BESO) Voltea un poco más hacia acá.

AMANDA: (COMPLACIENTE) Así está mejor?

ELYOT: (BESANDOLA LENTAMENTE) Muy bien, gracias.

AMANDA: (PONIENDOLE LOS BRAZOS ALREDEDOR DEL CUELLO) Amor mío, eres tan encantador..pero tanto, tanto...y tan dulce y tan atractivo. (LO ATRAE HACIA ELLA Y SE BESAN APASIONADAMENTE)

ELYOT: (SUAVEMENTE) Fué una locura el habernos separado.

AMANDA: Una perfecta imbecilidad.

ELYOT: Me dí cuenta de ello inmediatamente, y ?tú?

AMANDA: Mucho antes de haber firmado el divorcio.

ELYOT: Ese viaje alrededor del mundo me destrozó el corazón. Ví tantas bellezas, mi vida. Noches de luna sobre antiguos templos, danzas bárbaras en las aldeas de la jungla, flamencos escarlatas volando por encima del agua profundamente azul. Fantásticamente bello y sin embargo completamente inatractivo porque tú no estabas allí para contemplarlo conmigo.

VIVO. AMANDA: (BESANDOLO DE NUEVO) Llévame, por favor, llévame ense-  
guida a reponer el tiempo perdido. (ELLA SE ACUESTA EN SU REGAZO).

ELYOT: La semana entrante?

AMANDA: Mañana.

ELYOT: Hecho!

INTO. AMANDA: Tengo que ver a tus queridos flamencos. Ocho años, como van, nos hemos querido siempre. Tres años casados y cinco divorciados.

ELYOT: !Mi ángel? mi ángel, mi ángel! (LA BESA APASIONADAMENTE)

Y MAS VIVO.

AMANDA: (TRATANDO DE DESHACERSE DE SUS BRAZOS)! No, Elyot, deja, ahora no.! ...(SE INCORPORA).

ELYOT: (CON AGRESIVIDAD APASIONADA) ?Por qué he de dejar?  
Tú sabes muy bien que te encanta ser adorada.

AMANDA: Acabamos de cenar. (R)

ELYOT: (SE LEVANTA INDIGNADO) En verdad que a veces dices unas cosas horribles. (SE VA DETRAS DEL SOFA).

AMANDA: (COMPONIENDOSE EL PEINADO) No veo nada de horrible en lo que acabo de decir.

ELYOT: No tienes sentido romántico para nada. (VA HACIA EL PIANO).

AMANDA (MUY INGENUA) Es que francamente es difícil sentirse romántica con el cuello tieso. (R)

ELYOT: Por qué no me dijiste que tenías el cuello tieso?

AMANDA: (DULCEMENTE) Es que ya se compuso.

ELYOT: ¡Qué oportuno! (ENCIENDE UN CIGARRILLO QUE TOMA DE LA CAJITA QUE ESTA SOBRE EL PIANO). (PAUSA).

AMANDA: (EXTIENDE LA MANO) Dáme uno, por favor.

ELYOT: (LE AVIENTA DESDE EL PIANO UN CIGARRILLO) Toma.

AMANDA: ?Y lumbre?

ELYOT: (CON IMPACIENCIA. TONO FUERTE) ?No puedes esperar un minuto? (ENCIENDE SU CIGARRILLO)

AMANDA: Qué caballeroso.

ELYOT: (LE AVIENTA LOS CERILLOS) Ten.

AMANDA: (CON FRIALDAD) Muchísimas gracias. (UN MOMENTO DE SILENCIO, MIENTRAS ELLA ENCIENDE UN CIGARRILLO).

ELYOT: (YENDOSE AL FONDO) Tienes un verdadero talento para exasperar a uno.

AMANDA: No puedo comprender qué es lo que he hecho tan terriblemente exasperante.

ELYOT: Saber ser admirablemente inoportuna.

AMANDA: Y tú, falta de consideración.

ELYOT: (SE VA AL LADO DERECHO, DETRAS DEL SOFA, APAGA EL CIGARRILLO EN EL CENICERO DEL TOCADISCOS). Realmente, acabamos de cenar.

AMANDA: Sí, apenas acabamos.

ELYOT: Me temo que esa clase de observación demuestra una mentalidad más bien vulgar.

AMANDA: !Ah sí, eso es lo que demuestra? (APAGA EL CIGARRILLO EN EL CENICERO DE LA MESITA).

ELYOT: Muy desagradable, me dá escalofrío.

AMANDA: Y todo ese alboroto nada más porque tú tonta vanidad se ha sentido ofendida.

ELYOT: Vanidad? ?Qué quieres decir con eso de "vanidad"?..

AMANDA: No puedes soportar la idea de que hay ciertos momentos en que nuestras, como lo llamaremos ...potencias químicas, no responden como deberían. (R).

MF

RF

MAS Y MAS  
VOLUNTARIO

ELYOT: (IRONICO) ¡Nuestras, cómo lo llamaremos, potencias quí-  
micas! Por favor, trata de ser un poco más explícita.

AMANDA: (SE LEVANTA FURIOSA Y SE LE ENFRENTA) Sabes perfectamen-  
te bien lo que quiero decir y hazme favor de no tratar-  
me con ese aire de superioridad.

ELYOT: (GRITANDO) Mira, Amanda...

AMANDA: (REPENTINAMENTE) ~~MI~~ vida, Sollocks! ¡Sollocks, por amor  
de Dios!..

ELYOT: Pero escucha...

AMANDA: ¡Sollocks, ¡Sollocks, oh amor mío..tres veces Sollocks!.  
(PAUSA).

SE QUEDAN UN MOMENTO MIRANDOSE MUTUAMENTE EN SILENCIO; LUEGO  
AMANDA SE TIRA SOBRE EL SOFA Y ESCONDE LA CARA EN LOS COJINES.  
ELYOT LA MIRA Y LUEGO SE VA DETRAS DEL SOFA, SE DETIENE, LA MIRA  
CON GANAS DE ESTRANGULARLA (ADEMAN) Y CAMINA HACIA EL PIANO. SE  
SIENTA Y EMPIEZA A TOCAR CON UN DEDO "ALWAYS", SIN ENTUSIASMO.  
AMANDA LEVANTA LA CABEZA, SE VOLTEA, ACOSTADA EN EL SOFA Y SE  
QUEDA ESCUCHANDO EL PIANO. ELYOT LE AVIENTA UN BESO Y SIGUE TO-  
CANDO. EMPIEZA A CANTAR SUAVEMENTE SIN QUITAR LOS OJOS DE ELLA,  
"ALWAYS", LA CANCION QUE DESPERTO SUS RECUERDOS EN LA TERRAZA -  
DEL HOTEL.

RA VEZ MUY  
VTO.

AMANDA: Tremendamente romántico, mi vida.

ELYOT: (SONRIENDO) Sí, tremendamente romántico.

(AMANDA SE ENDEREZA, CANTANDO SUAVEMENTE LA MELODIA: SE  
LEVANTA Y, CANTANDO, CAMINA HACIA EL PIANO Y SE RECARGA  
EN EL. FINALMENTE AMANDA SE SIENTA EN EL BANQUILLO DEL  
PIANO, RECARGANDO SU CABEZA EN EL HOMBRO DE ELYOT. EL DA  
UNAS CUANTAS NOTAS MAS Y LA TOMA EN SUS BRAZOS.

ELYOT: (DESPUES DE UN MOMENTO) Eres la mujer más adorable, más  
excitante que jamás haya nacido.

AMANDA: (SE LEVANTA Y PONE SU MANO SUAVEMENTE EN LA BOCA DE SU  
MARIDO) Mi adorado, mi corazón... (EL LA BESA LA MANO Y  
LUEGO EL BRAZO, SE LEVANTA Y LA ABRAZA APASIONADAMENTE,  
DANDO AL ABRAZARLA, CON LA MANO DERECHA, UN ACORDE DISO-  
NANTE EN EL PIANO. ELLA TRATA DE DESASIRSE DE SUS BRAZOS,  
MEDIO SERIA Y MEDIO RIENTE, HASTA QUE LOGRA LIBERTARSE; EL  
LA ATRAPA DE NUEVO DELANTE DEL SOFA, LA VOLTEA Y LA BESA  
VIOLENTAMENTE, AMBOS CAEN SOBRE EL SOFA. DE REPENTE SUE-  
NA EL TELEFONO Y LOS DOS SE APARTAN DE UN SALTO. (R).

SO. PIANO  
NSAMENTE  
.-

ELYOT: ¡Dios mío! (SE LEVANTA DE UN BRINCO).

AMANDA: ¿Crees que son ellos?.

ELYOT: Puede ser.

AMANDA: Solamente Freda sabe que estamos aquí y ella no sería -  
capaz de llamarnos.

ELYOT: Entonces deben ser ellos.

AMANDA: Qué vamos a hacer?.....

ELYOT: (REPENTINAMENTE DECIDIDO)?Estamos decididos a quedarnos juntos, verdad querida, suceda lo que suceda?

AMANDA: Ahora y para siempre, amor mío.

ELYOT: Entonces nada me importa. (VA CON ADEMAN DE DESAFIO HACIA EL TELEFONO QUE NO HA DEJADO DE SONAR DURANTE ESTA ESCENA. EL TELEFONO ESTARA JUNTO AL PIANO)

AMANDA: Tenía que suceder tarde o temprano.

IO DE

PO": MODE

ELYOT: (AL TELEFONO) Hallo...Hallo..(PAUSA. REACCION) que.... comment? Madame, qui?'alló.'álló..oui c'est ca. Oh, Madame Duvalon..Oui, oui, oui.. (TAPA EL TELEFONO CON LA MANO) Es alguien que quiere hablar con la señora Duvalon.

AMANDA: ?Quién es la señora Duvalon?

ELYOT: No tengo la menor idea. (AL TELEFONO) Je regrette beaucoup monsieur, mais madame Duvalon viens de partir.... cette après midi, pour..Madagascar.- (CUELGA EL TELEFONO) Uf, que susto llevé.

IO DE "TEMPO"

INTENSIDAD--  
ANTE".

AMANDA: A mí se me enchinó el cuerpo.

QUE PREPA  
UTURA COMPLET  
ON.

ELYOT: (SE VA HACIA EL SOFA) ?Qué haremos si de repente se presentan aquí?

AMANDA: Los recibiremos con todas las atenciones.

ELYOT: ?Con la más perfecta sangre fría?

AMANDA: Claro que sí. Yo les haré una gran reverencia.

ELYOT: (SENTÁNDOSE EN EL RESPALDO DEL SOFA) Las cosas tremendamente importantes no importan nada cuando se es feliz, ¿no es verdad?

AMANDA: Lo más triste es que la felicidad no dura.

ELYOT: Mi vida, no digas eso.

AMANDA: Pero es la verdad. Toda esta cosa es una broma muy triste.

ELYOT: (SE LEVANTA DEL RESPALDO) ?Te refieres a esta cosa bella y sagrada que es el amor?

AMANDA: Sí, me refiero a eso.

ELYOT: (SE VA A LA VENTANA) (CON BURLA) Qué es todo ello, es lo que me pregunto en mi incesante búsqueda de la verdad absoluta. ?Díes mío, qué es todo ello?

AMANDA: No te burles de mí, yo hablo en serio.

ELYOT: (CON SERIEDAD OTRA VEZ HACIA EL SOFA) No debes ponerte seria, amor mío, eso es precisamente lo que ellos quieren.

AMANDA: Quiénes son ellos?.

VIVO..

ELYOT: Todos esos raros moralistas que tratan de hacer la vida insuportable. (SE VA AL CENTRO, FONDO) Ríete de ellos. Sé despreocupada. Ríete de todo, burlate de todos sus sagrados preceptos. La despreocupación descubre el ácido en toda su condenada dulzura y luz.

AMANDA: Si he de reírme de toda, entonces tengo que reírme también de nosotros mismos.

ELYOT: Ah, claro que sí. Nosotros también somos unas figurillas chistosas.

"TEMPO" MAS  
LENTO.

AMANDA: ¿Cuánto tiempo va a durar este absurdo, insuportable, amor nuestro?

ELYOT: Quién sabe?

AMANDA: ¿Siempre vamos a discutir y pelear?

ELYOT: (SE VA DETRAS DE ELLA QUE ESTA SENTADA EN EL SOFA). No, eso se irá extinguiendo junto con nuestra pasión.

AMANDA: Oh, mi vida, estaremos contentos así?

ELYOT: (SE APOYA CON SUS DOS BRAZOS SOBRE EL SOFA, QUEDANDO EXACTAMENTE DETRAS DE ELLA) Todo depende de cómo nos hayamos acomodado.

AMANDA: ¿Y qué sucederá si alguno de nosotros muere? ¿El que se quede seguirá riendo?

ELYOT: Oh sí, sí, con toda su alma. (R).

AMANDA: (APRETANDOLE LA MANO, CON INSISTENCIA) ¿Eso es serio, verdad?

ELYOT: No, no, para nada. La muerte es cosa de risa, un pequeño misterio muy hábil. Todo preparado con espejos.

AMANDA: Querido, creo que estás diciendo disparates.

MAS VIVO.

ELYOT: Todos dicen disparates al fin y al cabo. (PEQUEÑO MOVIMIENTO AL FONDO). Seamos superficiales y compadezcámonos a los pobres filósofos. (HACIA ELLA) Ven, amor mío bésame antes de que tu cuerpo se pudra y los gusanos salten en las órbitas de tus ojos.

AMANDA: Elyot, los gusanos no saltan.

ELYOT: (BESANDOLA POR DETRAS) Sabes, no me importa lo que hagas. Puedes pintarte toda de verde claro y bailar desnuda en la plaza Vendôme y correr la fiesta con todos los hombres del mundo y no diré nada mientras me quieras a mí por encima de todos.

AMANDA: Gracias, querido. Lo mismo va contigo, pero si te veo siquiera mirar a otra mujer, te mato. (R).

"TEMPO  
ALLEGRO"

ELYOT: (PASA AL FRENDE DEL SOFA) ¿Te acuerdas de aquella horrible escena que tuvimos en Venecia? (SE SIENTA EN EL SOFA AL LADO DERECHO DE AMANDA)

AMANDA: Pero si tuvimos tantas. ¿A cuál de ellas te refieres?

ELYOT: Esa, cuando compraste en la Piazza una serpiente de verdadera pintada y la pusiste en mi cama. (R).



Más  
diver-  
tidos

da vez  
con  
por hi-  
aridad

IMAX

Y CAMBIO  
EMPO" Y

- AMANDA: Oh, Carlitos. Se llamaba Carlitos y se retorció tan di-  
vinamente.
- ELYOT: Era asqueroso. Lo odié con toda mi alma.
- AMANDA: Sí, lo sé. Lo tiraste por la ventana al Gran Canal.  
Creo que nunca podré perdonártelo.
- ELYOT: ¿Cuánto tiempo duró ese pleito? (LA TOMA EN SUS BRAZOS)
- AMANDA: Días y días, parecía que no se iba a acabar nunca.
- ELYOT: Lo peor fué en Cannes cuando tus tenazas de rizar el  
pelo hicieron un agujero en mi nuevo traje de casa.  
(SE RIE)
- AMANDA: También quemaron mi peine y todas las toallas del baño.
- ELYOT: Ese sí fué un pleitazo, verdad?
- AMANDA: Fué la primera vez que me pegaste.
- ELYOT: No te pagué muy fuerte. (R)
- AMANDA: El administrador llegó y nos encontró revolcándonos en  
el suelo, mordiendo y arañando como panteras. ¡Qué bár-  
baros...! (RIE SIN PODER CONTENERSE)
- ELYOT: Nunca olvidaré la cara que puso. (LOS DOS ESTALLAN DE  
RISA).
- AMANDA: ¡Qué ridículo, qué tremendamente ridículo!
- ELYOT: Entonces éramos mucho más jóvenes.
- AMANDA: Y mucho más tontos. (RISA DE AMBOS). (EL LA CORTA ANTES  
QUE AMANDA, SE APARTA UN POCO DE ELLA Y DICE EN TONO  
BAJO, LENTO, SOMBRIO).
- ELYOT: En realidad la verdadera causa de ~~ese~~ pleito fué Peter  
Burden.
- AMANDA: Sabías muy bien que no había nada serio.
- ELYOT: ¿Cómo lo iba a saber? Recibías regalos de él.
- AMANDA: ¿Regalos? Un pequeño prendedor muy trivial.
- ELYOT: Lo recuerdo muy bien, reluciente de diamantes. (R).  
Del peor gusto que pueda haber.
- AMANDA: No es cierto, era muy bonito. Lo tengo todavía y me lo  
pongo seguido.
- ELYOT: Te diste tus mañas para torturarme con ese Peter Burden.
- AMANDA: No, nada de eso; tú inventaste todo en tu celosa imagi-  
nación.
- ELYOT: Debes admitir que él estaba enamorado de tí. ¿No es  
cierto?
- AMANDA: Oh, tal vez un poco. Nada serio.
- ELYOT: Dejaste que te besara. Me lo habías dicho.
- AMANDA: ¿Bueno y qué? (R).

ELYOT: ¿Cómo que qué?

AMANDA: Me proporcionó mucho gusto y no hizo ningún daño.

ELYOT: ¿Y yo, qué?

AMANDA: Si no hubieras sido tan suspicaz y tan metiche nunca lo hubieras sabido. (R)

ELYOT: (SE LEVANTA) Muy bonita manera de ver las cosas, ni qué decir.

AMANDA: Oh, querido, me fastidia esta conversación.

ELYOT: Y a mí más todavía. (PAUSA) (CRUZA DELANTE DEL SOFA, HACIA EL PIANO) (SECO). ¿Quieres un poco de brandy?

AMANDA: (SECAMENTE) No, gracias.

ELYOT: Creo que voy a tomar un poco.

AMANDA: No me parece que tengas necesidad, ya tomaste dos vasos.

ELYOT: Necesidad ninguna. De todos modos esos vasos eran más bien vasitos.

AMANDA: (SE LEVANTA) Me parece tan tonto estar dále y dále con la misma cosa.

ELYOT: (SIRVIENDOSE UN VASO LLENO, DE LA BOTELLA QUE ESTA SOBRE EL PIANO) Francamente no se puede decir que tres vasos en toda la noche sean estar dále y dále con la misma cosa.

AMANDA: (VA HACIA EL CENTRO) En tí ya se está volviendo una -- costumbre.

ELYOT: (VA HACIA ELLA) No necesitas tomar esas poses conmigo, nada más porque en este momento no tienes ganar de tomar una copa.

AMANDA: No seas tan estúpido.

ELYOT: (MOLESTO Y AGRESIVO) Realmente, Amanda...

AMANDA: ¿Qué?... (PAUSA).(ELYOT LA MIRA)

ELYOT: Nada. (Y SE VA AL PIANO). (AMANDA SE SIENTA EN EL SILLON DEL LADO DERECHO Y TOMANDO UNA POLVERA QUE ESTA SOBRE EL TOCADISCOS, MIRA EN ELLA SU CARA INQUISITIVAMENTE, LUEGO SE PINTA LOS LABIOS Y SE POLVEA).

FIN DE "TEMPO"  
NO.

ELYOT: (SE APOYA EN EL PIANO, Y DICE CON GANAS DE MOLESTAR).  
¿Vas a salir querida? (R)

AMANDA: No, nada más poniéndome bella para tí. (R).

ELYOT: ("GLISSANDO" EN EL PIANO, CON UN DEDO). Esa contestación me ha destrozado el corazón.

AMANDA: El papel de la mujer es seducir al hombre. Obsérvame nada más un rato.

ELYOT: En realidad eso es perfectamente cierto.

AMANDA: Oh no, eso no es cierto.

ELYOT: Sí, es cierto.

AMANDA: (IRRITADA) Oh, cállate. (R)

ELYOT: Es una lástima que no hayas tomado más brandy; tal vez te hubiera hecho un poco menos desagradable.

AMANDA: No me parece que haya hecho ese milagro contigo.

ELYOT: (CRUZA HACIA DETRAS DEL SOFA) Muerde, muerde, muerde, como una viborita.

AMANDA: Las víboras no muerden, pican.

ELYOT: Tonterías, tienen una bolsita de veneno detras de las quijadas y muerden.

AMANDA: (GRITANDO) ¡Pican!!..

ELYOT: (GRITANDO) ¡Muerden!!...

AMANDA: No me importa, ¿entiendes? ¡No me importa! ¡Me da lo mismo si ladran o ruedan como aros!.

GRAVE

TIPO LENTO.--

ELYOT: (DESPUES DE UNA LIGERA PAUSA GOLPEA EL RESPALDO DEL SOFA Y VA AL ARCO DEL FONDO, RECARGANDOSE CONTRA EL) ¿Viste seguido a Peter Burden después de nuestro di versio?

AMANDA: Sí, lo ví muy seguido.

ELYOT: (CON SARCASMO) Supongo que entonces te dejarías besar mucho más que antea.

AMANDA: Eso no te importa.

ELYOT: (BAJA DESDE EL ARCO AL CENTRO) Debes haber tenido una vida muy divertida. (AMANDA NO CONTESTA Y EL SE PASEA MUY ERGUIDO, POR LA PIEZA). Ningunas restricciones..muy a gusto..de todos modos nunca has tenido muchas restricciones.

AMANDA: (SE LEVANTA Y VA HACIA EL) Eres absolutamente insoportable; espero que sea por haber bebido demasiado.

ELYOT: No he bebido demasiado.

AMANDA: Siempre has tenido la cabeza muy débil.

ELYOT: (HACIA ELLA) Me parece que ya te dije antes que tomé solamente tres pequeños vasitos de brandy en toda esta noche. Ni un niño de dos años podría emborracharse con eso.

AMANDA: Todo lo contrario, un niño de dos años se emborracharía perdidamente con un solo vaso de brandy.

ELYOT: Qué interesante. ¿Y un niño de cuatro años, o de seis o de nueve?..

AMANDA: ¡Oh, cállate! Mejor toma un poco más de brandy.

ELYOT: Magnífica idea, es lo que voy a hacer. (SE VA HACIA EL PIANO) (PAUSA BREVE).

AMANDA: (SUAVE) Ridículo asno. (R).

ELYOT: (SE DETIENE Y SE VUELVE) ¿Cómo dices?

AMANDA: (FRIAMENTE) Dije ridículo asno.

ELYOT: (CON GRAN DIGNIDAD) Gracias. (SE INCLINA, VA AL PIANO, SE SIRVE OTRO VASO DE BRANDY Y LO TOMA DE UN GOLPE. AMANDA VA AL TOCADISCOS Y PONE UN DISCO. ELYOT SE APOYA EN EL PIANO Y DICE CON ESFUERZO) : Me parece que sería mejor no tocar.

TEMPO MODERATO<sup>n</sup>.

AMANDA: (FRIAMENTE) ? Por qué?...

ELYOT: Es muy tarde ya y puede molestar a las gentes de arriba.

AMANDA: Arriba no vive nadie. Es un estudio de un fotógrafo.

ELYOT: Supongo que abajo sí vive alguien.

AMANDA: (SE SIENTA EN EL SILLON DERECHO) Sí, pero no están aquí, se fueron a Túnez.

ELYOT: Este no es el tiempo de ir a Túnez. (VA AL TOCADISCOS Y LO APAGA Y REGRESA INMEDIATAMENTE AL PIANO).

AMANDA: (CON VOZ HELADA, MUY LENTAMENTE) Vuélvelo a poner por favor.

ELYOT: No pienso hacerlo.

AMANDA: Muy bien, si insistes en portarte como un grosero e idiota..(SE LEVANTA Y PONE EL DISCO MAS FUERTE).

ELYOT: (EN EL PIANO, CON GRAN ESFUERZO, LENTAMENTE) Apaga el tocadiscos. Me vuelve loco.

AMANDA: Eres demasiado excitable. Trata de dominarte.

ELYOT: Apágalo.

AMANDA: No quiero. (ELYOT CORRE HACIA EL TOCADISCOS POR DELANTE DEL SOFA, AMANDA TRATA DE IMPERIRLO. LUCHAN UN MOMENTO EN SILENCIO Y POR FIN LA AGUJA RAYA EL DISCO) (CUBRIR LA ACCION) Ya ves, echaste a perder el disco. (QUITA EL DISCO Y LO MIRA ATENTAMENTE).

ELYOT: ¡Qué bueno!..

AMANDA: ¡Cochino asqueroso!

ELYOT: (CON REPENTINO REMORDIMIENTO) Amanda, mi vida... Sollocks.

AMANDA: (FURIOSA) ¡Sollockate a tí! (ROMPE EL DISCO EN LA CABEZA DE ELYOT, QUIEN CAE SENTADO SOBRE EL SOFA). (R)

ELYOT: (SE LEVANTA Y LE DA UNA BOFETADA) Maliciosa pequeña bestia. (AMANDA CHILLA FUERTEMENTE Y CORRE HACIA EL SOFA SOLLOZANDO CON RABIA, SE TIRA EN EL SOFA Y ESCONDE LA CARA ENTRE LOS COJINES) (R).

AMANDA: (GIMIENDO) ¡Oh, oh, oh...!

APIDAMENTE.

ELYOT: (SE HINCA DELANTE DE ELLA, JUNTO AL SOFA) Perdóname, no lo quise hacer..lo siento mucho, querida, te juro que no quise hacerlo.

AMANDA: ¡Véte, véte, te odio!..

ELYOT: Amanda..escúchame..escúchame!!...

AMANDA: (VOLVIENDOSE REPENTINAMENTE Y PLANTANDOLE UNA BOFE TADA) ¡Sí, escúchame; estoy cansada de estarte escuchando, maldito..sádico, bestia!. (ELYOT CAE SOBRE SU ESPALDA Y VUELCA A LA VEZ LA MESA. SE LEVANTA CON DIGNIDAD). (RISA QUE CONTINUA HASTA EL FINAL DEL ACTO).

ELYOT: (CON GRANDEZA TEATRAL) Gracias. (CAMINA AFECTADAMENTE HACIA LA PUERTA. AMANDA LE TIRA UN COJIN, QUE NO LO ALCANZA Y CAE SOBRE LA MESA DERRUMBANDO UNA LAMPARA Y UN FLORERO. ELYOT SE RIE FALSAMENTE). Bonita exhibición, ni qué decir. (EN LA PUERTA)

AMANDA: (FURIOSA) ¡Deja de reírte así! (AVIENTA OTRO COJIN QUE ALCANZA A ELLYOT).

ELYOT: (CONTINUA CON LA MISMA RISITA) Realmente muy divertido.

Los dos parlamentos se dicen simultáneamente. "ORTISSIMO".

AMANDA: (PERDIENDO EL CONTROL DE SI MISMA) ¡Deja..deja..deja!..(SE LE VA ENCIMA: EL LA AGARRA DE LAS MANOS). ¡Te odio..me oyes! ¡Eres presumido, inaguantable e imposible hasta el colmo!

ELYOT: (AL MISMO TIEMPO; GRITANDO MAS FUERTE) ¡Eres una pequeña bestia maliciosa, malvada, liviana, y no quiero volverte a ver jamás en mi vida! (LA AVIENTA LEJOS DE EL, ELLA TROPIEZA Y CAE DE RODILLAS JUNTO AL PIANO, SOBRE EL SILLON).

AMANDA: (GOLPEANDO EL SILLON) (RAPIDAMENTE) ¡Esto es el fin, entiendes?. ¡El fin, para siempre jamás!

(AMANDA SE LEVANTA, VA HACIA LA PUERTA DE ENTRADA Y LA ABRE DE PAR EN PAR. EL CORRE DETRAS DE ELLA Y LA SUJETA BRUTALMENTE DE LA MANO).

PARLAMENTE

(ELYOT: ¡no te vas a ir así!

AMANDA: ¡Oh sí, me voy!..

(ELYOT: ¡Te digo que no!

AMANDA: Que sí; déjame..(EL LA ARRASTRA AL FRENTE, LEJOS DE LA PUERTA. AMANDA DICE CASI SIN ALIENTO, MIENTRAS LUCHAN): Eres un enemigo cruel y te odio, te aborrezco; gracias a Dios a tiempo me di cuenta de lo que eres en realidad; casarme contigo de nuevo? Jamás, jamás, jamás!! Mejor morir en los más atroces tormentos...

DOS PARLAMENTOS SIMULTANEOS.

ELYOT: (AL MISMO TIEMPO) Cállate, cállate..Yo no me casaría contigo de nuevo aunque me lo pidieras arrastrándote de rodillas. Eres un despreciable y malvado vampiro.. espero que Dios me conceda no volverte a ver en toda mi vida...

EMPIEZA EL APLAUSO  
DEL PUBLICO.

(EN ESTE MOMENTO TROPIEZA ELYOT CON UN COJIN Y AMBOS CAEN AL SUELO, REVOLCANDOSE EN UN PAROXISMO DE RABIA. VICTOR Y SYBIL ENTRAN CALLADAMENTE POR LA PUERTA ABIERTA Y SE QUEDAN MIRANDOLOS CON HORROR. AMANDA LOBRA LIBERTARSE Y SE MEDIO LEVANTA, PERO ELYOT LA JALA DE UNA PIERNA Y LA TIRA DE NUEVO.

AMANDA: (GRITANDO) ¡Bestia, bruto, cochino, miserable, bestia, animal...!

SE ECHA ENCIMA DE ELYOT QUE EMPEZABA A INCORPORARSE Y LE ASESTA UN GOLPE QUE LO DEJA TIRADO DE NUEVO. AMANDA DESCUBRE A VICTOR Y SYBIL, CORRE VIOLENTAMENTE HACIA LA PUERTA DE LA IZQUIERDA Y ENTRA DANDO UN TERRIBLE PORTAZO AL MISMO TIEMPO QUE ELYOT SE LEVANTA Y CORRE COJEANDO A LA PUERTA DE LA DERECHA, DANDO TAMBIEN UN TREMENDO PORTAZO. VICTOR Y SYBIL ENTRAN TIMIDAMENTE Y CAEN CON DESESPERACION EN EL SOFA.

TELON.



FILOSOFIA  
Y LETRAS

PROBLEMAS DE ACTUACION.

DEL TEATRO POETICO

## EL MONOLOGO Y LA CREACION DE UNA FIGURA TEATRAL.

recursos de la actuación realista, especialmente los del así llamado Sistema Stanislavsky, en contraposición con los medios expresivos de la escuela formal de actuación, vimos ya que éste último tipo de actuación, que enfatiza la creación estructurada, planeada, armoniosa, corresponde lógicamente a la interpretación del teatro poético, si admitimos que deba existir unidad de estilo, equilibrio estético, entre la obra y su interpretación. No es sólo el verso, elemento "teatral" o artificial de este género, el que lo distingue del género realista; es en realidad la planteación total del problema dramático, por parte del dramaturgo, la que se manifiesta en una caracterización mucha más estilizada de los personajes y en una forma mucho más convencional de expresar sus ideas o sentimientos. El monólogo ocupa aquí el lugar de la acotación del dramaturgo y el "aparte" el del segundo diálogo.

El teatro realista rechazó, lógicamente, éstos dos tan cómodos recursos teatrales del estilo formal. Pero no los suprimió, ni pudo suprimirlos, porque el problema de que los personajes externasen sus verdaderas intenciones lo tenía también el dramaturgo realista.

Strindberg, maestro en todos los estilos dramáticos, lo vió con toda claridad cuando en el año de 1888 escribió: "El Monólogo ha sido rechazado por los dramaturgos realistas como falso; pero si lo motivo, entonces lo justifico y puedo emplearlo con provecho. Es probable que un orador repase su discurso en voz alta, un actor su papel o que una muchacha platique con su gato, una madre bromea con su niño, una solterona hable con su papagayo....Donde el monólogo parece fuera de lugar, he usado la pantomima con la cual le doy al actor aún mayor libertad de inventiva." Así, hay en "La Señorita Julia", escenas mudas. Durante la primera encontramos a Cristina, la cocinera, sola: "De lejos se oyen los compases del baile campestre. Cristina tararea la música, mientras quita los platos que usó Jean para su cena; los lava, los seca y guarda en la alacena. Luego se quita el delantal, toma del cajón de la mesa un espejito que coloca sobre la mesa contra un florero. Enciende una vela y calienta una horquilla para rizar los mechones que caen sobre su frente. Luego se dirige a la puerta y escucha; regresa a la mesa, encuentra el pañuelo, que la señorita Ju

lía ha olvidado, lo toma y lo olfatea; lo desdobra y extiende cuidadosamente, perdida en sus pensamientos, y lo dobla cuatro veces".

Es indudable que el principal motivo de esta escena muda es el de ganar un lapso de tiempo suficiente durante el cual Jean y la Señorita Julia pudiesen bailar y Jean regresar a escena. Pero esta exigencia técnica la aprovechó el dramaturgo para establecer algunos rasgos esenciales de una sirvienta "que conoce el lugar que le corresponde" y que por lo tanto no siente celos, ni se impacienta por la ausencia de Jean. Hay algo mecánico, algo de rutina diaria en todo lo que ella hace. Sobre todo debe la actriz establecer el cansancio de la sirvienta, una de sus más importantes características, ya que después se queda dormida y la acción se puede desarrollar a pesar de su presencia. Strindberg la concibió como figura secundaria y como tal, la ha dibujado únicamente con los rasgos indispensables de una "criada, falta de iniciativa, embriecida junto a la estufa, llena de moral y religión, que va a la Iglesia a confesar sus pequeñas raterías y recibir de Jesús indulgencia para una nueva cantidad de pedados".

Y como figura secundaria participa como lo explica Strindberg en su Prefacio, lo menos posible en la acción misma. Esta limitación debe manifestarse en una actuación discreta por parte de la actriz, actuación que se limita a la tarea asignada por el dramaturgo. Muy interesante resulta también la acotación a esta pantomima, en la cual insiste el autor en que la actriz debe accionar: "como si estuviera de verdad sola en la cocina! debe, por lo tanto, dar la espalda al público y no mirar hacia los espectadores; tampoco debe precipitarse, como si temiese que el público pudiera impacientarse." Si analizamos la última parte de la pantomima veremos que la actriz tiene que establecer, dentro de la limitación impuesta por su carácter, un segundo diálogo correspondiente a los hechos de oír los compases del "Schottisch", encontrar el pañuelo, olfatearlo, extenderlo y doblarlo de nuevo. Aquí tenemos pues una pantomima que ocupa indudablemente el lugar que antes hubiera ocupado un monólogo. Para este tipo de carácter teatral, sordido, la pantomima resulta indudablemente más adecuada que un monólogo, aún sin tomar en consideración el género al cual pertenece la obra.

"señorita Julia" es una tragedia naturalista que se concreta en los personajes: Julia y Jean y que usa, como obra realista, todos los recursos del teatro clásico: unidad de acción, de lugar y de tiempo. Otro recurso del teatro clásico, el de la revelación, se usa casi continuamente; en verdad, estamos presenciando la catástrofe de la señorita Julia. Cuando la obra empieza, todos los factores, tanto psicológicos como circunstanciales, están en el punto preciso que lleva lógicamente al desenlace trágico.

Este análisis de una obra que puede calificarse como ejemplo extraordinario del Naturalismo escénico nos demuestra, pues, que el Teatro Realista se vale de los mismos recursos que el Teatro Clásico. La diferencia reside en el tema, el clima y la tonalidad de la obra misma. Pero éstos recursos son, desde luego, usados en forma distinta. De la misma manera como la actuación, según la obra, debe cambiar totalmente de estilo, aunque el actor siempre use emociones, "tempo" y tono; movimientos, gestos y pantomimas, como recursos de su interpretación.

Pero el recurso del monólogo sigue siendo válido y no solamente en la forma de pantomima, tal como lo vimos con "La Señorita Julia". (Aún el Cinematógrafo, género realista por excelencia, se vale del monólogo, cuando la voz de un personaje nos expone sus ideas mientras la acción se desarrolla al margen de ellas).

Ibsen usó no sólo el aparte, aunque en forma velada, sino abiertamente el monólogo en "La Casa de Rosmer", escrita en 1886, es decir sólo dos años antes que "La señorita Julia".

Al final del tercer acto, Rebeca queda sola, después de la partida de Rosmer y Kroll, "se dirige con precaución hacia la ventana y mira, oculta detrás de las flores".

Rebeca: (HABLANDO CONSIGO MISMA EN VOZ BAJA). Hasta hoy evita el ir por la pasarela. Nunca atravesará - el torrente, ¡Nunca!.

Aquí, generalmente, se termina el acto, porque resulta mucho más impresionante que continuar con la escena entre la señora Helseth y Rebeca, escena un tanto superflua si se considera que sus efectos se notan inmediatamente al principio del último acto.

El segundo monólogo, el de la señora Helseth, termina la obra:

Señora Helseth: (ENTRANDO): Señorita, el coche está preparado. (MIRANDO EN TORNO SUYO). Han salido. ¿Han salido juntos a estas horas? ¡Cualquiera diría! (VA A MIRAR AL VESTIBULO Y VUELVE) En el banco,

no. !Oh, no! (SE ACERCA A LA VENTANA Y MIRA). !Je-  
sus! ?Qué es aquello blanco allá? !Que Dios nos --  
asista! !Los dos en la pasarela! !Tened piedad de-  
los pobres pecadores! !Se abrazan! (CON UN GRAN  
GRITO). !Ah! Caen los dos al torrente! !Socorro!..  
!Socorro!. (VACILA. SE APOYA TEMBLANDO EN EL RESPAL-  
DO DE UNA SILLA y PUEDE APENAS MURMURAR.) No! No  
hay socorro posible. !La señora se ha apoderado de  
ellos.-

Evitar éste monólogo hubiera significado renunciar, por razones  
externas, a una forma ciertamente convencional pero de impresio-  
nante efecto dramático. Por otra parte, no se trata aquí de monó-  
logos en el sentido acostumbrado; la señora Helseth, como la se-  
ñorita Rebeca, no hace más que relatar lo que ella ve, lo que el  
público debiera ver, -y que en una película sin duda presenciaria  
pero que, por razones obvias, no se puede demostrar dentro de  
la limitación de un foro teatral.

Los monólogos, los grandes soliloquios famosos, son aquéllos en  
los que el héroe expone su situación personal, donde reflexiona,  
duda y se decide e donde trata de justificarse ante sí mismo.

Famosos son los dos monólogos de "La Vida es Sueño" de Don Pe-  
dro Calderón de la Barca. El primero, en realidad, cubre parcial-  
mente la exposición en cuanto a los rasgos esenciales del perso-  
naje principal, Segismundo, y la situación en que se encuentra.

La interpretación de éste papel encierra un problema difícil de  
resolver para los actores del teatro realista: valorar debida-  
mente el verso y la estructura poética que claramente señala el  
monólogo y al mismo tiempo, fijar la personalidad de Segismun-  
do y su situación dentro de la obra. Es decir, en éste, como en  
tantos otros casos del teatro del Siglo de Oro español, no basta  
con "decir bien" el verso, como, por otra parte, tampoco sería  
viable una interpretación que no respetara la estructura poética  
de la obra. El actor moderno debe perfilar la bien definida per-  
sonalidad del protagonista, que en el citado pasaje hace su pri-  
mera aparición en escena, y dar todo su valor a la forma, al rit-  
mo, que no varía, y a la musicalidad, que son parte integrante  
de la obra de Calderón. Para la primera parte de la tarea, el  
artista debe dar relieve a todo aquello que pueda humanizar la  
figura, exteriorizando los sentimientos que le animan. Adverti-  
rá que todo el monólogo se divide en siete décimas, que hemos  
transcrito separando una de otra con un espacio en blanco y a

antecede la ya proferida exclamación: !Ay, mísero de mí! !Ay, infelice! que propiamente no pertenece al fragmento del cual nos ocupamos.

De estas siete décimas, las dos primeras y la última sirven sobre todo para establecer los rasgos de Segismundo, los versos números 3, 15, 19 y 20 conducen en forma ascendente al clímax emotivo, comprendido entre los versos números 61 y 64, que revelan toda la ferocidad, toda la violencia de emociones, todo el rencor del personaje. Entre el principio y el fin del monólogo figuran cuatro décimas altamente formales, que terminan con el mismo refrán: Tengo menos libertad y principian de la misma manera.

Cada una de las cuatro imágenes (versos 21 al 60) que el dramaturgo nos ofrece, requiere sobre el ritmo fijo de la poesía una interpretación distinta, que pueden dar los elementos no emotivos que forman parte de la interpretación hablada: el "tempo" y las pausas; la elevación, el timbre y el volumen de la voz.

Aprovechando estos recursos formales se puede dar una calidad distinta a cada una de las cuatro décimas, procurando que la protesta final sea de una creciente violencia. Para alcanzar este resultado debe iniciarse la interpretación del verso número 21, después de una pausa, con una entonación marcadamente lírica, un "tempo" lento, un tono grave y "piano", a fin de poder graduar y variar tales recursos con objeto de que la última protesta cobre el suficiente vigor y agresividad y dé paso, con toda naturalidad, al clímax emocional del monólogo:

En llegando a esta pasión,  
un volcán, un Etna hecho,  
quisiera arrancar del pecho  
pedazos del corazón.

Para terminar con un gran retardando, haciendo pleno uso de la pausa, y en "decrescendo", este trozo en el que se mezclan, de modo tan notable, elementos formales y elementos emotivos.

El actor debe fijarse, desde luego, en las palabras guía, que en este caso son de suma importancia para dar plasticidad al contenido, y procurar que el fraseo sea claro, lo que se obtiene no cortando el verso y colocando las pausas donde ya vienen indicadas por el propio sentido de la frase. Sólo si el actor trata de expresar claramente el sentido de cada frase, logra el público de hoy entender la belleza barroca de los versos de Calderón de la Barca.

(Abrense las hojas de la puerta, y descúbrase Segismundo con una cadena vestido de pieles. Hay luz en la torre).

Segismundo.

! Ay, misero de mí! !Ay, infelice!

- (1) Apurar, cielos, pretendo,  
ya que me tratáis así,  
qué delito cometí  
contra vosotros naciendo;  
aunque si nací, ya entiendo  
qué delito he cometido:  
bastante causa he tenido  
vuestra justicia y rigor,  
pues el delito mayor  
del hombre es haber nacido.
- (11) Sólo quisiera saber,  
para apurar mis desvelos  
(dejando a una parte, cielos,  
el delito del nacer),  
¿qué más os pude ofender,  
para castigarme más?  
¿No nacieron los demás?  
Pues si los demás nacieron,  
¿qué privilegios tuvieron  
que yo no gocé jamás?
- (21) Nace el ave, y con las galas  
que le dan belleza suma,  
apenas es flor de pluma,  
o ramillete con alas,  
cuando las etéreas salas  
corta con velocidad,  
negándose a la piedad  
del nido que deja en calma:  
¿Y teniendo yo más alma,  
tengo menos libertad?
- (31) Nace el bruto, y con la piel  
que dibujan manchas bellas,  
apenas signo es de estrellas  
(gracias al docto pincel),  
cuando atrevido y cruel,  
la humana necesidad  
le enseña a tener crueldad,  
monstruo de su laberinto:  
¿y yo, con mejor instinto,  
tengo menos libertad?
- (41) Nace el pez, que no respira,  
aborto de ovas y lamas,  
y apenas bajel de escamas  
sobre las ondas se mira,  
cuando a todas partes gira,  
midiendo la inmensidad  
de tanta capacidad  
como le da el centro frío:

? y yo, con más albedrío,  
tengo menos libertad?

(51) Hace el arroyo, culebra  
que entre flores se desata,  
y apenas, sierpe de plata,  
entre las flores se quiebra,  
cuando músico celebra  
de las flores la piedad  
que le da la majestad  
del campo abierto a su huida:  
?Y teniendo yo más vida,  
tengo menos libertad?

(61) En llegando a esta pasión,  
un volcán, un Etna hecho,  
quisiera arrancar del pecho  
pedazos del corazón:  
?Qué ley, justicia o razón  
negar a los hombres sabe  
privilegio tan suave,  
excepción tan principal,  
que Dios le ha dado a un cristal,  
a un pez, a un bruto y a un ave?

El segundo monólogo, que junto con el primero, como justamente lo expresó Valbuena Pratta, "sostiene la construcción del drama", expone el gran cambio interior que se opera en la figura de Segismundo, al final de la Segunda Jornada. La estructura poética de ambos es sorprendentemente parecida: también aquí encontramos décimas, con la misma característica de que los dos últimos versos de cada grupo parecen resumir el contenido ideal.

Mientras en el primer monólogo debe el actor tratar de establecer rasgos tan esenciales de Segismundo como lo son su ferocidad, su resentimiento, pero también su alta capacidad mental, tenemos en el segundo un cambio emotivo completo: Segismundo reprime con gran esfuerzo "esta fiera condición, esta furia, esta ambición", esfuerzo que debe proyectar el actor. No es pues, sobre todo al principio, un monólogo simplemente reflexivo o cerebral. También aquí existe el peligro de que el artista trate de salirse de la tarea "diciendo bien" los versos, que no dé la suficiente espontaneidad a su interpretación, que no reflexione antes de seguir adelante, antes de reaccionar a la pregunta misma:

"? Qué es la vida? Un frenesí  
? Qué es la vida? una ilusión,  
Una sombra, una ficción,"

Hay un tono de resignación, de desengaño, en todo éste hermoso monólogo, que el actor debe encontrar si quiere convencer a su auditorio de la validez del mensaje que Calderón ha condensado tan admirablemente en este trozo. En una palabra: el actor debe, sinceramente, dudar si el mundo es una realidad o solamente una representación y debe, aunque le separen 320 años y un mundo esencialmente técnico y materialista del concepto ideal de Calderón, creer, creer fervorosamente, que es su propia verdad la que está diciendo.

"Es verdad; pues reprimamos  
esta fiera condición,  
esta furia, esta ambición,  
por si alguna vez soñamos;  
y si haremos, pues estamos  
en mundo tan singular,  
que el vivir sólo es soñar;  
y la experiencia me enseña  
que el hombre que vive, sueña  
lo que es, hasta despertar.

Sueña el Rey que es Rey, y vive  
con este engaño mandando,  
disponiendo y gobernando;  
y éste aplauso, que recibe  
prestado, en el viento escribe;  
y en cenizas le convierte  
la muerte (¡desdicha fuerte!):  
¿ que hay quien intente reinar,  
viendo que ha de despertar  
en el sueño de la muerte?

Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende,  
sueña el que agravia y ofende,  
y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy aquí  
destas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.  
¿Qué es la vida? un frenesí.  
¿Qué es la vida? una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son".

Últimos versos:

"que toda la vida es sueño,  
 los sueños, sueños son", encierra Calderón-el fervoroso  
 dramaturgo de la Contrarreforma - su última verdad, la tesis  
 filosófica de que "La Vida es Sueño". A éste mismo resultado  
 final de conocimiento humano había llegado, por caminos opues-  
 tos, Shakespeare; por caminos que conducen, a través de los  
 bosques de Atenas poblados por Oberón y su reino encantado,  
 hacia la Isla donde reina Próspero con Ariel y sus espíritus  
 malignos, cuando escribe en "La Tempestad":

" Formados somos  
 de la misma materia que los sueños,  
 y un sueño abarca nuestra breve vida,"

Y no es solamente en "La Tempestad"-el testamento del gran  
 dramaturgo inglés,- donde encontramos esta idea; también Ham-  
 let sabe que el hombre no es más que "quintessence of dust"

"Imperious Caesar, dead and turn'd to clay,  
 Might stop a hole to keep the wind away:  
 O, that that earth, which kept the world in awe,  
 Should patch a wall to expel the winter's flaw!"

Pero hay una coincidencia más entre las dos obras dramáticas  
 máximas de los teatros español e inglés:

Los protagonistas, tanto Segismundo como Hamlet, sufren por el  
 conflicto entre realidad y ficción y tienen rasgos caracterís-  
 ticos comunes que influyen profundamente en el desarrollo de  
 ambas obras: la ferocidad, la ambición y el resentimiento. Qui-  
 zás es más manifiesta la ferocidad de Segismundo, aunque tam-  
 bién se esconde bajo brillantes ideas y ocurrencias sutiles.  
 Pero la de Hamlet no es menos peligrosa, como veremos enseguida.  
 No existe obra que haya provocado tanta controversia, tanta li-  
 teratura erudita acerca de su verdadero significado como "La  
 Tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca". Y si uno se decide  
 a revisar los relatos acerca de su interpretación por los gran-  
 des actores de todos los tiempos, parece que cada época creó  
 "su" Hamlet, el que le correspondía. No puede ser de otra suer-  
 te: una representación de verdadero valor siempre reflejará su  
 propia actitud vital en relación con su ambiente.

por el "Hamlet romántico" de Edmund Kean (1787-1838) quien al final de la escena del "Convento" (III, 1)-después-  
 insultar cínicamente a Ofelia, regresa, haciendo un falso-  
 mutis, para cubrir con besos su mano, en contraposición con  
 la interpretación de David Garrick (1716-1779) que enfatizó  
 la brutalidad feroz de Hamlet. También la interpretación de -  
 François Joseph Talma (1763-1826) se caracterizaba por su na-  
 turismo, inaudito en aquel tiempo. Talma es el primero en-  
 fincar la obra con el debido vestuario histórico, es decir,  
 no el del Siglo XVIII y sustituir la actuación dignificada y  
 pomposa del teatro de la Corte por la realista. "Al tomar la  
 naturaleza como modelo, al hacerla objeto constante de estu-  
 dio "Talma rompió" con la tradición viciada del teatro fran-  
 cés. Su tragedia personal fué que nunca en su vida tuvo "un  
 papel verdadero, una figura que tuviera el movimiento y la-  
 variedad de la vida", porque el "Hamlet" que interpretaba no  
 era el de Shakespeare, sino la versión de Jean François Ducí,  
 versión cuyo defecto no sólo consistía en la unidad de lugar  
 y tiempo, en la forma de cinco actos con sus intermedios absur-  
 dos pero indispensables para aquella época, sino en la comple-  
 ta falsificación del personaje: el "Hamlet" de Ducí (1769)-  
 después de la muerte de Claudio y el suicidio (!) de su madre,  
 Gertrudis-después de todos los desastres ocurridos, se dá cuen-  
 ta de que no le queda más que la virtud. En lugar de morir se  
 decide por un esfuerzo mayor, por vivir. Y como todos los peca-  
 dos suelen engendrar nuevos, la "versión" de Ducí la tradujo  
 del francés al español Don Ramón de la Cruz con el título de  
 "Hamleto, Rey de Dinamarca", quizás uno de los primeros casca-  
 jero desgraciadamente no el último - de una traducción al espa-  
 ñol hecha de otra traducción.

Por otro lado tenemos la crítica literaria que, con preferen-  
 cia, se ha ocupado de la tragedia del príncipe de Dinamarca  
 tratando de idealizarlo, llenarlo de virtudes y preocupaciones  
 éticas. Goethe vió en él "una naturaleza amable, pura y muy  
 moral, sin la fuerza de carácter que forma al héroe" y que por  
 eso "cae bajo un peso que es incapaz de llevar". Conocidísima  
 es la adaptación teatral que propone Goethe en su "Wilhelm Meis-  
 ter", donde, ni por primera ni por última vez, anota los "defec-  
 tos" de la obra. Esta adaptación elimina "Wittenberg", el vie-

de del joven Laertes a París, el viaje a Inglaterra y el "Barco pirata", es decir, partes de la acción externa y desvirtúa la obra para el sentir estético de nuestros eruditos actuales. Pero no debemos olvidar que el concepto actual es tan valioso, y al mismo tiempo tan pasajero, como el de Goethe. Desde Robert Patsch, quien ve en Hamlet "un joven héroe que lucha con su terrible destino como con algo totalmente opuesto a su manera de ser, algo que él, sin embargo, por razones éticas tiene que aceptar" (WESSEN UND FORMEN DES DRAMAS) hasta la muy seria investigación de Salvador de Madariaga, quien concibe la tragedia de Hamlet como la del hombre egocéntrico, divorciado de su ambiente, cuya ambición es meramente mental y a quien fundamentalmente no interesa vengar a su padre, sino su incapacidad de "ser" Hamlet, en vez de "pensar" Hamlet (EL HAMLET DE SHAKESPEARE, Ensayo de Interpretación); nos encontramos con multitud de interpretaciones:

Para Egon Friedell (KULTURGESCHICHTE DER NEUZEIT) Hamlet anticipa en sus sueños, en su fantasía, lo que debe realizarse, cuando solamente se puede vivir algo o en la realidad o en la fantasía.

Mientras Joseph Gregor (SHAKESPEARE, DER AUFBAU EINES ZEITALTERS) encuentra el profundo conflicto entre el espíritu y la realidad como problema básico de la tragedia. Y para la conservadora crítica literaria alemana es la reflexión de Hamlet la que le impide actuar, porque le demuestra que el asesinato de su padre no es un caso aislado, sino símbolo de la total descomposición del estado y del mundo. Se le pide algo imposible: él, hijo de una madre incestuosa, debe, solo, restituir el orden moral del mundo. De ahí su asco y melancolía.

¿Pero es Hamlet todo esto? Creo que Shakespeare es el caso único del dramaturgo que diseña sus figuras en forma tan compleja, que tanto mucho más cabe en la estructura psíquica de sus personajes: Shylock, Ricardo III, Falstaff, se independizan de su creador y empiezan a crecer y desarrollarse de acuerdo con sus propias leyes y también con sus propias contradicciones. Así, Hamlet tiene rasgos melancólicos, es un misántropo que busca la soledad; pero también es colérico; se aburre en el ambiente que le rodea, pero le interesan vivamente los actores; no se suicida por

razones cristianas, aunque es hijo de su tiempo, agnóstico. Hamlet es brutal, cínico, obsceno, irónico, desconsiderado, ambicioso, soberbio, vengativo; pero también refinado, culto, sensible hasta el exceso. Hamlet vacila, piensa, medita, no se decide a actuar, es pasivo; pero en el momento en que peligra él mismo, actúa: mata a Polonio creyendo que se trata de su padrastro y envía-con astucia maquiavélica-a Rosencrantz y Guildenstern a una muerte segura.

Hamlet tiene, pues, pocos escrúpulos, aunque para muchos es precisamente el problema moral el que le hace vacilar tanto tiempo, sin decidirse a matar al Rey, hasta no tener la seguridad absoluta de que fué éste quien asesinó a su padre. Pero no olvidemos que Hamlet es una creación del Renacimiento y, por lo tanto, puede reunir en sí mismo una serie de rasgos contradictorios que harían inverosímiles las figuras teatrales del Barroco español. Efectivamente, Hamlet es tan contradictorio como lo eran los grandes mecenas del Renacimiento Italiano. Y es esta contradicción la que hace la figura tan fascinante y tan humana que todo gran artista y toda época parecen encontrar en ella sus propios rasgos. Aún más, precisamente el asco que le dá el mundo que le rodea:

"The time is out of joint: O cursed spite,  
that ever I was born to set it right,"

hace la figura tan actual, la obra tan moderna.

Sin embargo, el actor y el director de escena deben saber qué es lo que quieren decir al representar la tragedia; en el estilo de actuación debe haber unidad, la finalidad de todos los intérpretes debe ser la misma; porque toda la versión escénica cambia si Hamlet aplaza la venganza por consideraciones morales, si tiene que luchar con su destino, si es básicamente un egocéntrico que sufre porque no puede "ser Hamlet" o si la tragedia consiste en la transformación de un carácter noble a quien aniquila la tarea impuesta.

Si el actor dá Hamlet se decide por una interpretación determinada, su relación con los demás personajes se tiene que decidir también. Efectivamente, la tragedia de Hamlet es - en todo caso - una lucha interior, pero esta lucha cambia totalmente si Hamlet, por ejemplo, ama a Ofelia. (Pregunta que se ha ampliado a: ¿Puede Hamlet amar a alguien que no sea él mismo? ). Si Hamlet ama a

Ofelia, su gran escena con ella es entonces un exabrupto de locura fingida de acuerdo con el plan preconcebido. Entonces Ofelia resulta una doncella ingenua y sumisa que obedece a su padre, que realmente no entiende lo que dice Hamlet y que deplora su estado mental. Pero si Hamlet no ama a Ofelia, si nota que ella se presta a los juegos e intrigas de su padre, Polonio, entonces la escena resulta, lógicamente, un brutal y obscuro insulto, en la que Hamlet trata a Ofelia como a una prostituta. De acuerdo con el interesante estudio de Salvador de Madariaga, la famosa frase de Hamlet: "Véte a unacasa de Monjas" (=Nunnery) equivalía para el público isabelino a decir: "Véte a un lupanar". No dudo que "Nunnery" haya tenido esta equivalencia, pero, en todo caso, el sentido que se quiera dar a esta frase depende totalmente del concepto que el artista se haya formado de la figura misma.

Así, también afecta este concepto la relación de Hamlet con el Rey. La figura del Rey es un magnífico ejemplo de cómo Shakespeare ama a todas sus criaturas; porque Claudio no es simplemente un "villano" que tiene relaciones incestuosas con la mujer de su hermano, a quien personalmente envenena para apoderarse del trono. Hamlet habla de su padrastro en los términos más bajos posibles: "Bloody, bawdy villain! remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!"

Pero en el gran monólogo de Claudio (III,3) nos conmueve la desesperación de un ser humano que busca el perdón de Dios, que posee el convencimiento cristiano de su culpa y que sabe que no puede haber perdón para él:

"But O, what form of prayer  
can serve my turn? 'Forgive me my foul murder'?  
That cannot be, since I am still possess'd  
Of those effects for which I did the murder,  
My crown, mine own ambition and my queen.."

Esta reflexión sutil, sincera, no la tiene Hamlet cuando mata equivocadamente a Polonio, a quien sin ningún remordimiento y con franca irreverencia arrastra fuera de la habitación de su madre:

"Mother good night. Indeed this counsellor  
Is now most still, most secret and most grave,  
Who was in life a foolish prating knave.  
Come, sir, to draw toward an end with you.  
Good night, mother."

También se ha querido ver en la actitud de Hamlet hacia su madre un complejo de Edipo, basándose, sobre todo, en el tono mismo en el que se refiere - sin ningún freno - a las relaciones sexuales de la Reina con Claudio:

"Good night: but go not to my uncle's bed;  
Assume a virtue, if you have it not."  
"Let the bloat king tempt you again to bed;  
Pinch wanton on your cheek, call you his mouse;  
and let him, for a pair of reechy kisses,  
Or paddling in your neck with his damn'd fingers,  
Make you to ravel all this matter out,  
That I essentially am not in madness,  
But mad in craft."

Y esto nos lleva a la locura de Hamlet. ¿Hasta qué grado está realmente loco Hamlet? Es decir, ¿hasta qué grado se convierte su locura fingida en locura verdadera? "El Hamlet Primitivo" de la Saga del Jazo Grammaticus - fuente probable, junto con Belleforest, de Shakespeare - se valía de la máscara de la locura para poder ejercer su venganza, es decir, quería causar la impresión de que su locura se debía al amor rechazado por Ofelia con el fin de poder engañar así al Rey acerca de sus verdaderos motivos. Estos verdaderos motivos quedan, sin embargo, al descubierto cuando Hamlet organiza la representación:

"The play is the thing  
where in I'll catch the conscience of the King".

Pero la "trampa" atrapa no sólo al Rey, sino a Hamlet. Desde este momento sabe Claudio que Hamlet tiene la certidumbre de su crimen, pero también Hamlet se da cuenta de que su vida peligra, de que el Rey teme su venganza. Es, pues, el momento de la peripecia: Hamlet, perseguidor del asesino de su padre, se torna en el perseguido.

En resumen, hemos visto que hay, básicamente, dos tipos de interpretación totalmente opuestos:

1.- El Hamlet idealista, refinado, melancólico, esteta, ético, casi afeminado, que sufre en el ambiente que le rodea; que desea vengar la muerte de su padre y encuentra una serie de dificultades éticas que desencadenan en su interior una lucha terri-

2.- El Hamlet realista, colérico, violento, obsceno, irónico, brutal, cruel, egocéntrico, que nunca llega a realizarse a sí mismo; un Hamlet "barbudo, como Erake" (Madariaga).

Y colocando estas dos versiones, un tanto artificialmente, en los dos extremos, tenemos ante nosotros toda la enorme variedad de lo que puede ser Hamlet.

Visto así, parecen no sólo lógicas sino necesarias versiones escénicas tan opuestas como la realista de David Garrick, quien contribuyó tanto al renacimiento de Shakespeare ("But above all, never let your Shakespeare be out of your hands"); la romántica de Edmund Kean; la de vestuario moderno del Teatro Old Vic (1938) y la del Hamlet con barba de Alec Guinness (1951), hasta la expresionista de Ernst Korfner, de aquella escenificación tan subjetiva, tan vinculada con la situación política alemana de 1927, ideada por Leopold Jessner.

Cada interpretación será, pues, legítima, si conserva íntegra su línea, si relaciona la obra con su tiempo. Y nada sería tan absurdo e imposible como pretender una fiel interpretación, una especie de reconstrucción del Hamlet como lo visualizó Shakespeare-con Richard Burbage en el papel de Hamlet-para el Teatro del Globo, porque no somos nosotros hombres de fines del Renacimiento inglés.

A través de estas consideraciones nos hemos dado cuenta de que el monólogo no ocupa en ninguna otra obra dramática un lugar tan legítimo como en "La Tragedia de Hamlet", donde la acción — efectivamente — se desarrolla en el alma del protagonista. Y es por esto que Shakespeare le dió tan poca importancia al "Barco Pirata", a lo inverosímil y forzado que resulta todo el viaje a Inglaterra, a la incongruencia de Horacio como personaje; porque todo el incidente del barco queda al margen de la acción verdadera (si no fuera así, Shakespeare no hubiera dejado de aprovechar una escena teatralmente tan espectacular como lo es un abordaje y una lucha entre piratas y marineros) y Horacio no es más que un "comodín" con el cual Hamlet parece dialogar; Horacio tan sólo dá los "pies" para que el protagonista pueda seguir con sus ideas, seguir dialogando consigo mismo.

Vemos ahora cómo se desarrolla la acción verdadera, el conflicto profundamente interior y personal, a través de los siete monólogos de la obra.

Al acercarnos a los soliloquios de Hamlet, tenemos forzosamente que tomar una posición definida acerca de esta figura tan compleja, tan contradictoria y fascinante. Otto Ludwig (1813 - 1855) el dramaturgo alemán y autor de los "Shakespeare Studien" decía que los dramas de Shakespeare parecen conciertos en los que el protagonista - el "concertista" - toca su "solo" con gran virtuosidad y los demás personajes son instrumentos acompañantes. Comparación feliz que indudablemente se puede aplicar a "Hamlet" donde los grandes monólogos parecen ser "cadenzas" del "solista", si la palabra "solista" también encierra el sentido de soledad. De esta comparación de Ludwig, deducimos otra característica de los dramas de Shakespeare; su equilibrada composición. Efectivamente, están compuestos como obras musicales que tienen sus movimientos lentos y vivos, dramáticos y "scherzos" y, sobre todo, esa medida y proporción que dá armonía y equilibrio a la diversidad de escenas, a las partes entre sí. El Rey Claudio, la Reina, Polonio, Ofelia, Laertes, Rosencrantz y Guildenstern y todo el conjunto de cortesanos, Horacio y todo el conjunto de amigos, no son más que instrumentos que acompañan o contestan al "solista", a Hamlet. Si desarrollamos esta idea un poco más, creo que nos acercamos al misterio de esta figura. Se ha dicho que "Hamlet" es autobiográfico, que mucho de lo que dice Hamlet es lo que quiso decir Shakespeare. Observación un tanto innecesaria; toda obra de arte es una autoconfesión; pero puede ser que "Hamlet" sea la autoconfesión más directa, más violenta de toda su obra dramática. A ese carácter autobiográfico de la tragedia se deben detalles como los "Consejos a los actores", que no tienen nada que ver con la obra misma. ("Toda esta plática al actor se podía excusar; es inútil y sin añadir nada al personaje, retarda la obra". EL HAMLET DE SHAKESPEARE de Salvador de Madariaga). Siempre dudo un poco de la autoridad de los enmendadores de Shakespeare o de Goethe recordando la inmortal ridiculez de la famosa frase del filólogo alemán H. Düntzer: "Aquí se equivocó Goethe". Creo, al contrario, que tanto los Consejos a los Actores como el monólogo de Hécuba (II, 2), con su decisión: "The play is the thing", nos aclaran un tanto el enigma de Hamlet: Hamlet como escenificador de su venganza

todo lo que ocurre, ocurre alrededor de esta gran especificación: Hamlet actúa el papel que él mismo se ha escrito. Entonces desconciertan los "rasgos encontrados y contradictorios" en su trato con Ofelia, con su madre, con Laertes; entonces ya no desconcierta el "Ossa Speech" (V, 1) en la fosa de Ofelia y la disculpa que da a Laertes antes del duelo. Son máscaras que Hamlet se quita y pone, según la situación en que se encuentra. Así se acaban las dudas acerca de la sinceridad o insinceridad del personaje Hamlet como su propio actor, dramaturgo y director. Hamlet el artista, que visualiza, crea en su mente; que, como buen actor, pasa de una emoción a otra, de una idea a otra, sin que las emociones sean reales - pero no por eso menos sinceras y sin que las ideas sean siempre convicciones personales. Se ha dicho que los cambios de emoción y de idea tienen "sabor de locura" (Harley Granville Barker). Yo no lo creo. Para mí precisamente un artista, un actor, puede y debe cambiar de un estado emotivo a otro, de una idea a otra, con tanta facilidad: de la violenta auto-acusación del tercer monólogo ("O, what a rogue and peasant slave am I") a la más intensa y profunda reflexión filosófica de "To be or not to be", para seguir con los exabruptos de su diálogo con Ofelia, lleno de cinismo, de alusiones soeces. Y a esta escena, casi inmediatamente, siguen las consideraciones estéticas sobre la actuación, dichas por un Hamlet perfectamente calmado que expone con toda claridad su punto de vista como si este tema fuese la cosa más importante para él en ese momento. No cabe duda: Hamlet juega con las emociones y las ideas, como juega el dramaturgo, el actor, con ellas, sin que forzosamente las ideas del personaje expresen las convicciones personales del dramaturgo o actor. Incluso observamos claramente el goce del espectador en Hamlet: goza al interpretar su papel, cada vez distinto de acuerdo con su interlocutor; goza cuando su "mise-en-scène" llega al clímax en la escena de la representación; cuando mueve a su antojo a "sus figuras", por vez primera reunidas, y observa - como buen director - las reacciones de sus personajes ante el espectáculo dentro del mismo espectáculo. Pero en este momento también termina su "mise-en-scène" y con ella toda acción e iniciativa suya. El monólogo al ver rezar a su tío, el Rey Claudio, la gran escena con su madre - donde aparece el espíritu de su padre - forman ya parte del desenlace o "dénouement" de su escenificación.

Porque ahora observamos que las figuras se tornan independientes, meros títeres en manos de su creador el Rey Claudio -- reacciona y acciona como todo un Rey, con dignidad, seguridad maquiavélica y aplomo; Laertes reacciona y acciona como hijo y hermano ofendido; Ofelia reacciona y acciona como una mujer desconsolada que ha perdido toda relación con el mundo que la rodea.

La dirección de escena se escapa de las manos de Hamlet y con fatalismo se enfrenta a otra ratonera que su contrincante, el Rey Claudio, le ha preparado: el duelo con Laertes: (Act V; Sc.2)

Horatio: You will lose this wager, my lord.

Hamlet, (Act V; Sc 2) I do not think so; since he went into France, I have been in continual practice; I shall win at the odds. But

thou wouldst not think how ill all's here about my heart:  
but it is no matter.

Horatio: Nay, good my lord,

Hamlet: It is but foolery; but it is such a kind of gaingiving as would perhaps trouble a woman.

Horatio: If your mind dislike anything, obey it. It will fore stall their repair hither, and way you are not fit.

Hamlet: Not a whit; we defy augury: there is special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; If it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all; since no man has aught of what he leaves, what is't to leave betimes? Let be.

Y con una rapidez inaudita presenciamos el gran espectáculo final, espléndidamente escenificado por Claudio: el duelo entre Hamlet y Laertes. Pero también esta escenificación se desarrolla en forma imprevista: la lesión de Hamlet, el cambio de espadas, la muerte de la Reina, de Laertes, el asesinato del Rey - no con lenta crueldad, como le hubiera gustado a Hamlet imaginarlo en su fantasía, sino rápida y violentamente - y la muerte de Hamlet mismo: una muerte como la desea todo actor, una muerte bella en que sólo se ocupa de sí mismo, en que no piensa en la venganza cumplida, sino sólo en que Horacio no deje de "contar su historia":



I am dead, Horatio. Wretched queen, adieu!  
You that look pale and tremble at this chance,  
That are but mutes or audience to this act,  
Had I but time -as this fell sergeant, death,  
Is strict in his arrest-O, I could tell you-

But let it be, Horatio, I am dead;  
Thou livest; report me and my cause aright  
To the unsatisfied.

Horatio.

Never believe it;  
I am more an antique Roman than a Dane:  
Here's yet some liquor left.



Hamlet:

As thou'rt a man,  
Give me the cup: let go; by heaven, I'll have't.  
O good Horatio, what a wounded name,  
Things standing thus unknown, shall live behind me!  
If thou didst ever hold me in thy heart,  
Absent thee from felicity a while,  
And in this harsh world draw thy breath in pain,  
To tell my story.

(March afar off, and shot within.)  
What warlike noise is this?

Osric.

Young Fortinbras, with conquest come from Poland,  
To the ambassadors of England gives  
This warlike volley.

Hamlet:

O, I die, Horatio;  
The potent poison quite o'er-crows my spirit:  
I cannot live to hear the news from England;  
But I do prophesy the election lights  
On Fontinbras: he has my dying voice;  
So tell him, with the occurrents more and less,  
Which have solicited. The rest is silence. (Dies)

(ACT V; Sc 2)

Al analizar ahora cada uno de los monólogos que forman esta grandiosa cadena, notamos que el primer gran soliloquio de Hamlet ocupa a la vez, técnicamente, el lugar de una completa exposición que fija la relación del protagonista con su ambiente y manifiesta, a la vez, rasgos básicos del personaje mismo:

Hamlet:

O, that this too too solid flesh would melt,  
Thaw and resolve itself into a dew!  
Or that the Everlasting had not fix'd

His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!  
 How weary, stale, flat and unprofitable  
 Seem to me all the uses of this world!  
 'Tis but a shallow fable! 'tis an unweeded garden,  
 That grows to seed; things rank and gross in nature  
 Possess it merely. That it should come to this!  
 But two months dead! nay, not so much, not two:  
 So excellent a king; that was, to this,  
 Hyperion to a satyr: so loving to my mother,  
 That he might not beteem the winds of heaven  
 Visit her face too roughly. Heaven and earth!  
 Must I remember? why, she would hang on him,  
 As if increase of appetite had grown  
 By what it fed on: and yet, within a month-  
 Let me not think on't-Frailty, thy name is woman!-  
 A little month, or ere those shoes were old  
 With which she follow'd my poor father's body,  
 Like Niobe, all tears:-why she, even she,-  
 O God! a beast that wants discourse of reason  
 Would have mourn'd longer,-married with my uncle,  
 My father's brother, but no more like my father  
 Than I to Hercules: within a month;  
 Ere yet the salt of most unrighteous tears  
 Had left the flushing in her galled eyes,  
 She married. O, most wicked speed, to post  
 With such dexterity to incestuous sheets!  
 It is not, nor it cannot come to good:  
 But break, my heart, for I must hold my tongue!

(Act I; Sc 2)

Claramente percibimos la tonalidad de la escena, una gran sinceridad emotiva del personaje, con sus cambios psíquicos violentos bien marcados. Creo que aquí tenemos un verdadero monólogo, una confesión íntima, donde la figura dice lo que siente con palabras simples, impresionantes, convincentes. De modo que este monólogo-de manera análoga al primer monólogo de "La vida es sueño"-cubre en gran parte la tarea de la exposición. Efectivamente, vimos ya que la inestabilidad emotiva, los cambios imprevistos, son rasgos esenciales de Hamlet, rasgos que aquí se manifiestan claramente, a la vez que su propia debilidad se resume en "But break, my heart, for I must hold my tongue!"

Aquí el problema del actor consistirá en relacionar la escena anterior- la del Rey Claudio y la Reina Gertrudis - con el monólogo. Y esto se logra si el intérprete de Hamlet actúa como si

las figuras continuaran en escena, dirigiéndose a los lugares que aquéllas ocuparon antes. El problema, una vez más, reside en saber dar espontaneidad a la interpretación, visualizándola claramente en la fantasía, porque no basta decir bien las palabras del personaje: la verdadera actuación empieza después de haberse logrado esto.

Al segundo monólogo antecede el primer encuentro entre Hamlet y el espíritu de su padre: una de las escenas más difíciles de la literatura dramática. Colley Cibber - actor, dramaturgo y maestro - (1671-1757), nos describe la actuación del famoso actor inglés Thomas Betterton (1635-1710), quien todavía seguía la actuación tradicional del primer intérprete de Hamlet, Richard Burbage (muerto en 1619), tradición que había pasado, a través de Joseph Taylor (1586-1652), al dramaturgo y empresario teatral Sir William Davenant (1606-1668), quien a su vez legaba esta herencia artística a su discípulo Thomas Betterton. Si cito, pues, aquí, la interpretación de Betterton podemos quizás retener todavía algo del estilo de la primitiva versión de éste famoso personaje. Dice Colley Cibber en su "Apology for His Life":

"Quizás habéis visto un Hamlet que, a la primera aparición del espíritu de su padre, se ha entregado a toda esa cansada vociferación que parece indispensable para expresar rabia y furor y el teatro se ha venido abajo con el aplauso, aunque el actor descaerido no estaba sino haciendo pedazos una pasión (como lo dijo Shakespeare)..porque podéis observar que en esta hermosa tirada la pasión nunca se eleva más allá de un asombro que casi corta la respiración, o una impaciencia frenada por el respeto filial, por indagar los sospechados crímenes que puedan haberlo levantado de su pacífica tumba; y el deseo de saber<sup>lo</sup> que un espíritu tan obviamente agraviado pueda desear o demandar de un hijo afligido para su futuro descanso en la tumba. Este era el tono que Betterton deba a la escena; escena que iniciaba con una pausa de mudo asombro y luego, subiendo lentamente a un tono solemne y trémulo, lo graba hacer al espíritu tan terrible para el espectador como para sí mismo !Y en la parte descriptiva de las naturales emociones que la horrible visión le causaba, el atrevimiento de su expostulación estaba siempre dominado por la decencia, lleno de hombría pero nunca envalentonado; su voz nunca llegaba a elevarse hasta el ultraje o reto salvaje hacia quien naturalmente reverenciaba. Pero claro está, conservar este tono medio entre vociferar y expresar demasiado poco; mantener la atención del público mediante una actuación equilibrada, más que por la vehemencia de la voz, es, de todos los recursos maestros de un actor, el más difícil de enseñar. Y en esto nadie ha igualado a Betterton".

Hay diríamos que Betterton actuaba con énfasis retenido - la más

Impresionante forma de actuación - es decir, reteniendo a duras penas, gracias a un enorme esfuerzo de voluntad, una gran emoción. Y veremos, cómo es precisamente esta manera de interpretación la que aconseja Hamlet a los actores:

Enter HAMLET and PLAYERS. (Act III; Sc 2)

Hamlet: Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue: but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke

my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus; but use all gently: for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offend me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who, for the most part, are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise: I would have such a fellow whipped for o'er doing Termagant; it out-herods Herod: pray you, avoid it.

First Player. I warrant your honor.

Hamlet; Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature: for anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now this overdone or come tardy off, though it make the unskillful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of the which one must in your allowance o'erweigh a whole theater of others. O, there be players that I have seen play, and heard other praise, and that highly, not to speak it profanely, that neither having the accent of Christians nor the gait of Christian, pagan, nor man, have so strutted and bellowed, that I have thought some of nature's journeymen had made men, and not made them well, they imitated humanity so abominably.

First Player. I hope we have reformed that indifferently with us, sir.

Hamlet; O, reform it altogether. And let those that play your clowns speak no more than is set down for them: for there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered: that's villainous, and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it. Go, make you ready.

Al analizar los Consejos a los Actores se nota de inmediato- por su extensión- la importancia que les dá Shakespeare y, a la vez el vivo interés- por no decir entusiasmo -- que manifiesta Hamlet. A pesar de la situación dramática - a pesar de que siguen a la escena violenta con Ofelia - para Hamlet no hay nada más importante en este momento que dar una amplia exposición de sus ideas estéticas acerca del Arte Teatral. Esta plática sobre la actuación es tan esencial para la figura de Hamlet como el mismo "Ser o no Ser", aunque ninguna de las dos tiradas adelanten la acción un ápice; ambas encierran meditaciones no dramáticas. Pero para Hamlet el mundo de ideas tendrá siempre mayor realidad que el mundo que le rodea. Frecuentemente se oye la hipótesis de que fué algún otro literato - Bacon y a últimas fechas Marlowe - quien escribió la obra dramática que se presenta bajo la firma de Shakespeare. Sin entrar en discusiones, se puede afirmar que el hombre que escribió "Hamlet" y sus Consejos a los Actores, que relacionó tan estrecha y justamente su personaje central con el teatro mismo, fué no sólo un dramaturgo, un literato, sino un hombre vinculado prácticamente con la profesión teatral, un hombre que había actuado, que sabía dirigir, que conocía los trucos de los comediantes no por referencia sino por experiencia personal, íntima; un hombre que atacaba - con razón - la actuación falsa, vacía, las exageraciones de la Commedia dell'Arte y los vicios de los payasos ingleses y que abogaba en favor de un naturalismo escénico.

Hagamos una comparación con los conceptos de Cervantes acerca de las cualidades que debe poseer un actor, a través de la figura de Pedro de Urdemales:

"Sé todo aquello que cabe  
 en un general farsante;  
 sé todos los requisitos  
 que un farsante ha de tener  
 para serlo, que han de ser  
 tan raros como infinitos,  
 De gran memoria, primero;  
 segundo, de suelta lengua,  
 y que no padezca mengua  
 de galas es lo tercero.

Bien talle no le perdono,  
 si es que ha de hacer los galanes;  
 no afectado en ademanes,  
 ni ha de recitar con tono.

Con descuido cuidadoso,  
grave anciano, joven presto,  
enamorado compuesto,  
con rabia si está celoso.

Ha de recitar de modo,  
con tanta industria y cordura,  
que se vuelva en la figura  
que hace de todo en todo.

A los versos ha de dar  
valor con su lengua experta,  
y a la fábula que es muerta  
ha de hacer resucitar.

Ha de sacar con espanto  
las lágrimas de la risa,  
y hacer que vuelvan con prisa  
otra vez al triste llanto.

Ha de hacer que aquel semblante  
que él mostrare, todo oyente  
le muestre, y será excelente  
si hace aquesto el recitante.

Los conceptos de Cervantes son las ideas generales del poeta que pudiera expresarse con la misma facilidad acerca de la pintura o de la música; mientras las dos páginas que dedica Hamlet a la actuación constituyen una clase básica para los jóvenes actores y todo lo que seguimos escribiendo hoy acerca del teatro y de la actuación no es más que repetir con otras palabras lo mismo que ya ha formulado mucho mejor Shakespeare. Pero sí es interesante notar que ya a Cervantes le molestaba el "recitar con tono", vicio que todavía nosotros tenemos que sufrir.

Ahora, volviendo a nuestro tema: aunque la interpretación a base de énfasis retenido, expuesta por Shakespeare, correspondería a nuestro sentir estético actual, una vez más quisiera indicar que nuestra visión interpretativa es tan legítima y tan pasajera - como la "romántica" o la "expresionista". Lo que sí creo que no puede caber en una interpretación de "Hamlet" es el estilo naturalista, porque la esencia misma de la obra - no sólo la aparición del Espíritu, sino las acciones y reacciones de Hamlet - escapa a toda definición lógica o motivación psicológica realista y convencional; como lo expone Hamlet mismo:

"There are more things in heaven and earth, Horatio,  
Than are dreamt of in your philosophy".

Este es nuevo desde el punto de vista técnico, con el segundo monólogo se inicia la acción. Aquí se establece el punto de ataque: "Remember thee!"; la decisión de vengar a su padre, Pero después de una violenta erupción, de un ataque furioso: "O villain, villain, smiling, damned villain" parece que la acción se interrumpe con la característica observación

"My tables, - meet it is I set it down,  
That one may smile, and smile, and be a villain".!

Observación que tiene todo el frío desprendimiento del artista que se detiene a anotar las impresiones recibidas. Son estos cambios violentos - que terminan con la decisión del Leitmotiv: "Adieu, Adieu! remember me!" - los que complican tanto la tarea de continuidad que tiene que establecer el actor al interpretar este segundo monólogo. Cambios que considerados como falta de estabilidad psíquica acentúan la locura auténtica de Hamlet; considerados como facultad interpretativa del personaje acentúan entonces su condición de actor que sabe expresar los más diversos estados emotivos y simular convincentemente la locura. El productor teatral, dramaturgo y actor inglés contemporáneo, Harley Granville Barker ha visto en este monólogo síntomas de la locura de Hamlet, provocada por el encuentro con el espíritu: "Hamlet también simulará estar loco y la simulación y la realidad no se dejan fácilmente distinguir. Que se mezcla realidad y simulación tanto así es claro. La realidad y su enigma es la adición de Shakespeare a la vieja historia y la simulación es la levadura que levantando el carácter encima de las exigencias del argumento, da a la obra su significancia duradera." Pero estos cambios bruscos, el saber

"sacar con espanto  
las lágrimas de la risa,  
y hacer que vuelvan con prisa  
otra vez al triste llanto"

constituyen una característica del actor, como lo es, indudablemente también, la mezcla de la realidad con la simulación.

Hamlet: O all you host of heaven! O earth! what else?  
And shall I couple hell? O, fie! Hold, hold, my heart;  
And you, my sinews, grow not instant old,  
But bear me stiffly up. Remember thee!  
Aye, thou poor ghost, while memory holds a seat  
In this distracted globe. Remember thee!  
Yea, from the table of my memory  
I'll wipe away all trivial fond records,  
All saws of books, all forms, all pressures, past,  
That youth and observation copied there;  
And thy commandment all alone shall live  
Within the book and volume of my brain,  
Unmix'd with baser matter: yes, by heaven!  
O most pernicious woman!  
O villain, villain, smiling, damned villain!  
My tables, meet it is I set it down,  
That one may smile, and smile, and be a villain;  
At least I'm sure it may be so in Denmark. (Writing.)  
So, uncle, there you are. Now to my word;  
It is 'Adieu, adieu! remember me'.  
I have sworn't. (Act I; Sc. 5)

Dijimos que con este monólogo - con el juramento - empieza la acción de la obra; es decir, Hamlet inicia la escenificación de su venganza, se decide a tomar la máscara de la locura cuyo primer efecto no lo presenciamos en escena, sino a través de la reacción de Ofelia:

Ophelia. My lord, as I was sewing in my closet,  
Lord Hamlet, with his doublet all unbraced,  
No hat upon his head, his stockings foul'd,  
Ungarter'd and down-gyved to his ankle;  
Pale as his shirt, his knees knocking each other,  
And with a look so piteous in purport  
As if he had been loosed out of hell  
To speak of horrors, he comes before me.

Polonius. Mad for thy love?

Ophelia. My lord, I do not know,  
But truly I do fear it.

Polonius. What said he?

Ophelia. He took me by the wrist and held me hard;  
Then goes he to the length of all his arm,  
And with his other hand thus o'er his brow,  
He falls to such perusal of my face  
As he would draw it. Long stay'd he so;  
At last, a little shaking of mine arm,  
And thrice his head thus waving up and down,  
He raised a sigh so piteous and profound  
As it did seem to shatter all his bulk  
And end his being: that done, he lets me go:  
And with his head over his shoulder turn'd,  
He seem'd to find his way without his eyes;  
For out o' doors he went without their help,  
And to the last bended their light on me (Act II; Sc 1)

obviamente cuando Hamlet reaparece, su actitud, su ademán, su vestuario, todo su ser externo debe corresponder a esta relación de Ofelia, en violento contraste con el Hamlet pulcro de escenas anteriores.

Aquí es donde tradicionalmente aparece con su blanca camisa abierta. Viene entonces la larga escena con Polonio que nos presenta un Hamlet irónico, verboso y, a la vez, asqueado de las palabras. La finalidad de ésta y las siguientes escenas es la de establecer un Hamlet pasivo y de este modo provocar - deliberadamente - una creciente ansiedad en el público, ansiedad que satisfará tanto más la violencia del tercer monólogo. Pero antes, durante la escena con Rosencrantz y Guildenstern nos encontramos entre el mismo diálogo un pedazo de monólogo - por cierto muy hermoso - escrito en prosa y que no es, en realidad, sino una idea expresada en voz alta por Hamlet y, aparentemente, no destinada a los oídos de los cortesanos:

What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust?

man delights not me; no, nor woman either, though by your smiling you seem to say so. (Act II; Sc 2)

Ligándose así, magistralmente, el latente "monólogo" con el diálogo, la reflexión filosófica con esa locura del "North-north-west". Pero, como ya dijimos, toda la actitud de Hamlet cambia con la llegada de los actores: deja caer su máscara y se presenta amable. Aquí ya no hay nada de aburrimiento ni de asco del mundo; olvida su papel de locura, aunque Polonio esté presente. Es ahora un Hamlet juvenil que, fascinado, se deja conmover por la actuación de los cómicos. Las únicas lágrimas que llora, las llora gracias a una impresión estética, de público: Hamlet goza llorando.

Después de tanta inactividad, de esta larga escena estática, se reanuda la acción violentamente con el tercer gran monólogo que nos presenta el problema básico de toda la interpretación: ¿Ha

grado quiere Hamlet actuar? ? Hasta qué grado y por qué vacila y consecuentemente, hasta qué grado cree en los violentos ataques que lanza en contra de sí mismo? ?Hasta qué grado corresponden principio y final de este trozo, es decir motivo y resolución - en el sentido más positivo de la palabra una básica disposición teatral del personaje.? ?No será que Hamlet goza más cuanto más se destroza a sí mismo? Y esta crueldad, que no sólo manifiesta hacia los que le rodean sino que aplica a sí mismo, ?no pertenece también a la escenificación de su venganza? Venganza que observa con el típico goce del público y que así - lentamente ejecutada- resulta mucho más cruel que si matara al Rey; venganza que además encierra el concepto de suspense, tan esencial para el desarrollo dramático. Le fascina la idea de su escenificación: "The play is the thing", no para comprobar la culpabilidad o inocencia del Rey- culpabilidad que está plenamente establecida desde el primer monólogo y que, por lo tanto, no dá lugar a esas consideraciones éticas que le hacen vacilar - sino para desarrollar su propio drama, para mover a los pobres títeres que le rodean, para hacerlos sufrir, a su antojo y gusto -

Hamlet: Now I am alone.

O, what a rogue and peasant slave am I!  
 Is it not monstrous that this player here,  
 But in a fiction, in a dream of passion,  
 Could force his soul so to his own conceit  
 That from her working all his visage wann'd;  
 Tears in his eyes, distraction in's aspect,  
 A broken voice, and his whole function suiting  
 With forms to his conceit? and all for nothing!  
 For Hecuba!  
 What's Hecuba to him, or he to Hecuba,  
 That he should weep for her? What would he do,  
 Had he the motive and the cue for passion  
 That I have? He would drown the stage with tears  
 And cleave the general air with horrid speech,  
 Make mad the guilty and appal the free,  
 Confound the ignorant, and amaze indeed  
 The very faculties of eyes and ears.  
 Yet I,  
 A dull and muddy-mettled rascal, peak,  
 Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,  
 And can say nothing; no, not for a king,  
 Upon whose property and most dear life  
 A damn'd defeat was made. Am I a coward?  
 Who calls me villain? breaks my pate across?  
 Plucks off my beard, and blows it in my face?  
 Tweaks me by the nose? gives me the lie i' the throat,  
 As deep as to the lungs? who does me this?  
 Ha!



Wounds, I should take it: for it cannot be  
 But I am pigeon-liver'd and lack gall  
 To make oppression bitter, or ere this  
 I have fatt'ed all the region kites  
 With this slave's offal: bloody, bawdy villain!  
 Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!  
 O, vengeance!  
 Why, what an ass am I! This is most brave,  
 That I, the son of a dear father murder'd,  
 Prompted to my revenge by heaven and hell,  
 Must, like a whore, unpack my heart with words,  
 And fall a-cursing, like a very drab,  
 A scullion!  
 Fie upon't! About, my brain! Hum, I have heard  
 That guilty creatures, sitting at a play,  
 Have by the very cunning of the scene  
 Been struck so to the soul that presently  
 They have proclaim'd their malefactions;  
 For murder, though it have no tongue, will speak  
 With most miraculous organ. I'll have these players  
 Play something like the murder of my father  
 Before mine uncle: I'll observe his looks;  
 I'll tent him to the quick: if he but blench,  
 I know my course. The spirit that I have seen  
 May be the devil; and the devil hath power  
 To assume a pleasing shape; yea, and perhaps  
 Out of my weakness and my melancholy,  
 As he is very potent with such spirits,  
 Abuses me to damn me. I'll have grounds  
 More relative than this. The play's the thing  
 Wherein I'll catch the conscience of the king.

(Act II, Sc 2).

Ya hemos hablado de la curva rítmica que encierra el drama  
 de Shakespeare, de su perfecta estructura dramática o - si se  
 quiere - musical. Esta curva nos lleva desde la larga escena  
 segunda del segundo acto, estática y pasiva - interrumpida  
 por la tempestad del tercer monólogo, lleno de violencia dramá-  
 tica, al Adagio molto sostenuto, a la calma apasionada de:

To be, or not to be: that is the question:  
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
 The slings and arrows of outrageous fortune,  
 Or to take arms against a sea of troubles,  
 And by opposing end them. To die: to sleep;  
 No more; and by a sleep to say we end  
 The heart-ache, and the thousand natural shocks  
 That flesh is heir to, 'tis a consummation  
 Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;  
 To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;  
 For in that sleep of death what dreams may come,  
 When we have shuffled off this mortal coil,  
 Must give us pause: there's the respect  
 That makes calamity of so long life;

For who would bear the whips and scorns of time,  
 The oppressor's wrong, the proud man's contumely,  
 The pangs of despised love, the law's delay,  
 The insolence of office, and the spurns  
 That patient merit of the unworthy takes,  
 When he himself might his quietus make  
 With a bare bodkin? who would fardels bear,  
 To grunt and sweat under a weary life,  
 But that the dread of something after death,  
 The undiscover'd country from whose bourn  
 No traveler returns, puzzles the will,  
 And makes us rather bear those ills we have  
 Than fly to others that we know not of?  
 Thus conscience does make cowards of us all,  
 And thus the native hue of resolution  
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
 And enterprises of great pitch and moment  
 With this regard their currents turn awry  
 And lose the name of action. (Act III; Sc 1)

Este, el más famoso de todos los monólogos escritos por hombre alguno, nos muestra a Hamlet en su mayor soledad, desligado totalmente del mundo que le rodea. ("The pangs of despised love" de ninguna manera se refiere a Ofelia). Toda relación con la acción misma de la obra cesa. Aquí, más que en ninguna otra parte, podemos afirmar que Shakespeare se revela a través de su personaje.

Se ha dicho (Friedrich Theodor Vischer = 1807-1887= en sus SHAKESPEARE VORTRÄGE) que Shakespeare, en este monólogo, filosofó sobre el suicidio. Creo que el problema es más profundo.

En ningún momento se revela con mayor claridad la personalidad del dramaturgo mismo como en éste: Vemos a Shakespeare - Hamlet en el momento de su mayor lucha interior - una lucha silenciosa, intensa - en el momento de su más terrible duda acerca del sentido mismo de la vida, acerca de la validez de todo lo establecido y de la eternidad misma. Y el empeño devotamente deseado es morir, pero no en el sentido cristiano sino en el de la Apología de Sócrates: "De dos posibilidades es la muerte una: o es una especie de "no ser" (μηδὲν εἶναι - not to be) una ausencia de toda sensación o es - según la idea popular - una transformación y un tránsito del alma, de aquí a otro lugar. Pero si es una falta de toda sensación y como un sueño, durante el cual el dormido ni siquiera sueña, entonces sería la muerte una maravillosa ganancia". Para Shakespeare-Hamlet este monólogo significa la renuncia a toda fe en el mundo, en sí mismo y en el más allá: "The rest is silence". Es el "facit" desconsolador que -

nace Shakespeare de la vida.

Después de este gran movimiento lento en que - contra todas las leyes del teatro - nuevamente se detiene la acción, sigue la escena desconcertante con Ofelia - escrita principalmente en prosa - con su cambio completo de tono y tempo, para ligar con las consideraciones estéticas sobre la actuación, con los consejos que dá Hamlet a los actores y llegar al clímax de la escenificación de la venganza y, a la vez, de la obra misma: "la ratonera". Su efecto es tal, que embriaga a Hamlet:

Ah, ha! Come, some music! come, the recorders!  
For if the king like not the comedy,  
Why then, belike, he likes it not, perdy.  
Come, some music!

Dijimos ya que Hamlet goza plenamente, cruelmente, el espectáculo y volvemos a insistir en que no es cierto que retarda su venganza por razones éticas, sino que, al contrario, la está ejecutando de la manera más cruel desde el primer momento, desde que se decidió a escenificarla. Además, como todo artista, en el momento de su mayor triunfo, la vive y la realiza plenamente en su fantasía:

'Tis now the very witching time of night,  
When churchyards yawn, and hell itself breathes out  
Contagion to this world: now could I drink hot blood  
And do such bitter business as the day  
Would quake to look on. Soft! now to my mother.  
O heart, lose not thy nature; let not ever  
The soul of Nero enter this firm bosom:  
Let me be cruel, not unnatural:  
I will speak daggers to her, but use none;  
My tongue and soul in this be hypocrites;  
How in my words soever she be shent,  
To give them seals never, my soul, consent!

(Act III; Sc 3)

Hamlet - en camino a la recámara de su madre - sorprende al Rey rezando o, mejor dicho, sorprende al Rey que intenta en vano rezar. ¿Por qué no lo mata? El monólogo lo dice claramente:

Hamlet: Now might I do it pat, now he is praying;  
And now I'll do't: and so he goes to heaven:  
And so am I revenged. That would be scann'd;  
A villain kills my father; and for that,  
I, his sole son, do this same villain send  
To heaven.

O, this is hire and salary, not revenge.  
He took my father grossly, full of bread,  
With all his crimes broad blown, as flush as May;  
How his audit stands who knows save heaven?  
But in our circumstance and course of thought,  
'Tis heavy with him: and am I then revenged,  
To take him in the purging of his soul,  
When he is fit and season'd for his passage?  
No.  
Up, sword, and know thou a more horrid hent:  
When he is drunk asleep, or in his rage,  
Or, in the incestuous pleasure of his bed;  
At game, a-swearing, or about some act  
That has no relish of salvation in't;  
Then trip him, that his heels may kick at heaven  
And that his soul may be as damn'd and black  
As hell, whereto it goes. My mother stays:  
This physic but prolongs thy sickly days. (ACT III, Sc 3).

Entonces Hamlet no mata a Claudio porque está rezando, por razones éticas. Pero la ironía consiste en que el Rey no logra rezar, es decir, que Hamlet hubiera podido ejercer su venganza plenamente aprovechando esta única oportunidad.

¿Pero habría Hamlet matado al Rey, si hubiera sabido que Claudio no podía rezar? Este fácil "finale" sería del agrado de un Ducy o de un libretista de óperas. Son como siempre motivos internos los que obligan a Shakespeare a posponer la venganza y llevar a cabo la tragedia de acuerdo con la misma esencia característica de Hamlet. Hamlet tiene que seguir su camino que le lleva ahora hacia su madre. Pero antes, por razones dramáticas, se le tenía que haber brindado la oportunidad de una fácil victoria que no le interesaba.

A esta escena le imprimía John Gielgud una nota extraordinaria gracias a la siguiente acción: Gielgud no usaba una espada durante la escena de la "ratonera" sino solamente el Rey, delante de quien un paje la portaba. En nuestra escena, Claudio, al quitarse la corona, colocaba la espada a su lado. Y esta misma espada era la que tomaba Hamlet en su intento de matar al Rey y la que usaba en la siguiente escena - en la recámara de su madre - para asesinar a Polonio. El Rey - al levantarse después de haber tratado de orar - notaba la pérdida de su espada y de este modo terminaba la escena en un clímax dramático formidable.

Ya hemos dicho anteriormente que el momento del mayor triunfo Hamlet significa - técnicamente hablando - la peripecia: Hamlet deja de ser el perseguidor y se vuelve el perseguido, es decir, la acción, la iniciativa, se escapa de sus manos. Y, lógicamente, nos encontramos casi al final de la cadena de sus monólogos. Este último clímax en la venganza de Hamlet significa, pues, el principio de la catástrofe. Vemos en éste preciso instante, cómo la acción interna y externa están íntimamente ligadas.

Antes de que se inicie el desenlace de la tragedia, es decir, con la determinación de Claudio de enviar a Hamlet a una muerte segura a Inglaterra (escena tercera del cuarto acto) suele terminar la primera parte de la obra, si - por razones técnicas - es necesario subdividirla en dos partes. De todos modos es este - según nuestra opinión, - el único momento en el que, lógicamente, se puede interrumpir la acción que en tiempos de Shakespeare se desarrollaba sin interrupciones. La división de la tragedia en cinco actos es totalmente arbitraria e ilógica. En la edición de 1676 aparece la obra por vez primera desarticulada en escenas y actos, división que corta, por ejemplo, la magnífica continuidad de la escena de la Recámara de la Reyna (III,4) con la siguiente entrevista entre Rey y Reyna (IV, 1). Se debe el afán de la división en actos, de "ordenar" la obra de Shakespeare - en España, de refundir el teatro del Siglo de Oro - al Clasicismo, que llegó en Inglaterra a su máximo desarrollo gracias a Alexander Pope (1688-1744). Hoy en día se sigue conservando la división en actos y escenas simplemente por conveniencia, para poder referirse fácilmente a alguna parte de la obra. Pero ni en la más conservadora escenificación de Hamlet coinciden los intermedios con los finales de los "actos".

Al reanudarse la acción, el paso del ejército de Fortinbrás que va a conquistar un pedazo de Polonia "that hath in it no profit but the name", induce a Hamlet a su último monólogo:

all occasions do inform against me,  
And spur my dull revenge! What is a man,  
If his chief good and market of his time  
Be but to sleep and feed? a beast, no more.  
Sure, he that made us with such large discourse,  
Looking before and after, gave us not  
That capability and god-like reason  
To fast in us unused. Now, whether it be  
Bestial oblivion, or some craven scruple  
Of thinking too precisely on the event,  
A thought which quarter'd, hath but one part wisdom  
And ever three parts coward, I do not know  
Why yet I live to say 'this thing's to do,'  
Sith I have cause, and will, and strength, and means,  
To do't. Examples gross as earth exhort me:  
Witness this army, of such mass and charge,  
Led by a delicate and tender prince,  
Whose spirit with divine ambition puff'd  
Makes mouths at the invisible event,  
Exposing what is mortal and unsure  
To all that fortune, death and danger dare,  
Even for an egg-shell. Rightly to be great  
It not to stir without great argument,

But greatly to find quarrel in a straw  
When honor's at the stake. How stand I  
That have a father kill'd, a mother stain'd,  
Excitement of my reason and my blood,  
And let all sleep, while to my shame I see  
The imminent death of twenty thousand men,  
That for a fantasy and trick of fame  
Go to their graves like beds, fight for a plot  
Whereon the numbers cannot try the cause,  
Which is not tomb enough and continent  
To hide the slain? O, from this time forth,  
My thoughts be bloody, or be nothing worth!. (ACT IV. Sc. 4)

~~Este~~

Este monólogo-que por lo general se corta con toda la escena cuarta omitida también en el "Folio" editado en el año de -- 1623, indica una vez más el problema que confronta el intérprete de Hamlet:

El actor debe realmente pensar en voz alta, y sus pensamientos deben presentarse espontáneamente, como lógica consecuencia uno del otro. El actor debe establecer la figura de Hamlet con todos sus rasgos implícitos y una de sus características - básicas, sea cual fuere el concepto que se forme de la figura, es la duda, la falta de decisión, lo que Hamlet mismo llama cobardía. Es esta rápida continuidad de ideas, de dudas, de reflexiones, como también el continuo cambio emotivo que ya hemos anotado anteriormente, la que marca claramente la tarea del

actor, que nunca debe contentarse con una bella recitación de los versos. En el fondo, son éstos los mismos problemas que encuentra el intérprete de la figura de Segismundo: en ambos casos solamente se establecerá la figura teatral si el intérprete logra establecer sus múltiples estados emotivos, con todos sus cambios y con todas sus variantes leves. Son estos cambios, frecuentemente imprevistos y sorprendentes, los que hacen su interpretación tan fascinante y a la figura tan compleja y humana.

La tarea principia - desde luego - con la proyección clara de las ideas, que exige, como consecuencia, romper el verso, pero sin que por ello se pierda la estructura poética de la obra. Los cambios de "tempo", la pausa, el retardando serán - aquí como en el teatro realista aunque la tonalidad sea totalmente distinta - los más importantes coadyuvantes del intérprete que en vez de buscar un efecto teatral y el aplauso del público, trata de establecer con sinceridad la figura en toda su línea, evitando tanto el tono sentimental como el patético vacío, o la simple recitación de los versos.

Hamlet no es normal, no es un personaje común, sino todo lo contrario; y es esta anormalidad, esta estructura psíquica-extraordinaria y contradictoria, la que debe comprender y asímular el actor que intente interpretar la figura del Príncipe de Dinamarca. Y esta interpretación exige la evolución del personaje: el Hamlet del primer monólogo ya no existe, ha muerto hace mucho; el Hamlet que pronuncia el último monólogo es un hombre amargado, endurecido, totalmente desilusionado del mundo y - sobre todo - de sí mismo. Es la desintegración de un carácter la que presenciamos, desintegración que equivale a la acción interna de la obra que termina - acción externa - con la muerte del protagonista. Lógicamente, al terminar la evolución de Hamlet, cuando regresa del fallido viaje a Inglaterra, terminan también los monólogos, y en esta última parte de la tragedia notamos que la casi caótica multitud de acciones externas que se precipitan con extraordinaria rapidez, no son más que un símbolo, ya que la acción misma interna se ha elevado a un nivel más alto, y, a la vez, ha perdido su primitiva finalidad: la venganza de Hamlet por la muerte de su padre.

CONCLUSIONES GENERALES :

- I.- No existe ni puede existir una interpretación fiel u objetiva de una obra teatral, porque cada versión no só lo interpreta la obra misma, sino refleja la época en la que se representa.
- II.- Así se explica, por ejemplo, que, con el advenimiento del Clasicismo, dejó de interesar la obra de Shakespeare, que al reaparecer se tuvo que ajustar a las exigencias formales del Siglo 18. Lo mismo se puede decir -- del Teatro del Siglo de Oro, que se refundió de acuerdo con el gusto estético del momento.
- III.- La unidad de estilo es no solamente una exigencia indispensable de la obra dramática sino también de la interpretación. Es cierto que no todas las piezas teatrales ofrecen esta unidad estilística, pero la versión escénica debe tenerla. La mezcla de estilos - digamos una actuación convencional de Don Juan Tenorio dentro de un decorado surrealista - siempre causa en el público una impresión débil, falsa.
- IV.- Cierta tipo de obras, como las de Shakespeare, permiten mayor libertad y amplitud de interpretación, es decir, cabe mayor variedad de estilos, mientras las obras que tienen una estructura formal, como las de Calderón de la Barca, exigen una interpretación afin al estilo de la pieza. O sea que siempre debe haber armonía entre la interpretación y la obra dramática misma.
- V.- Por lo tanto, el director de escena debe saber distinguir los diversos géneros teatrales, poseer una segura sensibilidad por los estilos de interpretación y, a la vez, poder valorizar la graduación entre dos estilos afines.
- VI.- Es este punto anterior la razón básica de la necesidad de una dirección de escena que impondrá unidad de estilo a la representación, encauzando todos los recursos teatrales: actores, escenografía, vestuario, música, iluminación, hacia el mismo fin.

- VII.- Los medios de interpretación de los que se vale el actor son los mismos, tanto para el género realista como para el género poético. Pero el total cambio de tonalidad o de estilo implica un empleo distinto de los mismos recursos de actuación.
- VIII.- Por lo tanto, la diversidad de géneros teatrales exige también diversos tipos de intérpretes.
- IX.- Cuanto menos calidad literaria o dramática posea una obra teatral tanto más tendrá que aportar el actor por medio de su actuación. Lo que significa que, en este caso, el actor no deberá limitarse a una simple interpretación.
- X.- El monólogo, como recurso dramático, aparece abiertamente en el teatro poético; pero no por eso deja de ser, aunque de manera velada, legítima forma de expresión del Teatro realista.
-

(89)  
OBRAS CONSULTADAS

a las cuales se hace referencia en el texto.

TRES PROBLEMAS BASICOS DE ACTUACION:

Maugham, W. Somerset THE COLLECTED PLAYS. London. William  
Heinemann Ltd. 1931.

PROBLEMAS DE ACTUACION DEL TEATRO REALISTA.

El Sistema Stanislavsky y la Actuación Moderna:

Stanislavsky, Constantin. AN ACTOR PREPARES. New York,  
Theatre Arts, Inc. 1936.

Stanislavsky, Constantin. MY LIFE IN ART. Boston, Little,  
Brown, 1938.

Gaillard, Ottofritz. DAS DEUTSCHE STANISLAWSKI BUCH. Berlin,  
Aufbau Verlag, 1947.

Liebermann, Max. GESAMMELTE SCHRIFTEN, 1922.

Komisarjevsky, Theodore. THE ACTOR AND THE THEORY OF STANIS-  
LAVSKY.

Valbuena Pratts, Angel. LITERATURA DRAMATICA ESPAÑOLA. Barce-  
lona.  
Editorial Labor. S.A., 1930.-

Coquelin, Benoit Constant. ACTING AND ACTORS. Harpers New  
Monthly Magazine, May, 1887.

Piscator, Erwin. OBJECTIVE ACTING, (De "Actors on Acting").  
New York, Crown Publishers, 1949.

Howard, Leslie. THE ACTOR, (de "Behind the Screens pp. 78-90).  
New York, Dodge Publishing Co., 1938.

Adler, Stella. THE ACTOR IN THE GROUP THEATRE, (De "Actors  
on Acting") N.Y., Crown Publishers, 1949.

Stanislavsky, Konstantin S. ART NOTES. Moscow, International  
Literature, November-December 1940.

Actuación en la Comedia:

Platon. SYMPOSITION. Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1908.

Lessing, Gotthold Ephraim. HAMBURGISCHE DRAMATURGIE.

Stuttgart, G.J. Göschen'sche Verlags-  
buchhandlung, 1869.

Guthrie, Tyrone. NOTES ON DIRECTION. N.Y., Theatre Arts,  
November 1944.

Matthews, Brander. STUDY OF THE DRAMA. Boston, Houghton Mifflin  
Co.

Benavente, Jacinto. PLAN DE ESTUDIOS PARA UNA ESCUELA DE ARTE  
ESCENICO. Madrid, M. Aguilar, Editor,  
1940.

Madariaga, Salvador de. EL HAMLET DE SHAKESPEARE. Ensayo de  
Interpretación. Buenos Aires. Editorial  
Sudamericana 1949.

PROBLEMAS DE ACTUACION DEL TEATRO POSTICO: EL FONOLOGO Y LA REACION DE UNA FIGURA TEATRAL.

Strindberg, August Prefacio de FROKON JULII. Stockholm, 1912.

Valbuena Pratts, Angel. LITERATURA DRAMATICA ESPAÑOLA. Barcelona, —  
Editoria Labor, S.A., 1930.

Talma, François Joseph, REFLECTIONS ON THE ACTORS ART (1825). N.Y., Columbia University Press, 1915.

Goethe, Johann Wolfgang v. WILHELM MEISTER'S LEHR UND WANDERJAHRE.  
Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Petsch, Robert. WESSEN UND FORMEN DES DRAMAS. Halle/Saale, Max Niemeyer Verlag, 1945.

Madariaga, Salvador de. EL HAMLET DE SHAKESPEARE.  
Ensayo de Interpretación. Buenos Aires, Editorial Sudamericano, 1949.

Friedell, Egon. KULTURGESCHICHTE DER NEUZEIT. München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1930.

Gregor, Joseph. SHAKESPEARE, DER AUFBAU EINES ZEITALTERS. Wien, Phaidon Vlg., 1935.

Shakespeare, William? Ediciones consultadas:  
THE COMPLETE WORKS OF SHAKESPEARE.  
Edited by George Lyman Kittredge (Harvard University) Boston, Ginn & Co. 1936.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE,  
Alexander Dyce's second edition. Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1868?

WILLIAM SHAKESPEARE, Cambridge Text, as edited by William Aldis Wright (Este texto se empleó para las citas en inglés).

SHAKESPEARE IN DEUTSCHER SPRACHE,  
herausgegeben von Friedrich Gundolf. Berlin, Georg Bondi, 1921.

Garrick, David AN ESSAY ON ACTING.  
London, Printed for W. Bickerton, 1744.

Ludwig, Otto SHAKESPEARE STUDIEN ed. 1899.  
Cotta'sche Buchhandlung. Stuttgart.

- Granville Barker, Harley. PREFACES TO SHAKESPEARE. Third Series. London, Sigwich & Jackson, Ltd., 1937.
- Waller, Colley, APOLOGY FOR HIS LIFE, London, J.M. Dent & Sons.
- Heilbronner, Robert L. THE MURDER OF THE MAN WHO WAS WILLIAM SHAKESPEARE, Calvin Hoffman's case for Christopher Marlowe. Chicago, Esquire, Inc., December 1954.
- Knight, G. Wilson PRINCIPALS OF SHAKESPEARIAN PRODUCTION. New York, The Macmillan Company, 1937.
- Fischer, Friedrich Theodor, SHAKESPEARE VORTRAGE.
- Platon. APOLOGIA SOCRATIS, Ed. Bertram-Fritze. Gotha, Friedrich A. Perthes 1908.
- Mander & Mitchenson. HAMLET THROUGH THE AGES. London, Rockliff, 1952.
- Gregor, Joseph. WELTGESCHICHTE DES THEATERS. Zürich, Phaidon-Verlag, 1933.
- LE THEATRE FRANÇAIS (Histoire Générale illustrée au Théâtre par Lucien Dubeck, Tome IV). Paris, 1933.
- Freedley & Reeves. A HISTORY OF THE THEATRE. New York, Crown Publishers, 1941.

# I N D I C E

PAGINA

PREFACIO	
PROBLEMAS BASICOS DE ACTUACION .....	I
PROBLEMAS DE ACTUACION DEL TEATRO REALISTA EL SISTEMA STANISLAVSKY Y LA ACTUACION MODERNA.....	11
ACTUACION EN LA COMEDIA.....	19
PROBLEMAS DE ACTUACION DEL TEATRO POETICO EL MONOLOGO Y LA CREACION DE UNA FIGURA TEATRAL.....	52
CONCLUSIONES GENERALES.....	87
OBRAS CONSULTADAS.....	89



FILOSOFIA  
Y LETRAS