

EL ACTOR TRABAJA

EL ACTOR TRABAJA

Es preciso convenir en ello; los actores que trabajan son muy raros; así es que hay muy pocos buenos. En general, cuando debutan, empiezan por mostrar celo, pero se abandonan en cuanto creen haber ganado su puesto al sol, como si no fuera cien veces más difícil guardarle y defenderle que conquistarle.

¡Cuántos actores hemos conocido que, al salir del ensayo, guardan su papel en el fondo del bolsillo y ponen una especie de amor propio en no estudiarle, en no ocuparse de él, una vez fuera del teatro! Éstos aprenden la pieza en los ensayos y tienen el manuscrito en la mano, hasta la víspera del estreno.

Otros, por el contrario, de memoria pronta, repiten su papel sin manuscrito desde el segundo día, y firmemente convencidos de que basta aprender un papel de memoria para saberle, no se inquietan más que de una cosa: la manera cómo estarán vestidos y peinados. ¡Oh! el vestido: esta es la grande, y aun á menudo, la única preocupación...

Un poeta, amigo nuestro, leía cierto día un drama muy emocionante á un joven primer actor llamado Delessart, que debía crear un papel capital. Nuestro poeta estaba encantado del efecto producido por su lectura. El joven primer actor estaba atento, conmovido; y una ó dos veces había hecho con la punta del guante según las reglas, como si enjugase una lágrima pendiente de sus ojos. Cuando acabó la obra, levantó la cabeza, que había tenido constantemente baja como para absorberse mejor en la audición, y sus primeras palabras fueron éstas:

—¿Cómo me vería Ud. vestido ahí dentro?... ¿Me ve Ud. con polainas?

No había pensado más que en éso todo el tiempo de la lectura, saber si el personaje podría representarse ó no con polainas.

¡Oh! sin duda un hermoso par de polainas de cuero amarillo, subiendo muy alto, cogiendo bien la pierna, es de un efecto irresistible; pero estudiar bien la fisonomía, el espíritu, la síntesis de un papel, esto también tiene su importancia, y sería preciso no llevar demasiado lejos el gusto de lo pintoresco y de los atavíos. La mayor parte de nuestros actores jóvenes están en esto sin embargo; se "ven todos con polainas" y es lo que hay en ellos más neto, más definido en su manera de comprender un papel y de estudiarlo.

Si ciertos actores no trabajan, otros, en cambio, pasan malos ratos, y cuando tienen que hacer una creación, piensan

en ella día y noche, en el teatro, en su casa, en la calle y cogen de la vida todo lo que les puede suministrar de útil para la creación de su personaje. Aun cuando no tienen papeles que crear, estos actores buscan, estudian, tienen su idea fija en el arte.

“Desde que estoy en el teatro—decía un día ante nosotros madame Arnould-Plessy—no me acuerdo haber dejado de trabajar ni un solo día“. Y se notaba que era cierto al ver aquella excelente actriz llevar con la misma sencillez, con la misma verdad de observación, el abanico de Celimène ó la gran cofia de Nany. Hay que notar de paso en el Teatro Francés, donde pensionistas y socios están algunas veces mucho tiempo sin representar, que si los artistas esperasen para trabajar la ocasión de crear un papel ó representarle de nuevo, correrían el riesgo de enmohecerse. ¡Se enmohece tan deprisa en este oficio! El accionado

se hace pesado, la voz se hace pastosa, la memoria vacila y las piernas no están seguras.

Le pasa al cómico que ha estado alejado mucho tiempo de las tablas lo que al escritor que ha pasado meses sin escribir. ¿Quién de nosotros no ha conocido ese horrible suplicio, sentir la mano pesada, como helada, mientras que el cerebro bulle humeante de ideas que quisieran salir? ¡Y la primer frase terrible sin poder uno decidirse á escribirla!

Parece que, de haber estado la pluma tanto tiempo echada en la mesa, ha llegado á hacerse tan pesada, que rehúsa prestar todo servicio. Es una de las sensaciones más desagradables que pueden experimentarse, y existe igualmente en todas las artes...

Así, pues, es preciso que el actor trabaje, pero es preciso también que no trabaje mucho. Aquí está el escollo. Los hay sutiles, abstractos, los que buscan

mucho en lo blanco de las líneas y acaban por perderse; los que á fuerza de buscar, de profundizar un papel, le atraviesan de parte á parte, salen por el otro lado y no se encuentran. Son esos actores que dicen gravemente: "¡No se conoce á Molière...!" Y firmes en esta idea, pasan su vida explicando á Molière, comentándole, complicándole y descubriendo en él toda clase de intenciones que nunca tuvo. Al oírles, se juraría que *El Misántropo* está escrito en manchurío ó en alguna lengua misteriosa herméticamente cerrada, y de la cual ellos sólo tienen la llave. Además, le representan como le hablan, con una infinidad de sutilezas y delicadezas, que el público no comprende ni jota, y que ni aun supone. Tiene algo de la historia de aquel *Tivolés*, tocador de birimbao (1), que había llegado á sacar maravillosos acordes de la pequeña varilla de acero,

(1) Trompa marina.

que hacía silbar entre sus dientes. Un gran artista, decían; desgraciadamente, no entendía nadie más que él lo que tocaba.

Y ahora que hemos establecido esta distinción entre los actores que trabajan, los que no trabajan, y los que trabajan demasiado, ocupémonos exclusivamente de los primeros, y veamos cuáles son sus diferentes métodos de trabajo. Estos métodos varían según el temperamento de los artistas y la naturaleza de su empleo. Si por ejemplo, una noche de gran repertorio se entra en el cuarto de Constant Coquelin (1) en el entreacto, se le hallará lleno de ruido, de movimiento, de luz. Mascarilla está allí tan vivaracho y tumultuoso como en escena. Va y viene, gesticula, ríe con su gran risa abierta hasta detrás de la cabeza, hace temblar los vidros con su voz de trompeta Sax.

(1) En aquel tiempo en el Teatro Francés.

Las capas cortas forradas de satén blanco, los calzones de seda con grandes rayas azules ó rosa, los escarpines adornados de cintas y de borlas, están á su alrededor sobre los muebles. Mascari-lla, mientras habla, se prueba una pe-luca, aviva su rojo ante el espejo, luego, en una pirueta, se vuelve y consulta sobre su nuevo atavío á todo un bata-llón de pintores jóvenes que le rodean siempre.

Al verle saltar y agitarse como una ar- dilla enjaulada, se comprende que el actor quiere conservar su verbosidad animada del principio al fin de la velada, estar en el mismo diapasón de alegría diabólica y resonante. De vez en cuando alguien llama, ó por mejor decir, araña la puerta para hablar como Saint-Simon. Es la *Tradicón*, que viene á visitar al actor bajo la forma de un antiguo abonado de la Comedia, afeitado, arrugado y son- riendo graciosamente. Éste ha visto á

Montrose, el padre, representar el mismo papel de Mascarilla.

—Y bien, señor, ¿está Ud. satisfecho? le pregunta Coquelin.

—Muy satisfecho, contesta el antiguo abonado, al que no falta más que una pe- queña coleta empolvada y bulliciosa en la espalda... Muy contento... Únicamente M. Montrose, el padre, no decía esto como Ud.

—¡Ah! veamos; ¿cómo lo decía?

Y en seguida surge la discusión, se acalora, pasa de un punto á otro, se ha- bla de literatura, política, pintura, sobre todo pintura. Coquelin grita más que to- dos sus pintores juntos, se acalora, se in- comoda, ríe á carcajadas; y cuando el avisador llama "Á escena para el tercer acto", se oye esta risa estrepitosa y joven continuar por los pasillos y en la escale- ra, hasta los bastidores. "Á Ud. le toca, Coquelin", le gritan en cuanto llega, y seguro de sí mismo, de su imperturbable

memoria, el actor se lanza á escena como si quisiera tomarla por asalto.

¿Cómo no estar seguro de sí? Todo el tiempo que ha durado el entreacto, sin parecerlo, no ha cesado de pensar en su papel, no ha cesado de representarle.

Al salir del cuarto de Coquelin, si se entra en el de M. Delaunay, se encontrará al artista casi siempre solo, sentado ante el espejo, su Molière abierto á su lado sobre el mármol del tocador. El gas está bajo para no cansar los ojos del actor, que, mientras "se caracteriza la cabeza" con un cuidado minucioso, repasa su papel, medita sus efectos y está pensativo, emocionado, como si representara por primera vez en su vida. De esta meditación, de este recogimiento casi religioso, van á estallar en breve esos ímpetus de verdadera pasión, esos gritos admirablemente precisos que parecen improvisados, nacidos de la misma situación, y que son el producto del estudio y

de la reflexión. ¿No es verdad que basta haber visto á estos dos actores en su cuarto para comprender que se dirigen al mismo fin por vías diferentes, y que su método de trabajo no se debe parecer, como tampoco su naturaleza?

Tenemos delante una bellísima y curiosa carta de Mlle. Fargueil, en la que la gran actriz analiza sutilmente, con la precisión y la firmeza de un verdadero escritor, la manera cómo procede para estudiar sus papeles. Nuestros lectores nos agradecerán les hagamos conocer un fragmento de esta carta.

"Á partir del día en que se me confía un papel—dice la artista—vivimos juntos. Aún podría añadir que me posee y me vive. Me toma seguramente más de lo que le doy. Así me sucede que adopto, tanto en mi casa como fuera, el tono, la fisonomía, el aire general que quiero darle, y eso inconscientemente. Impresionada como estoy en semejante caso, no

sabría estar alegre, teniendo que habérmelas con un *yo* lamentable ó terrible que se impone á mi espíritu, como tampoco mi mal humor es incapaz de resistir á ese otro *yo*, que se burla, ríe y estalla á mi oído... He dicho. ¿Me he hecho comprender?... En semejante caso, soy dos. Es todo el secreto de mi trabajo. Pienso y vivo mi papel; le he vivido cuando le doy al público... ¿Verdad que es sencillo?... No es ni método, ni sistema de estudio. Es una manera de ser. No hay en ello otra regla que la de mi observación: ver pasar ante mí, obrar, andar, pensar mi *dualidad*. El cuadro se mueve, rectifico según la impresión que me produce. Más tarde el público me enseña lo que es necesario que haga ó ponga de relieve. No sé si esta concepción de trabajo es la mejor; pero no sabría tener otra. Estudiar un efecto parcial de voz, de fisonomía, de accionado, me parece un esfuerzo monstruoso... El estudio, tal como se en-

tiende generalmente en el teatro, no es mi sistema."

Esta expresión de *vivir su papel*, de que se sirve Mlle. Fargueil para definir su método de trabajo, se encuentra en una carta que otro artista de gran talento, M. Lafontaine, dirigía al *Figaro* hace varios años:

"No he declinado el honor de representar á Montjoye — decía; — he pedido dos meses para construir á mi gusto un personaje tan importante; porque no hace falta solamente saberse á Montjoye, hace falta vivirle."

Y efectivamente, es una excelente manera de estudiar, cuando se trata de un personaje de la vida moderna, uno de esos tipos complejos, hecho de bajeza y grandeza, que envuelve como una atmósfera de tempestad la época de fiebre y de nervios en que vivimos.

Hay que comprender que este procedimiento no convendría si se tratara de

un personaje del repertorio antiguo. Mademoiselle Fargueil es la primera en reconocerlo, y he aquí lo que añade en la carta de que hablábamos antes:

“Si tuviera el honor de pertenecer al Teatro Francés no hubiera procedido así. Sé perfectamente los esfuerzos y las investigaciones que hay que hacer para ser el digno intérprete de nuestros grandes clásicos; pero no me parece que el moderno repertorio lleve consigo los mismos cuidados, quiero decir, las mismas reflexiones de observación.”

Esto es verdad. Para representar fisonomías de su tiempo, que se mueven en el mismo ambiente que uno, y de los cuales la calle le suministra los modelos, el actor tendrá ciertamente menos necesidad de estudio que para hacer revivir los tipos de una gran época ya lejana que no se unen á él más que por los hilos cada vez más tirantes y más débiles de la tradición.

Las pasiones son eternas, no hay duda, pero su expresión se modifica, y es un error creer que sea posible representar á la moderna las obras antiguas. Hay algo que choca como un anacronismo. Nos parece, sin embargo, que si mademoiselle Fargueil hubiera tenido el honor de pertenecer, como dice, al Teatro Francés, hubiera estado en primera fila, aun en el repertorio. Para empezar hubiera tenido en contra suya esa febrilidad de gestos, de dicción, esos pequeños “veamos... veamos,” por medio de los cuales se animaba, se dejaba arrastrar; pero ¿no debemos creer que una artista de su valor, que habla de su arte con esta ciencia y esta conciencia, se hubiera deshecho fácilmente de esos *tics* contraídos en las familiaridades del arte moderno, en las frases inacabadas y puntuadas de M. Sardou? Después, una vez el terreno limpio, ¿qué inteligencia hubiera puesto al servicio de los maestros, qué vigor en la pasión, qué fuerza y qué

distinción de artista! ¿No hubiera sido un encanto verla representar la *Elmira del Tartuffe*? Y lo que había de amaneramiento en su voz, en el modo de "aflautarla", ¿no hubiera sido un atractivo más para las hermosas ferocidades de *Celimene*? Es verdad que el Teatro Francés tenía ya una *Celimene* perfecta; pero hubiera tenido dos, y nadie se hubiera quejado.

No es posible hacer comprender al público los esfuerzos y el trabajo que hay escondidos en este arte de actor, en apariencia tan dichoso y fácil. Y sobre todo, no se hará esto comprender bastante á los jóvenes que se dedican al teatro, advirtiéndoles las dificultades del oficio. Muchos se hacen cómicos por los trajes, por vanidad, pereza, necesidad de ostentación, vacilación en saber á qué dedicarse; así es que hay que verles en el proscenio...! Desgraciados muchachos que tartamudean al hablar, andan de lado y

no saben qué hacer de sus manos en cuanto las sacan de los bolsillos.

¡Y las mujeres! Muñecas articuladas que han conservado el gesto y la actitud dadas por el profesor con voz de reinas de magia, de las que es imposible sacar una entonación ajustada. Nada de naturalidad, de juventud, de espontáneo, de inteligente.

Además, éstos son precisamente los actores que no trabajan, que no están nunca en escena, nunca á la réplica, y que se les oye burlarse perpetuamente en algún rincón de bastidores ó del *foyer*. Es esa raza de falsos artistas que sería muy útil cansarles del teatro; logrando probablemente, al convencerles de ello, que aun para llegar á ser un mediano actor es preciso trabajar enormemente.

Los teatros de arrabal ¿son mejor escuela para nuestros actores que el Conservatorio? Seguramente; y es indiscutible que entre los artistas mejores, varios

nos han venido del arrabal. Podría citar bastantes nombres á continuación de los de Parade, Lafontaine, Bocage, etc. Pocas personas saben, por ejemplo, que M. Mounet-Sully, el fulgurante Mounet-Sully, ha tenido más de una vez "ensayo general" con sus colegas en el pequeño ómnibus que pasea la Compañía de Montparnasse entre Saint Cloud, Sceaux, Grenelle y la calle de la Gaité.

El trabajo que se hace en esos pequeños teatros es prodigioso.

En menos de ocho días se aprende una gran obra; puesta en escena, queda el trabajo en provincias, con la ventaja de que los actores siguen en el ambiente de París, en su movimiento, y que tienen la facilidad de estudiar en sus teatros respectivos los más grandes actores de su tiempo, cuyo ejemplo bien vale una lección; pero ¡qué de peligros se corren, qué de costumbres deplorables se suelen tomar en esos escenarios del arrabal! El

actor que debuta en uno de ellos, no debe aconsejarse más que de su instinto. Le echan al agua, es necesario que nade.

Es un método extremo: ó se ahogan en seguida, ó la conciencia del peligro les desarrolla fuerzas desconocidas que resisten los más terribles chapuzones.

En el Conservatorio, al contrario, antes de echarles al agua, se les enseña la teoría de la natación y todos sus movimientos compuestos. Pero cuántos salen de allí, que, para continuar nuestra imagen, una vez lanzados al elemento desconocido, se debaten con todas las reglas, y llegan así y todo á ahogarse.

No basta aprender, es necesario sentir, es preciso comprender. Lo mismo pasa en todos los estudios clásicos. No se sabe latín al salir del Colegio; los versos más hermosos de Virgilio, aun los perfumados pareados de las *Geórgicas*, tienen un lado escolar que os desagrade; las frases guardan todavía en vuestro espíritu

las enmiendas de la enojosa traducción. Pero más tarde, un día, en pleno campo, el poeta, traducido libremente por la naturaleza, se os revela en todo lo que ha descrito. La lengua muerta renace, revive, las abejas de Aristeo se animan, silban en vuestros oídos como balas de oro. Ese día sabéis latín.

Al dejar el Conservatorio hay que olvidar el accionado, la entonación del profesor, tratar de comprender y obrar por sí mismo, si no se quiere ser un escolapio toda la vida. En todo caso, lo que hay allí es una disciplina severa para el espíritu, una escuela excelente para las pronunciaciones defectuosas; y creemos firmemente que, á igual dosis de disposición en el alumno, dos años de teatro de arrabal no valen por dos años pasados en una buena clase del Conservatorio, como era la clase de Samson, como es la clase de Régnier.

Una vez fuera del Conservatorio, peor

ó mejor colocados y pagados en cualquier parte, nuestros jóvenes creen saberlo todo y no trabajan más. Sin embargo, entonces es cuando debían empezar para ellos los estudios serios: estudios de la vida tanto como del teatro, observación de las costumbres, de las caras, de todo lo que les rodea y que á cada instante están llamados á traducir, ejercicio continuo de la declamación, de la memoria, lecturas que suplan una educación casi siempre defectuosa.

Pero ¿cuántos hay que se interesen por todo ésto?

La elección de una modista ó de un sastre, el corte de una peluca ó de unos botines, eso es lo que preocupa á nuestros jóvenes artistas en el momento de una creación nueva. Creen haberlo hecho todo cuando se lanzan á escena con un buen guarda-ropa y una memoria infalible. ¿Por qué asombrarse al ver que la ejecución se resiente de semejante indo-

lencia? A Dios gracias, cuesta más que eso ser un gran artista.

Y esto es lo que los debutantes no se figuran nunca.

EL SUEÑO DE MAD. D'EPINAY