

No conocía este desenlace, pero es igual; persisto en creer que Lafontaine es un buen muchacho, y que hizo muy bien obrando así.

ENSAYOS Y « MISE EN SCENE »

ENSAYOS Y « MISE EN SCENE »

I

En la época del *Tartuffe* y del *Misántropo* hubiera sido muy difícil arreglar una escena cualquiera con la doble fila de señores que había á cada lado del teatro, molestando y turbando con idas y venidas ruidosas y aun con mixtificaciones, como la noche en que un marqués de buen humor tuvo la idea de llevar é instalar en los sitios reservados todos los jorobados que pudo encontrar. En semejantes condiciones, sobre escenarios tan estrechamente acaparados, era necesario atenerse al accionado y manera de decir del actor, sin buscar grandes efectos escénicos. Para esto el consejo del autor bastaba.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
No. 102 MONTERREY, MEXICO

Un escritor dramático casi desconocido, Chapuzeau, contemporáneo de Molière, en un librito muy interesante y muy raro, nos dice en el capítulo de los ensayos que "el autor asiste á todos y aconseja al actor si tiene algún defecto, si no da bien el sentido, si sale del tono natural de su voz; en el accionado, si demuestra demasiado ímpetu en los pasajes que lo pidan. Queda libre también el actor inteligente de dar su parecer en estos ensayos, sin que su camarada pueda ofenderse, porque se trata del bien público..." Hay que creer que en aquella época los actores eran menos susceptibles que en la nuestra; porque al bien público, por mucha consideración que se le deba, nuestras personalidades teatrales conceden rara vez, hoy en día, derecho de crítica á sus camaradas.

En cuanto dejar al autor solo el cuidado de poner su obra en escena, era posible en tiempo de Chapuzeau, cuando

no se trataba más que de "aconsejar al actor sobre su voz y su accionado"; pero con todas las complicaciones del teatro moderno, eso ha llegado á ser muy difícil, porque la óptica de la escena no es ni con mucho la de la vida, y se hace preciso un estudio especial.

Sin embargo, algunos de nuestros autores arreglan por sí mismos la escena en sus obras.

M. Sardou, por ejemplo, se sienta en el sitio del director y no consiente á nadie á su alrededor para dirigir los ensayos. Llega con su obra ya puesta en escena en su imaginación. Sabe de antemano cuándo se han de sentar y levantar sus personajes, cuándo han de andar, y podría decir la posición exacta de cada accesorio, y si tal puerta se debe abrir hacia dentro ó hacia fuera.

Se comprende que al escribir la obra la representa; que la ha estado viendo al mismo tiempo que la componía, y, efecti-

vamente, es una condición teatral la darse cuenta, tanto del movimiento como del diálogo, en un arte donde los ojos son tan buen juez como el pensamiento.

Pero todos los escritores no son como M. Sardou, que ha consagrado su vida al teatro y conoce todos los recodos y rincones del oficio. Sucede que el escenario intímida, y aun teniendo una percepción muy clara, muy segura de lo que han concebido, no saben cómo explicarlo para hacerlo traducir y comprender á los demás; les falta aplomo en el proscenio, porque se sienten inhábiles para accionar y declamar sus ideas; además, hay que hacer observaciones á los intérpretes.

El buen Chapuzeau habla á su gusto; pero es más incómodo de lo que parece "aconsejar al autor".

Cuando el autor es joven y está en sus primeras obras, los ensayos le causan esa embriaguez que experimenta el escultor ó el pintor á medida que avanza su bos-

quejo, que su pensamiento toma cuerpo y se hace obra. Todo le parece bien, excelente. Sería necesario que el actor fuera tartamudo, pero muy tartamudo, para que un principiante autor dramático, al oír declamar su prosa ó su verso, no experimentase una impresión de extremo encanto. Más tarde, cuando tiene experiencia, si ve que los sentimientos que ha tratado de expresar están desfigurados por la interpretación, está molesto siempre para hacerlo notar.

Es tan penoso llegarse á un hombre que pretende saber su oficio y decirle:

"¡Está Ud. equivocado... no es éso!"

En semejante caso, el actor tiene mil cosas que contestar; invocar su experiencia, su costumbre del público. Sabe lo que gusta y lo que no.

Feliz del que se escapa sin que le hayan cerrado la boca con una de esas horribles palabrotas de bastidores, como aquel primer actor al que un amigo nues-

tro pedía que dijera con más sencillez una tirada amorosa, mal comprendida y estropeada por una dicción declamatoria.

"No es posible, objetaba el actor... No podré decir nunca esa frase de este modo: *no la tengo en las piernas*."

¡No tenía aquella frase en las piernas...! ¿Qué contestar á semejante objeción? Lo mejor es entregarse, á no preferir exponerse á una concentración de mal humor, á una sumisión, que se puede expresar por una contracción de labios, un continente rígido y conveniente, y á la actitud despegada de un hombre que parece decirlo: "Haré lo que Ud. quiere... pero no respondo de nada..."

Y entonces, por poco que se desconfie de sí mismo, llegan las dudas, las vacilaciones, hasta que la primera representación viene á dar ó quitarle la razón.

Con un buen director cerca de sí, el autor evita estos inconvenientes; pero un buen director es cosa rara, porque el em-

pleo requiere, además de una gran inteligencia escénica, mucha diplomacia y tacto.

El público no comprende al ver representar una obra, todo el trabajo que ha costado poner cada cosa como se ve, ordenar una acción que le parece tan natural. No hay una entonación, no hay un gesto, que no haya sido convenido, que no forme parte de un conjunto razonado. Las menores *pasadas*, se llama así á las idas y venidas á través del escenario, han sido objeto de largas discusiones.

Si hay mucha gente en escena, es necesario encontrar la posición de cada cual, armonizar los grupos entre sí, ocuparse de los personajes mudos y condensar al propio tiempo el interés allí donde se encuentre, á fin de que no se desparezcan por todas partes. Si, trame indiferente por todas partes. Si, por el contrario, no hay más que dos personajes, hay que tener cuidado de que ellos dos solos llenen todo el escenario,

hacer que la escena empiece en un lado, siga en otro y pasearla sin interrumpirla, evitar que se quede mucho tiempo una parte de la escena desocupada y fría.

Estas cosas son elementales en el oficio, pero no por eso menos precisas de conocerse, y proceder con precaución, sobre todo, ante situaciones delicadas, una de esas escenas peligrosas, cortantes como cristal afilado, en donde todo depende de la disposición de los personajes.

Es el director quien se encarga de arreglar todo esto, después de haber pedido, por supuesto, el parecer al autor.

La habilidad consiste en poner de relieve la idea de la obra, condensar la luz en los pasajes culminantes, en una palabra, en el escenario, que hace siempre el oficio de cuadro, cuidar los primeros términos y dejar en una vaguedad de perspectiva los defectos ó debilidades de la obra ó de sus intérpretes.

¡Cuánta paciencia hace falta para lle-

gar á esto! ¡Cuánta lucha hay que sostener, ya con el autor, ya con los actores! En la obra mejor hecha, siempre se descubren en las pruebas de los ensayos, situaciones demasiado cortas ó pesadeces desapercibidas en la lectura. Y hay que obtener del autor que aumente una escena ó acorte otra. Aumentar no es nada, pero acortar, sobre todo si el autor dramático es al mismo tiempo escritor, si se ha consagrado á encerrar en su drama en un hermoso lenguaje, será más difícil de convencer.

Con respecto á los actores, la situación de director no es muy cómoda. Debe tener cuidado con no herir susceptibilidades ni mal humor, cuidar que no haya rozamientos y no tocar al amor propio, siempre en carne viva y sangrando en cuanto se le toca.

En los primeros ensayos todo va bien todavía. Se está en ese ardor de creación, se enseña, se trabaja, se busca;

pero si los estudios duran mucho, el ardor se apaga. Se cansan, se enervan. Los que saben bien sus papeles se impacientan de la lentitud de inteligencias más torpes ó menos experimentadas. El director es el emisario, y por todas partes recoge sólo sofiones. Algunos grandes actores, mimados por un largo éxito, tienen nervios de mujer bonita y no los cuidan.

¡Cuántas veces hemos visto al pobre Félix, actor de instinto más que de trabajo, un excelente hombre por lo demás, impacientarse por la duración de un ensayo y enviar su papel por encima de las candilejas. "Ya no ensayo más... *sapristi!*"

El director, sin conmoverse, recogía el papel y daba la réplica por aquel día en lugar del actor, que volvía al día siguiente como si nada hubiera ocurrido.

El encargado de poner una obra en escena debe poder en un momento dado

hacer el papel de cualquier personaje de la obra en ensayo; he aquí por lo que se elige, generalmente, un actor viejo, al que su edad ó achaques hayan obligado á renunciar al teatro, como el buen Davesnes que regentó durante veinticinco años el escenario del Teatro Francés.

Discípulo del Conservatorio, M. Dubois Davesnes había recibido esmerada enseñanza teatral y tuvo un *debut* bastante feliz, pero comprendió que lo pequeño de su estatura le sería siempre un obstáculo, y dejó bruscamente el teatro.

Era el tipo perfecto de director de escena, un hombre bajito, muy dulce, muy bien educado, muy discreto, adquiriendo un ardor y animación grandes en cuanto pisaba las tablas, y agitándose y declamando con entonaciones diferentes, trozos de todas obras y personajes, padres nobles, madres desoladas, jóvenes sencillas, esposas adúlteras; con todo, muy modesto y lleno de deferencia cuan-

do entraban en escena actores como Got, Coquelín, Delaunay, lo que no impedía que estos excelentes señores, conociendo el valor de su director, vinieran á él al fin de cada ensayo á preguntarle:

—Y bien, Sr. Davesnes, ¿está Ud. satisfecho?

Cuando la obra está desenmarañada y se saben los papeles, se indican los efectos, etc., es costumbre que el director vaya en persona á cuidar los últimos ensayos.

Algunos de estos señores no entienden lo que tienen entre manos y estropean el trabajo ya hecho; otros, por el contrario, tienen una habilidad consumada. M. Montigny entendía admirablemente el manejo escénico de las obras burguesas.

Uno de los primeros había roto con la solemnidad de las tradiciones, introduciendo en la escena la naturalidad, la familiaridad de la vida, esos papeles bonachones representados con movimien-

tos de hombros y las manos en los bolsillos.

M. Perrin buscaba la composición de cuadros constantemente, recordaba haber sido director de la Ópera, y encontraba un poco estrecho el repertorio clásico que sus invenciones decorativas hacían crugir por todas partes.

Antes que él, M. Eduardo Thierry, muy fino, muy ilustrado, buscaba la composición escénica moral, por decirlo así, y en las obras modernas era el colaborador de sus autores.

M. Hostein, como anteriormente monsieur Marc Fournier, era un compositor escénico incomparable para las masas. Se le encargaba de agrupar todos los trajes abigarrados de una obra de magia ó histórica, y sacaba de ellos un partido extraordinario.

M. Carvalho es el más artista, el que encuentra más que todos ellos. Su único defecto es una actividad devoradora, una

imaginación de poeta que le deja siempre descontento de todo lo que ha encontrado, en su afán de hallar siempre algo mejor. Destruye hoy lo que hizo ayer; y cuando la obra está ya para estrenarse, hay que arrancársela de las manos.

II

En París los directores tienen la mala costumbre de dejar mucho tiempo las obras á estudio. Tal obra, que su destino desgraciado condena á un reducido número de representaciones, ha tenido una cantidad incalculable de ensayos, lo que hace pensar en esas flores exóticas cultivadas cien años para la florescencia de un día.

Cuando vivía Molière, las más puras obras maestras no necesitaban más de una semana de ensayos.

Indudablemente quedaba un resto de

la improvisación italiana, y hay que admitir que los perfeccionamientos, las complicaciones escénicas modernas exigen mucho más tiempo de trabajo.

Pero ¡qué se puede ganar con este estudio prolongado eternamente! A fuerza de escarbar un papel, se acaba por encontrar el fondo, ó por lo menos, perderse buscándole.

Sucede á menudo que los actores, teniendo tiempo ante sí para el estudio, trabajan con parsimonia, y de cincuenta ensayos, no hay veinte que valgan la pena. Los otros treinta no sirven más que para aburrir y extenuar á todos.

Una vez apagado el ardiente fuego del principio, se ensaya sin gusto, y, naturalmente, en esta primera y negligente interpretación, los defectos de la obra sobresalen, al par que se atenúan las buenas cualidades.

Poco á poco la confianza del actor se embota en esta continua discusión de la

obra en el proscenio, en estas vacilaciones, en el continuo andar á ciegas. Y cansado ya de repetir siempre las mismas palabras, se contenta con una leve insinuación en el ademán y en la entonación, y si se le reprocha, responde sonriente:

—No tenga Ud. cuidado... No la representaré de esta manera...

Por desgracia, las malas costumbres se cogen más fácilmente que se abandonan, y hay la seguridad de que precisamente representara la obra de esa manera. Sucede que á veces los estudios de una obra duran tanto que todos están cansados, y hay necesidad de interrumpir el trabajo unos días antes del estreno y dejar un intervalo entre los primeros y últimos ensayos. Casi siempre esta interrupción es de un efecto deplorable. ¡Cuántas observaciones olvidadas y recordadas de nuevo! ¡Cuántos defectos inveterados, arraigados, y, sobre todo, cuánto tiempo perdido para el autor!

No se concibe, efectivamente, las horas, los días y los meses que cuesta la preparación de una obra teatral, el tiempo que se ha empleado en escribirla, en hacerla admitir y, por fin, en los ensayos.

¿Es indispensable que el autor asista á todos los ensayos? Yo creo que sí, sobre todo cuando los estudios de su obra se prolongan indefinidamente. Si no asiste á ellos, los actores no se interesan por ella. Es necesaria su presencia para sostenerlos, animarlos, complimentarlos, reemplazar para ellos el público ausente, la excitación del escenario y los aplausos.

No es un trabajo despreciable, y cuando se hace cuarenta ó cincuenta días seguidos, el desgraciado autor acaba por aborrecer su obra.

Lo que nos parece un abuso extraordinario es el ensayo general, tal como se practica generalmente. No es más que una primera representación ante la Prensa, á

la que han sido invitados los amigos del autor, del director y de los cómicos para aplaudir la obra y predecirla un éxito enorme. Celebrados en estas condiciones la víspera ó el mismo día del *estreno*, estos ensayos *in extremis* no pueden servir de algo, más que á los maquinistas y atrezzistas.

La modista se asegura aquella noche de que el delantal con tirantes de la dama joven tiene reflejos muy bonitos con las luces. El gasista concierta con el decorador las luces de las bambalinas. El jefe de *claqué* señala á sus secuaces los pasajes que hay que aplaudir y las salvas que se harán cuando salgan los actores.

Pero al autor, ¿de qué le puede servir este ensayo general? Por más que se hayan encendido todas las arañas de la sala, el desgraciado no ve nada. Su obra le es conocida de tal modo, está tan acostumbrado á las entonaciones y mímica de los actores, que no sabe distinguir lo que es

bueno de lo que no lo es, y no se cuida más que de lo ya ordenado, y su colocación en escena.

¿Y los amigos? Los amigos, en semejante caso, se ven imposibilitados de dar su opinión por varias razones. La primera, porque en un ensayo general pocas personas conservan generalmente la lucidez necesaria para dar una opinión de algún valor.

¡Hay tal diferencia entre una obra representada ante un grupo de amigos y la misma obra ante la sala llena de público! La acústica cambia por completo. Los que escuchaban ayer eran iniciados, lo selecto; hoy se tiene delante una muchedumbre de mil doscientos ó mil quinientos oyentes, y es muy difícil removerse.

Parece como si entre todas las corrientes contrarias que se cruzan á través de una sala llena, el interés de la obra se esparciera, se dispersara, y choca ver cómo

una frase que produjo efecto el día anterior en el ensayo general, cae de lleno la noche del estreno, como ahogada por falta de aire y espacio.

Todos se equivocan en esos condenados ensayos; los actores más viejos, los más expertos directores. ¿Cómo no se han de equivocar, cegados por su cariño, los amigos del autor? Además, admitiendo que alguno viera claro, ¿de qué serviría la víspera de un estreno?... Y vaya usted á decir á un autor, rendido de fatiga por molestias de todas clases, que ve acercarse el fin de su suplicio; á los actores, seguros siempre de sí mismos; á un empresario, que tiene medio hecha la venta, vaya Ud. á decir á estas gentes que su obra vacila por tal ó cual sitio, que habrá necesidad de rehacer todo un acto y retrasar la representación quince días.

Le tomarán á Ud. por un envidioso, un agorero, y no le escucharán. Lo mejor es callarse, puesto que lo que se pu-

diera decir llegaría ya tarde y no serviría de nada.

Una ó dos veces, sin embargo, he presenciado, al salir de un ensayo general, al autor, iluminado repentinamente, reconocer que su obra era demasiado larga.

—Pues bien, cortemos, decía el director, y todo el mundo se ponía á trabajar; cortaban, rajaban, prendían mecha y saltaban escenas enteras durante la noche. Pero como todo esto se hacía con precipitación, en el momento del estreno se apercibían que el edificio estaba resentido por la sacudida, y se veía que el drama no podía sostenerse.

Según mi humilde opinión, para que el ensayo general pueda servir de algo, debe tener lugar en cuanto se sepa la obra y esté comprendida, en cuanto los actores dejen de ensayar con el papel en la mano. Todavía quedan muchas cosas por acabar, por perfilar, sin que sean estos detalles los que decidan del éxito ó

fracaso de la obra. Tal y como es, se la puede juzgar en conjunto, y la marca está muy débil todavía para que sea difícil retocar los lugares defectuosos más sensibles á la mirada menos perspicaz.

III

Una anécdota dramática para terminar este estudio sobre los ensayos.

Era por la tarde, en el *foyer* de artistas de un gran teatro parisién. Se habla sobre el trabajo. Las actrices, unas después de otras, tomaban sus abrigos, echados al llegar negligentemente en las butacas y en el respaldo de las sillas. De pronto, una de ellas lanza un grito.

—Me han robado... me han robado el bolsillo.

Profunda emoción, todos se levantan.

Un robo es cosa rara en un teatro, y se cuenta con gusto, con un orgullo en-

ternecedor y sencillo, que de todas las profesiones, la de cómico es la única que no está representada en presidio. ¡Así es que pueden Uds. figurarse qué miradas y qué protestas de indignación! Había viejos padres nobles, tan viejos como las butacas del teatro, que balbuceaban de emoción y temblaban con todo su cuerpo.

Alguien dijo:

—¡Que se nos registre, que no salga nadie!...

Y todos, instintivamente, empezaron á volver el forro de sus bolsillos.

Uno solo, actor joven, bastante bien reputado, rehusó. Erguido y soberbio, como un gallo que sacude su cresta, dijo:

—¡Dejarme registrar yo, Saturnino! ¿Y la dignidad del artista?

Y diciendo esto, salió erguido siempre y abotonado de arriba abajo, con majestuoso porte, en el que se veía la costumbre de la escena, dejando á todos sus ca-

maradas colorados y confusos con aquella lección de dignidad...

Hacía falta, sin embargo, que pareciera el culpable. Era imposible á aquella gente soportar tal situación. Todo eran miradas, palabras al oído, y los más honrados se creían sospechosos.

Los empleadillos, maquinistas, bomberos, gasistas, que andan á todas horas libremente por todos los rincones del teatro, temían también que se sospechara de ellos, y se juramentaron por honor de cuerpo á encontrar el ladrón. Se organizó una oculta vigilancia, y de hora en hora se circunscribían las desconfianzas.

¿Se figuraba algo el miserable? ¿Quería deshacerse del portamonedas, echarle en un rincón donde le encontraran los mozos, ó bien le había escondido desde el día del robo y venía simplemente á buscarle? Lo cierto es que una noche, durante la representación, se deslizó en el almacén de accesorios, y metió la mano

en un paquete de cordeles viejos. Otra mano cogió la suya, en la que estaba el portamonedas.

—Está Ud. cogido, Sr. Saturnino, dijo la voz ronca y burlona del jefe de los maquinistas.

El otro balbuceaba, suplicaba, se defendía; pero el maquinista tenía fuerte y gritaba más.

—¡Ah! pillo... Le vigilaba á Ud. desde hace ocho días.

—Déjeme Ud., déjeme Ud., decía el desgraciado. ¿No oye Ud. que me llaman?

Efectivamente, el avisador recorría los pasillos gritando:

—Sr. Saturnino... á escena, Sr. Saturnino...

El público se impacientaba, buscaban á Saturnino por todas partes. Por fin, sus camaradas le descubrieron en el almacén forcejeando bajo el arpón de su vigoroso ballenero. El director acudió al ruido del alerta.

—Bien, bien... Ahora á escena... luego ya veremos.

Le echaron á escena, y á pesar de su terror y su vergüenza, oyendo correr su infamia por los bastidores, adivinando detrás de cada portante ojos despreciativos fijados en él, debía trabajar y trabajó tan bien como otras veces, aún mejor, poseído de fiebre como estaba, sobre todo, en su gran escena de los *Falsos hombres de bien*.

Fué la última vez; tenía mujer é hija, se ahogó el suceso, y desde entonces no se le ha vuelto á ver en ningún teatro de París.

LA EMBRIAGUEZ EN ESCENA