



David Mamet

**Verdadero
y falso**

HEREJÍA Y SENTIDO
COMÚN PARA EL ACTOR

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

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

*Hacia un estudio objetivo de
la naturaleza humana,*

D. W. WINNICOTT

Un mago es un actor
interpretando a un mago.

JEAN-EUGÈNE ROBERT-HOUDIN

Al actor

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

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

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

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

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

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

Algunos pensamientos

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

Sentimos envidia de aquellos que tienen «suerte», de aquellos que, aparentemente, tienen «técnica», como si nosotros no tuviéramos; pensamos que lo que han conseguido está basado en la «suerte». Así que invertimos más en una «técnica basada en la suerte», y eso se transforma, de hecho, en una superstición, una inversión en timidez, en introversión. Centramos nuestra atención hacia adentro porque la introversión nos libera de la necesidad horrible de vivir en un mundo teatral para el que no estamos preparados en absoluto. Y así dedicamos nuestra «técnica» cada vez más al desarrollo de un tipo de catatonía: la memoria sensorial. La sustitución. La memoria emocional. La «cuarta pa-

red». La creación de «historias» auxiliares que son tan difíciles de «interpretar» como el texto pero sin otro mérito que el de ser exclusivamente sobre nosotros mismos.

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

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

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

Aquí tenéis algunos pensamientos al respecto.

El venerable antepasado

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

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

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

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

El actor no necesita «convertirse» en el personaje. De hecho, esa frase no significa nada. No hay personaje. Sólo hay unas frases en una hoja. Hay unas líneas de diálogo que deben ser dichas por el actor. Cuando sencillamente

las dice, en un intento de conseguir el objetivo más o menos sugerido por el autor, el público se hace la ilusión de estar viendo a un personaje sobre el escenario.

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

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

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

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

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

La mayor parte de la formación actoral se centra en diseccionar el texto. A los actores se les pide que aprendan a

«estar felices», «estar tristes», «estar preocupados», en aquellos puntos del texto o de la interpretación donde el «personaje» parece estarlo. Ese procedimiento no sólo es innecesario, sino que es perjudicial tanto para el actor como para el público.

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

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

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

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

No podemos controlar nuestros pensamientos, ni podemos controlar nuestras emociones. Pero quizá «el control

de la emoción» tiene un significado especial en el escenario. Naturalmente que lo tiene. Significa «hacer como que».

No me importa ver a un músico concentrado en lo que siente mientras esté tocando. Lo mismo sucede con un actor. Como dramaturgo y como amante de la buena escritura, sé que una buena obra no necesita el apoyo de un actor subrayando sus matices psicológicos, y una obra mala tampoco.

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

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

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

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

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

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

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

De la misma forma, en el escenario el Gran Actor capaz de ponerse a llorar puede despertar nuestra admiración por su «empeño», pero nunca nos hará más fuertes; nos hace pagar un precio y nos hace creer que nos gusta, pero salimos del teatro emocionados únicamente por nuestra capacidad de emocionarnos.

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

Gracias a los regalos que Dios les haya dado, a través de la experiencia, y a pesar de las escuelas. Para citar a Fielding: «Está comprobado que la educación es inútil ex-

cepto en aquellos casos en que prácticamente es superflua».

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

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

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

Como su coetáneo compañero de armas, el psicoanálisis, pide lealtad y una devoción a largo plazo, pero raramente, si es que alguna vez lo hace, muestra resultados palpables. Como el psicoanálisis, exige el tiempo y la atención de mucha gente que de otro modo tendría dificultad

en llenar sus horas libres; y, para completar el cuadro, sus demandas tienden a cerrarse en sí mismas, hay que asistir a un curso y estudiar, y esa exigencia priva al devoto de emprender una ocupación agradable.

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

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

Una generación a la que le gusta continuar estudiando

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

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

No es infantil vivir en la incertidumbre, dedicarse a un oficio en lugar de a una carrera, a una idea en lugar de a