

INSTITUTO DEL TEATRO
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
CONSERVATORIO SUPERIOR DE BARCELONA



Orientadores de la escena
europea contemporánea

(Gordon Craig - Jacques Copeau - Max Reinhardt - Gaston Baty)

DISCURSO

pronunciado por el Catedrático del Instituto del Teatro

Don Arturo Carbonell y Carbonell

EN EL ACTO INAUGURAL DEL CURSO 1947-1948



OCTUBRE 1947

CALLE ELISABETS, 12

ORIGENES DE LA LINGÜÍSTICA
ECONOMIA

INSTITUTO DEL TEATRO
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
CONSERVATORIO SUPERIOR DE BARCELONA



Orientadores de la escena europea contemporánea

(Gordon Craig - Jacques Copeau - Max Reinhardt - Gaston Baty)

DISCURSO

pronunciado por el Catedrático del Instituto del Teatro

Don Arturo Carbonell y Carbonell

EN EL ACTO INAUGURAL DEL CURSO 1947-1948



R. 6.144

OCTUBRE 1947
CALLE ELISABETS, 12

EXCELENTÍSIMO SEÑOR;

SEÑORES DIPUTADOS;

SEÑORAS, SEÑORES:

La rotación anual de estas fiestas inaugurales ha hecho recaer en el profesor titular de Dibujo y Realizaciones Escénicas el inmerecido honor de pronunciar este discurso, con el que se abren las tareas académicas de 1947-1948.

Corresponde hablar, pues, en el día de hoy, al profesor de la más reciente de las materias que integran el cuadro de enseñanzas del Instituto del Teatro, y acaso por ello parecería oportuno explicar el contenido de la cátedra que me ha sido confiada. Pero mejor que exponer un plan pedagógico, o unas teorías personales, he creído más ejemplar ofrecer a ustedes la silueta, y con ella la definición de algunas figuras de la escena europea contemporánea, eligiéndolas entre aquellas que sin discusión denominamos ya maestros.

Edward Gordon Craig

En los albores del Novecientos todo parece disponerse para una renovación de vida, y en el teatro la escena también se ilumina con nuevas luces que ponen de manifiesto el polvo y las telarañas que piadosamente intentaban

cubrir castillos del Rhin, palacios venecianos, palacetes versallescos pintados en serie, frondosos jardines con exuberante vegetación salpicada por centenares de rosas que invadían la escena con sus guirnaldas de mentirijillas. ¡ Pobres rosas sin vida!, símbolo de una escenografía minuciosa de detalles y falta de lo esencial, rosas muertas, a las cuales pretenciosamente el autor había intentado pintarles incluso el perfume.

Gordon Craig, con su fe inquebrantable y un sublime instinto de realizador, adelantándose con mucho a su época, nos muestra desde Inglaterra una nueva técnica teatral, cuyos principios han servido y servirán de antorcha y guía a generaciones futuras, pudiendo ser considerado como uno de los fundadores del arte de la presentación escénica contemporánea. Llevando a la práctica algunas de sus ideas, presentó en la escena inglesa, entre otras obras, en 1902, *Acis y Galatea*, ópera de Haendel, y en 1903, *Mucho ruido por nada*. En el «Lessing Theater» de Berlín, en 1904, dirigió *Venecia salvada*, de Otway. En 1905, por encargo de la Duse, ejecutó decoraciones y vestidos para *Electra* y las decoraciones de *Rosmersholm*.

Llamado en 1910 por el Teatro de Arte de Moscú, obtuvo uno de sus más resonantes triunfos montando el *Hamlet* con una tan grandiosa simplicidad, que permitió a la palabra volar libre de estorbos acusando con fuerza imborrable el contenido de la gran tragedia.

Jacques Rouché asegura que nunca una escena le había emocionado tanto como la del entierro de Ofelia; y, sin embargo, el realizador sólo tenía anotadas en su libro de escena: cinco columnas en tela gris, seis personas, dos antorchas y tres pequeñas flores blancas. No obstante, en la preparación y en el estreno de la obra se produjeron incidentes que nos hacen ver la enorme distancia que va de la visión del artista a su materialización escénica.

Cuenta Stanislavsky: «Craig llevó consigo los modelos de los biombos que puso sobre la gran maqueta. Explicaba la realización escénica al desplazar las figuritas sirviéndose de un puntero para demostrar de este modo los movimientos de los actores en escena. Nosotros seguíamos el desarrollo interior de la obra tratando de explicarnos las causas de los movimientos de los personajes anotándolo todo... Luego de haber expuesto sus planes y sus visiones, Craig partió para Italia, y en tanto yo me lancé a la realización de la obra. Y comenzaron nuestras tribulaciones.

Los enormes biombos resultaron inestables, y en la misma noche del estreno se desplomaron a modo de cataclismo total. Los espectadores se hallaban ya en la sala; en su presencia nos vimos obligados a realizar un rápido trabajo de reparación. Para evitar una catástrofe, renunciamos a realizar

los cambios escénicos proyectados, los que debían llevarse a cabo a la vista del público. Por precaución tuvimos que bajar el telón.»

Craig, representante auténtico en arte teatral de la época del simbolismo, es hombre generoso de ideas que algunas veces se contradicen ; sus exaltaciones líricas contrastan con la lógica de muchos de sus pensamientos.

Sus aspiraciones no tenían al presente por límite. Sus principios y sus consecuencias sirven aún de ejemplo y modelo.

Refiriéndose a los artistas del futuro, y en sus deseos de progreso del teatro, se creyó en el deber de hablar de manera clara y terminante : «Busco inútilmente a quien poder dirigirme, a los que querrán escucharme y, escuchándome, comprenderme. Pero a mi alrededor no veo más que las espaldas de una raza de no combatientes.

Sin embargo, una figura de hombre joven avanza hacia mí con espíritu valiente. A él se dirige mi mirada, y en él veo la fuerza que creará la raza del mañana.

Éste será quien, renunciando a toda suerte de ambiciones personales y éxitos pasajeros, dejará sus padres, su hogar y sus tierras si constituyen un impedimento para el logro de su arte ... a él me dirijo.»

Gordon Craig defendía el arte calculado, y afirma que el actor que lo desprecia no llegará nunca a ser un actor completo, y que la naturaleza sola no es suficiente para crear una obra de arte. El actor ideal sería aquel que uniera una naturaleza generosa — que posea todos los dones — a una inteligencia, que cuanto más elevada, más seguro control tendría de sí misma y aun del sentimiento, factor importante que gana al ser vigilado.

El actor ideal no saltaría de furor, ni pondría centelleantes sus ojos, ni se retorcería convulsivamente las manos para poner de manifiesto los celos que le atormentan..., sino que, descendiendo hasta el fondo de su alma, trataría de descubrir todo lo que ella recelaba, y en su espíritu forjaría símbolos que sin poner ante nuestros ojos crudamente las pasiones nos las daría a comprender.

Analizando la naturaleza de las funciones que corresponden al director de escena cree, y con razón, que el «régisseur» ideal es el que habiendo escogido una obra y disponiéndose a montarla es capaz de dibujar los trajes y el decorado, dando con precisión toda clase de explicaciones y detalles a los encargados de ejecutarlas ; que ensaya a los actores, dirigiéndolos tanto de gesto como de situación, que pueda entre maquinistas y electricistas dar clara razón del objetivo que persigue cada uno.

Este es el único camino a seguir para lograr que lo que aparezca en la escena sea la verdadera obra salida de las manos del director. En cuanto a

la decoración, sus recomendaciones tienden, con un gran sentido del color, a la creación de un clima que armonice con el pensamiento del poeta y no sea motivo de distracción. La ilusión de todas las cosas — dice — será obtenida por sugestión, siendo inútiles en escena la realidad y la exactitud de detalles. «El cielo puede ser azul, amarillo o verde, el artista puede pintar lo que vea.» Afirma Craig que como todo lo accidental es contrario al arte, el trabajo del actor no constituye un arte y al actor no se le puede dar el nombre de artista. El arte se desenvuelve únicamente en un plano ordenado; luego, para crear una obra de arte no podemos utilizar al hombre, que por naturaleza tiende a la independencia, y toda su persona muestra hasta la evidencia que no puede ser empleado como «materia» teatral.

Partiendo, pues, de que el teatro moderno se sirve de la persona del comediante como de instrumento de su arte, todo lo que en él se crea reviste un carácter accidental. Gestos, expresión de cara, sonido de su voz, todo queda a merced de sus emociones. El actor, poseído de la emoción, queda encadenado, perdido en un sueño, como en locura, vacilante, convirtiéndose en su esclavo. Su cara y sus miembros, no pudiendo resistir al torrente de la pasión interior, escapan a todo control. El arte no admite la casualidad, por eso el actor, al presentarnos una serie de accidentes involuntarios, no nos ofrece una obra de arte. Las emociones, al mismo tiempo que son la causa de la creación, lo son de la destrucción de lo creado.

Con ironía nos describe al actor siempre en personaje principal y central, pasando ante nosotros, entre la vida y nosotros, consciente únicamente de su silueta. «Ella — dice —, la actriz, se presenta humildemente ante la naturaleza. Sabe de sobras que no es nada, nada más que un átomo gracioso; pero se cree graciosa hasta en sus más insignificantes movimientos, incluso en el suspiro, imperceptible casi, por el cual indica a los demás y a ella misma su presencia — pobre criatura — ante el Creador, y otros sentimentalismos por el estilo.»

Para restablecer el arte del teatro es preciso renunciar de antemano a la idea de la personificación y a la de imitación de la naturaleza. Los comediantes recibirán, desde un principio, una enseñanza clásica, apartándose de la tentación de poner «vida» a su actuación.

Tratándose de grandes figuras de la escena, cuando encontramos a alguien con personalidad que sea firme y se impone, ello nos obliga a desinteresarnos de la obra, de los actores, del arte y de la belleza.

Para resucitar la escena será preciso desalojarla de todos sus actores — afirma Craig — apoyándose en las frases fulminantes que un día dijo la gran Eleonora Duse: «Para salvar al teatro hay que destruirlo. Precisa

que todos los actores y actrices mueran de la peste. Por su culpa la atmósfera está irrespirable y han hecho imposible el arte.»

He aquí al actor sentenciado a muerte. En su lugar, nos anuncia Craig, veremos aparecer un personaje simbólico inanimado: la supermarioneta, que llevará este nombre hasta que haya conquistado un título más glorioso.

Descendiente de los antiguos ídolos de piedra de los templos, es la imagen degenerada de un dios, y no competirá con la vida. Dócilmente cumplirá todo lo que exija de ella el artista creador. Los hilos que la mueven «descienden de Dios, directamente del alma del poeta»... «Sus principales virtudes son el silencio y la obediencia... No finge que tiene carne y sangre, y siempre es veraz. Yo deseo ardientemente — dice — la vuelta de esta imagen al teatro, de esta "supermarioneta". Que vuelva este símbolo, y en seguida que aparezca, se ganará los corazones y veremos renacer la antigua alegría de las ceremonias, la celebración de la creación, el himno a la vida y la divina y dichosa invocación a la muerte.»

Deseoso de que el teatro inglés ocupara el primer puesto en Europa, lucha, sufre y se rebela contra los que considera culpables de este abandono, señalando además las causas que han ocasionado la pérdida de la unidad del arte del teatro.

Puesto que una obra de arte — escribe — no puede ser creada si no está dirigida por una mente única, esta sola razón sería suficiente para explicar la imposibilidad de que exista la obra de arte en el teatro, ya que la lista del personal que trabaja en él y se cree con derecho a mando es muy considerable. Empieza por el propietario del teatro, y sigue el director, el administrador gerente, el director de escena o «regisseur», tres o cuatro hombres de negocio. Después, las «vedettes», actor y actriz; los primeros papeles, hombre y mujer que siguen después de las «vedettes»; el grupo de comediantes que forma la compañía; un señor que compone las decoraciones; otro, que dibuja los figurines; un tercero, que se ocupa de las luces; un cuarto, de la maquinaria, y sigue un personal variado que va desde los figurantes hasta el vendedor de programas.

Consultemos esta lista — escribe Craig — y en ella encontraremos siete directores, seguidos de dos personas influyentes, que representan en un momento determinado nueve órdenes en vez de uno solo.

He aquí la desgracia del teatro occidental; la necesidad de recurrir a siete directores por no hallar el hombre que reúna en su persona todas las cualidades que hacen de él un maestro del teatro.

«El artista es el hombre que crea; el aficionado es el hombre que no crea. Aseguraos bien de que sois un artista del teatro capaz de ejecutar, sin ayuda

de nadie, vuestros dibujos, arreglos de danzas, combates, efectos de luz, juegos de escena ; pues si necesitáis que otro os lo haga, no sois más que un brillante aficionado.»

Las geniales teorías de Gordon Craig, al proyectarse en el futuro, despertaron la imaginación de los artistas de la escena. Sus presentimientos abrieron nuevos caminos, por los cuales pretendía lanzar un disciplinado ejército de discípulos. Buscador infatigable e impaciente, queda en muchas ocasiones preso en las redes de sus propias teorías. «Habla con demasiada anticipación — escribe Copeau — ; en él el esteta y el escritor dominan al hombre de teatro. En lugar de crear en silencio, en la escena, cosas "inimitables", desde su primer libro, por medio de la pluma y el dibujo, comete la imprudencia de establecer una "fórmula" y de entregar a la nueva generación ciertas "recetas".»

Hombre apasionado y polemista, presta demasiada atención a la opinión pública, contra la cual lanza su sagrada furia : «Esta muchedumbre — dice — vuélvese, año tras año, más grosera y sosa, y de tal osadía y bajeza que se atreve a manifestar su opinión en alta voz. Y a esto llaman : la opinión pública»... «He venido para despertar a los Césares y no a glorificarlos. No me interesa ser cortés con quienes viven a costa de la nación y del arte escénico. Seré tan grosero como sea necesario hasta que reconozcan mi derecho... La verdad es a menudo más grosera que cortés.»

Pasaban estas ráfagas ; se hacía otra vez la calma ; surgían tranquilas las ideas y su límpida fantasía nos mostraba con destellos geniales el profundo misterio del hombre y su mundo interior.

Jacques Copeau

«El teatro actual no es teatro ni lo puede ser jamás... Queremos trabajar para devolverle su esplendor y su grandeza.» Estas palabras son las del hombre que se lanza un día con un bagaje de amor y constancia sin límites por el largo y difícil camino de querer encauzar el teatro francés. Este hombre, Jacques Copeau, henchido de fe en su propósito sincero y desinteresado, sabe la lucha que le espera al oponerse a la serie de realidades que él mismo nos describe : «Una industrialización frenética, más cínica cada día, que está degradando a la escena francesa y alejando de ella al público culto ; el acaparamiento de la mayor parte de los teatros por un grupito de comicastro pagados por comerciantes deshonestos ; el espíritu de bajeza y especulación que reina por todas partes, aun allí donde las grandes tradiciones deberían guar-

dar algún pudor; el "bluff" y el exhibicionismo de toda índole que están paralizándolo a un arte moribundo... Por todas partes desorden, indisciplina, ignorancia, imbecilidad... Una producción cada vez más boba, más loca y más vanidosa; una crítica cada vez menos estricta, un público de creciente mal gusto es lo que nos indigna y lo que nos hace sublevar... La ligereza del público, la ligereza de la crítica, son los cómplices directos de tal estado de cosas.»

Sin pretender saber lo que será el teatro de mañana, ni proclamar nada, reacciona contra todas las cobardías del teatro contemporáneo, y considerando viciado el ambiente teatral cree que nada puede esperarse del presente.

Para salvar a los jóvenes de tan nefasta influencia, Copeau sale de París acompañado de un grupo de futuros actores, que bajo sus órdenes se disponen al estudio. Alternando los ensayos, a los cuales dedican cinco horas diarias, con los ejercicios físicos al aire libre, van preparando, seria y disciplinadamente, su repertorio.

En una vieja calle de París, y en un salón teatro apenas capaz para trescientos espectadores, tuvo lugar el primer intento de elevar el teatro francés a la altura de las demás artes. Una sala estrecha y desnuda, unas butacas incómodas, unas paredes pintadas de gris y un humilde escenario con escaleras que lo unían a la sala sirvieron de marco a la presentación de un arte sincero y honrado. Su nombre, «Vieux-Colombier», lo debe a la calle en que se había instalado. Calle humilde, que pronto verá llegar un París elegante, atraído por la curiosidad de contemplar un espectáculo teatral de una severidad desacostumbrada.

El 22 de octubre de 1913, después de cerca de dos meses de ensayos rigurosos, el teatro de Copeau inaugura las tareas que han de hacer glorioso el nombre de «Vieux-Colombier». El de Molière preside su primer programa antes de que en él figuren nombres extranjeros. El director, consciente de la responsabilidad de su teatro — su organismo creador —, elige como punto de partida *L'amour médecin*, como homenaje al genio más grande del teatro francés. Antes de levantar el telón, y por ciertos detalles, se notaba ya la seriedad que presidía el espectáculo. Sonaba un gong y las puertas del teatro, como en una sala de conciertos, se cerraban, no permitiendo entrar a los retrasados hasta que, llegado el intervalo, se abrían nuevamente. La escena, sin candilejas, estaba iluminada por cuatro proyectores mal disimulados. Los decorados sugerían la realidad, sin copiarla, y al igual que los trajes, poseían lo suficiente para ambientar la obra.

La representación transcurría lisa y llana, siendo el montaje del espectáculo de una encantadora sencillez. Los actores, sinceramente convencidos,

se entregaban, con la más absoluta libertad de expresión, a dar vida al personaje en una actuación «intensa, espontánea, natural, cargada de fuerza creadora y... muy «teatral». Pero este teatro está muy lejos de las estilizaciones y de los simbolistas de la escuela moderna de la «teatralización del teatro». Es esencial y sencillamente realista en el más absoluto sentido de la palabra. Sin imitar ni caricaturizar a sus héroes, en los actores del «Vieux-Colombier», el realismo se manifiesta en una leve exageración, puramente artística, en una justa acentuación de lo principal y característico del personaje.

Enseñando a sus alumnos el arte de interpretar, Copeau, el antiguo crítico teatral y uno de los fundadores de la *Novelle Revue Française*, a los treinta y cinco años de edad, decide presentarse como actor, debutando el día de la inauguración con una obra de Heywood, que acompañaba a la de Molière.

En general, París recibió de una manera muy fría el esfuerzo de Copeau y de su «troupe».

«La crítica no nos sostiene — escribe amargamente —. Estos grandes señores dejan las butacas vacías o las abandonan antes de terminar el espectáculo. Sólo quienes posean entradas gratuitas aclaman a este teatro sin clientela.»

Pero también le llegan días de gloria al «Vieux-Colombier». El entusiasmo del público y la admiración de la crítica se produce al representar *Noche de reyes*, de Shakespeare. Los éxitos se suceden..., hasta que la primera guerra mundial interrumpe las tareas de este «maestro», incorporándose a las filas del ejército todos los jóvenes actores de la compañía, mientras en Inglaterra también se cierran las puertas de la escuela de Gordon Craig. En este paréntesis obligado, ambos directores tienen una entrevista con la intención de llegar a la creación de una escuela teatral... Inútil resulta aclarar que ante criterios tan dispares y diferencias de principios tan acentuados no hubo posibilidad de llegar a un acuerdo.

Por encargo oficial, en misión cultural y con la misma denominación, Copeau y su compañía se embarcan para los Estados Unidos.

«Fué una empresa insensata — dice —. Cruzamos el Océano eludiendo el peligro de las minas, pero no pudimos eludir el peligro de Nueva York. Sin suficiente preparación previa, sin estrellas ni astros, con un elenco apenas constituido, sin escenografías imponentes y llamativas, sin "bluff", el joven teatro debía actuar todas las noches en Nueva York, esa enorme y ruidosa urbe, donde no se conocía el teatro de arte ni nadie se interesaba todavía por él.»

En 1919, Copeau retorna a París, agotado y enfermo espiritualmente.

Necesita un descanso reparador, pero ante la insistencia de sus amigos que creen es el momento oportuno para obtener un provecho de la campaña realizada en América, se reincorpora al trabajo y sigue ejerciendo su oficio. Merecen destacarse las representaciones de *Le conte d'hiver* como un triunfo de la inteligencia y gusto francés puestos al servicio de Shakespeare.

La *Carrosse du Saint Sacrement*, interpretada por Valentine Tessier, y *Le Paquebot «Tenacity»*, de Charles Vildrac, logrando atraer a la modesta sala un público brillante no exento de snobismo.

En octubre de 1924, por segunda vez, sale de París con la obsesión de constituir una escuela, abandonando el resultado de su trabajo anterior: el «Vieux-Colombier» y sus actores.

Está atormentado, colérico, fatigado, acompañado de algunos de sus más fieles alumnos, busca en una abadía abandonada el reposo necesario para recuperar su quebrantada salud. Le falta fe, y a duras penas puede disimular el estado de depresión moral que atraviesa, ante los jóvenes artistas que le siguen y veneran. Confiadamente se entregan al trabajo, y poco a poco renace la ilusión, dejando atrás todas las amarguras de los primeros momentos.

El nuevo elenco ya recoge sus primeros frutos, fraternizando con el pueblo; ya representan Molière sobre un tablado improvisado, ante un público de humilde condición, que reacciona espontáneamente.

«Nuestras representaciones — cuenta Copeau —, casi improvisadas, se amoldaban a las circunstancias, a la estación, al público. Los actores eran sanos, vigorosos, casi completamente limpios del lodo del teatro. Esbozaban valientemente, de un modo aun incompleto, pobremente, pero lleno de sinceridad, las formas más libres.»

El repertorio se fué ampliando, y la joven compañía recorrió toda Francia. Pasaron después a Italia, Suiza, Bélgica, Holanda e Inglaterra. Y con la emoción propia del regreso al viejo hogar, en 1931, los jóvenes héroes del arte que, en momentos adversos, se habían entregado sin vacilar a su destino, y con fe ciega a su maestro, se presentan nuevamente en escena, con el nombre de «Les Quinze», dispuestos a seguir siempre adelante la obra iniciada por su maestro, diecisiete años antes, entre estas mismas paredes.

En 1936, Copeau entra a formar parte del consejo y dirección de la Comédie Française, que se encontraba en franca decadencia, habiendo sido solicitada su colaboración mediante un documento firmado por las principales figuras del mundo del arte.

Con emoción recibiría Copeau este nombramiento, que coronaba oficialmente la labor de toda su vida de amor inagotable hacia su arte.

Pero quizás estaría desprovista de aquella inefable ternura que experimentó al poner nuevamente los pies en el hogar donde había trabajado días y noches, en su juventud, en el ya inmortal «Vieux-Colombier».

Max Reinhardt

Gordon Craig tenía que encontrar un fiel intérprete de sus ideas, un hombre dotado de un conocimiento profundo de la técnica del teatro, el «régisseur» que supiese dar la importancia debida a los cinco elementos que, según él, componen el teatro: la palabra, el movimiento, la línea, el color y el ritmo. Un gran realizador que, con su talento, llevase el arte del teatro a una perfección desconocida hasta aquel momento.

Max Reinhardt fué este hombre genial, llamado a ser conocido y admirado en el mundo entero.

Se inicia su carrera, como actor; muy joven todavía, dotado de gran sensibilidad, actúa en el teatro, y si bien le falta prestancia para interpretar papeles de galán, demuestra, en los de carácter, condiciones sobresalientes, que más tarde, ya en su verdadero camino, como director, tanto le tenían que valer.

Su entrada en el «Deutsches Theater» señala el primer paso hacia el triunfo. Joven todavía, se ve aclamado por el público, fascinado por sus puestas en escena, desbordantes de imaginación y fantasía. Sus espectáculos atraen a la multitud, y este lujo acumulado, esta verdadera orgía visual — sirviendo de marco a la acción — son la causa de que se levanten las primeras voces señalando en el realizador un deseo fácil de agradar.

Meticuloso y preciso antes de poner en escena una obra clásica, dedica horas de estudio sumergiéndose en la época en que tiene lugar la acción, viviendo íntimamente su historia, su arte, sus costumbres.

Con todo ello completa la rápida impresión que a partir de la primera lectura se ha forjado del espectáculo que va a presentar.

Los progresos de la técnica pusieron en manos de Reinhardt todos los medios para lograr lo que su imaginación apetecía. Dándose cuenta de la importancia enorme que tiene la luz, con ella crea y sugiere la atmósfera adecuada a cada obra, sirviéndose de reflectores que, variando de intensidad, destacan personajes, o bien busca efectos de conjunto por medio de un gran foco instalado en el fondo de la sala, uniendo a esto la proyección de clisés fotográficos.

Sus decoraciones en relieve, de complicado montaje, exigen la escena giratoria, y con ella obtiene sus máximos efectos de luz este realizador que consi-

dera el teatro como un placer para los ojos, ofreciéndoles para seducirlos movimiento, ritmo y color.

Sus atrayentes espectáculos conquistan muy pronto tal fama, que el público atiende en los carteles, más que al nombre del autor, al nombre fulgurante de Max Reinhardt, «regisseur», seguros de hallar, en contraste con su vida gris cotidiana, todo un mundo irreal de mágicas construcciones que este hombre excepcional, obedecido por un ejército de decoradores, pintores, electricistas, arquitectos, modistos, etc., convierte a su antojo, si la obra lo requiere, en pincelada viva o en violento claroscuro, arrancado de la misma realidad.

Preocupado de dar forma a su inspiración, se sirve del texto del autor como de simple cañamazo. Con ello hizo triunfar obras mediocres, en las cuales da muestra de su talento de realizador, mientras que a veces deja de presentar textos interesantes por no satisfacerle la simplicidad que su montaje requiere.

Calificado de absoluto dueño y señor, el «régisseur» tiene en su mano todos los recursos que pondrá en acción para lograr el triunfo de una obra.

«El "régisseur" es, pues, infinitamente más apto que el autor para lograr entre la obra, y las posibilidades de su teatro, una adaptación que le dará el éxito — dice con su ironía tan característica Giraudoux —. Tendrá la ventaja sobre el autor de poder extender, sin desfallecer, la obra sobre la cama de Procuste, para amputarla o alargarla. El autor sufre cuando se corta su texto, incluso en los fragmentos más débiles. El "régisseur", al contrario, sabe cortar con sangre fría en el hígado y en el mismo corazón. El autor un poco inteligente tiene que mantenerse alejado de los ensayos, tal como se tienen alejados los familiares durante una operación», y añade: «El "metteur en scène" es el llamado a descubrir si la obra es efectivamente cómica o trágica, y así algunos autores que habían entregado dramas los han visto, bajo la infalible acción del director, aparecer como comedias, o incluso como farsas; y algunos autores de comedias en tres actos las han visto presentadas al público divididas en veinte cuadros.

Ya que los autores modernos no tienen la delicadeza de los autores geniales que han muerto y que permiten representar el *Fallstaff* con trajes modernos, y hacer del *Tartuffe* una opereta con "couplets", deberían, por lo menos, tener la discreción de no importunar al "régisseur" con indicaciones y observaciones, cuando pueden hacer otra obra, es decir, otro documento.»

Habiendo sido Reinhardt un buen actor en su juventud, no es extraño que supiese enseñar prácticamente cómo debe ser interpretado un papel,

viviendo sucesivamente todos los personajes de la obra ante los actores encargados de su interpretación.

Dotado de gran poder de sugestión, utiliza las buenas cualidades de cada uno; sin embargo, aunque con sus consejos logra atraerlo hasta obtener el justo acento de emoción que desea, nunca resulta una copia grotesca, porque el personaje es extraído de la propia sensibilidad del actor.

Vivo de imaginación, concibe un libro de regidor de escena que ha de servir de guía precisa y detallada en los ensayos.

Decoraciones, trajes, movimientos de conjunto, pausas, actitudes de los actores, efectos y cambios de luz, música, ruidos que sirvan de fondo a determinadas escenas, contribuyen a crear la atmósfera, todo descrito hasta en el más nimio detalle. No era, pues, de extrañar que encontrase como resultado el ritmo y el tono conveniente a cada representación. Sin embargo, este sistema de «realización escénica escrita» ha sido también duramente criticado, tanto por su volumen, que generalmente era muy superior al de la obra misma, como por el espíritu con que había sido concebido.

Así, a propósito de una representación de *Shylock* en la misma Venecia, entre sus palacios, canales y góndolas como escenario, Michel Georges-Michel, con punzante ironía, nos da la imitación de un párrafo de dicho manuscrito: Escena. — «El actor entra por el segundo término, con el pie izquierdo, y camina con paso tranquilo, pero firme. Da tres pasos, se para, levanta la mano con el brazo ligeramente curvado, cuenta hasta tres y dice: "Shylock", en un tono de sorpresa, pero ligeramente irónico. No debe, sin embargo, sonreír. Da otro paso, pero más rápido. Después se para, apoyándose ligeramente en la pierna derecha, manteniendo la izquierda un poco separada. Baja el brazo. Cuenta hasta dos, etc...»

Pero el público (que en definitiva es el que dice siempre la última palabra), sugestionado por todos los elementos visuales que Reinhardt le ofrecía, lo convirtió en su favorito.

Sus puestas en escena de Shakespeare fueron la piedra de toque. Nunca el gran dramaturgo hubiera podido «soñar» un *Sueño de una noche de verano*, un *Romeo y Julieta* y un *Mercader de Venecia* como los que durante su carrera Reinhardt ofreció centenares de veces. Un público, sin distinción de cultura ni de clase, ávido de conocer «las versiones Max Reinhardt», llenaba totalmente el «Deutsches Theater». Fué preciso, pues, buscar un gran anfiteatro capaz para tres mil espectadores.

El «Grosses Schauspielhaus» fué la sede de estos grandes espectáculos de carácter popular. Quiso también una sala íntima para presentar las obras de este estilo, e hizo construir las *Kammerspiele*.

Cada una de estas escenas requería un estilo de repertorio diferente que Reinhardt, con su noble ambición, procuraba encontrar.

Y así fué posible admirarlo en los más diversos géneros. Su celebridad era debida a la majestuosidad de algunas de sus presentaciones, como la de *El Milagro de Voelmuller*, para la cual imaginó convertir todo el teatro en una catedral, obligando incluso a los espectadores a sentarse en bancos de iglesia, mientras incienso, coros, órgano y desfiles de actores sugería de manera genial el ambiente.

Combinando los elementos visuales con los auditivos, se sirvió en muchas ocasiones de la música para producir la atmósfera deseada. Como también de ciertos efectos sonoros que, apoyando una frase o llenando un silencio, impresionaban al auditorio. Demostró poseer un raro dominio en sus grandes demostraciones de masas en movimiento, y formó unos «coros hablados» (Sprechehöre), a los cuales imprimió un carácter sinfónico, dividiéndolos en diversos grupos de voces, utilizándolos especialmente en las representaciones de teatro antiguo.

Con amplio poder de adaptación a todos los géneros se encargó también de la «puesta en escena» de óperas, operetas y grandes espectáculos frívolos, que contenían parte musical.

Sus éxitos clamorosos mundialmente reconocidos fueron *Los cuentos de Hoffman* y *La bella Helena*, que aun durante los años 1930 y 31 seguían representándose en el «Kurfürstendamm Theater», de Berlín, que le sirvieron de pretexto para desplegar todas las galas de su fantasía.

Pero la verdad de su «magia» no la quiero buscar en estos momentos de brillo cegador, sino en la evocadora y suave poesía que rodeaba a una María Beaumarchais, en su puesta en escena de *Clavijo*, de Goethe, o en la sobria y rotunda simplificación de la escena que le sirvió para concentrar la atención del espectador y subrayar la enorme fuerza dramática de *Macbeth*, entre efectos claroscurros, que lo hicieron triunfar plásticamente.

El hombre acusado de hipnotizar a sus actores hasta convertirlos en marionetas movidas a su antojo, en realidad influía sobre ellos por persuasión, alentándolos a crear cada personaje, siguiendo su propio temperamento.

Dejemos al propio Max Reinhardt, el «creador absoluto», el «régisseur roi», como fué llamado por los que le combatieron, que nos exprese alguno de sus conceptos referentes al actor, en los cuales descubrimos la más encantadora sencillez: «Llevamos en nosotros las posibilidades de todas las pasiones, de todos los destinos, de todas las formas de vida.» Estas pasiones, estas emociones, deberíamos de ser capaces de expresarlas: pero la sensi-

bilidad que debería animar naturalmente nuestras palabras y nuestros gestos, queda bloqueada por nuestras costumbres, nuestras convenciones y nuestra manera de vivir. Los niños, cuya sensibilidad se desarrolla naturalmente, «son siempre, en el film y en la escena, los mejores actores». Si las circunstancias los favoreciesen, todos los niños podían ser niños prodigios. Cada vez que trabajo con un niño, quedo maravillado de su talento. En los juegos infantiles es donde uno puede estudiar mejor los principios fundamentales del teatro. El verdadero actor es aquel que guarda su infancia en el bolsillo, y gracias a este hurto se ha salvado, pudiendo continuar hasta el final de su vida. Pero el arte dramático, al mismo tiempo, es la liberación del juego artificial de las convenciones sociales, ya que el deber del actor no consiste en disimular, sino en revelar. Únicamente el actor que no sabe mentir y que se entrega completamente, es digno de la corona. El objetivo más elevado del teatro es la verdad, pero no la verdad exterior material de todos los días, sino la verdad esencial del alma.»

Gaston Baty

Autoridad lúcida y voluntad precisa, Gaston Baty no tiene necesidad ni de griterío, ni de movimientos estentóreos, para poner de manifiesto su energía y su capacidad dominadora, entre su equipo de colaboradores, durante el trabajo de escena.

Con una convicción profunda sigue una línea y se dirige a su objetivo, sin dejarse influenciar ni distraer, sordo a todas las sugerencias y a los ataques de los detractores. Su voluntad de acero no quiere doblegarse. Nada ni nadie hará desistir a Gaston Baty de lo que haya decidido después de una seria reflexión. Obstinado en su empeño, si llega el fracaso, carga con todo el peso de la responsabilidad. Sin agitación y con una extremada cortesía, todo lo ordena según un plan minuciosamente establecido. Considera el teatro como una obra colectiva, sintiendo sus colaboradores la convicción profunda que de su trabajo, organizado hasta en el menor detalle, quedará eliminado lo imprevisto.

Hacia 1910 se dirige Baty a Munich para estudiar en el «Kunstler Theater» todo un mundo de posibilidades que desconoce. Estudia las teorías de los grandes innovadores del arte dramático europeo. «Fuchs, Appia, Craig... Cada uno con sus puntos de vista personales y su temperamento — escribe Baty — sólo han podido encontrar soluciones incompletas. Los tres, sin embargo, parece que han hallado soluciones al problema. Devolviendo al

arte teatral sus procedimientos sintéticos, abriéndole nuevamente el dominio de la imaginación. Encontrando otra vez en la armonía de los elementos su poder emotivo, le han devuelto su dignidad y su significación profunda.» Sin embargo, su obra cree que no ha reanimado el teatro debido a los medios de ejecución.

Encuentra también un pretexto para sus estudios y reflexiones, en las nuevas fórmulas que Rusia ofrece al mundo: los alucinantes y fastuosos «Ballets Russes», de Diaghilew; el sugestivo realismo sintético que Stanislavsky presenta en su «Teatro de Arte» de Moscú, y las ideas simbolistas que Meyerhold, su alumno, propaga.

Siéntese también atraído por la opulencia y la gran maquinaria que rodea a las tentativas de Max Reinhardt, aunque ve en ello un peligro para el alma de la obra.

Pero todos estos ejemplos son sometidos por él al más riguroso examen crítico; los caminos de la cultura y la experiencia lo conducen definitivamente a fijar unos conceptos que devuelven toda su significación al arte dramático contemporáneo: el teatro, arte total, arte síntesis, con la necesidad de proceder a su «reteatralización».

La temporada 1920-21 ofrece a Gaston Baty ocasión de demostrar la variedad de sus medios y la habilidad que posee.

En la Comédie Montaigne-Gémier se encarga de la «misse en scène» de *La Simoun*, de Lenormand, logrando rodear al drama de una atmósfera angustiosa, característica de aquel teatro producto de la contienda del 14, como creímos oportuno hacer constar al presentar en la última sesión de «Teatro de Arte», dada en esta ciudad, *El tiempo es un sueño*, del mismo autor, tan representativo de este momento.

Al estreno de *Le Simoun* siguieron las representaciones de *El avaro*, de Molière, *L'annonce faite a Marie*, «el misterio» moderno de Claudel, entre otras; pero su impaciencia y sus deseos de realizar libremente todas sus ideas en un teatro propio lo empujan a la creación del grupo «Compagnons de la chimère», constituido por un conjunto de especialistas de diferentes ramas de la escena, a los cuales se les unen autores dramáticos que simpatizan y desean asociarse a esta obra, aun viniendo de campos distintos, pero unidos por un deseo de renovación de la escena. Constituyen un comité de lectura, que Baty utiliza durante poco tiempo, debido a la necesidad que experimenta de escoger él mismo las obras destinadas a ser montadas. Formada, pues, «la chimère», la compañía se presenta en el «Théâtre des Mathurins», viendo triunfar sus doctrinas hechas realidad, en el espectáculo formado por *Martine*, de J. J. Bernard, que por la importancia expresiva

de las pausas cargadas de secretas armonías, inició la llamada «teoría del silencio», e *Intimité*, de J. V. Pellerin, obra llena de humanidad y emoción.

Este espectáculo señala un momento capital en la carrera de Gaston Baty y en el teatro moderno francés.

En 1923 se inaugura, en el boulevard Saint Germain, la «Baraque de la chimère», como teatro provisional de la «troupe» que pasa más tarde al Estudio de «Champs-Élysées», siendo su primer teatro regular. Refiriéndose a Baty y a sus amigos, dice Lenormand: «No fundamos una capilla, pues ya sabemos que las capillas no llegan nunca a ser iglesias, sino sacristías.»

Cabe señalar la creación de *Maya*, de Simon Gantillon, que le sirvió de pretexto para una de las más significativas realizaciones, manteniendo la atmósfera poética deseada por el autor.

Y el estreno de *Têtes de rechange*, espectáculo de J. V. Pellerin, que, gracias a la íntima colaboración de director y autor, obtuvo los más legendarios triunfos, siendo considerada una de las manifestaciones capitales de Gaston Baty, más rica en sugerencias inéditas. Esta obra tiene para mí un interés especial, pues en 1931, unos años más tarde, tuve la satisfacción de poderla presentar en el «Teatro Prado», de Sitges, siguiendo lo más fielmente posible la lección que nos había dado este maestro, después de consultar sus bocetos de decorados y figurines en el mismo «Théâtre Montparnasse», convertido ya en aquellos días en sede definitiva de Gaston Baty y su compañía, no sin antes haber tomado por breve tiempo la dirección artística del modernísimo «Teatro Pigalle» que, recién construido, fué en aquellos días calificado de teatro «type», o sea la expresión más perfecta de lo que las audacias del arte moderno, el genio de la mecánica y el milagro de la luz, unidos en manifestación común, pueden ofrecer.

En el programa inaugural nos anunciaban la contemplación en la escena de todos los fenómenos de la naturaleza en forma tangible y palpitante, dando la impresión de la misma vida, creando hasta en los más extremos confines de la realidad, la ilusión del espacio, del bosque, del mar, de una puesta de sol, de una salida de luna; la visión de todas las armonías de un cielo de oriente, de un horizonte de «Ile de France» o de un crepúsculo nórdico.

Pero en el transcurso de la representación y contemplando el fastuoso y deslumbrante espectáculo que, con el nombre de *Histoire de France*, la imaginación de Sacha Guitry ofrecía como pretexto para exhibir al público todos los recursos del «Teatro Pigalle», hallé la demostración de que el problema de la puesta en escena no es pura y simplemente una cuestión de maquinaria.

También lo afirma Gaston Baty, al contestar una pregunta sobre este

tema: «Si nos ofrecen nuevas máquinas y nuevos aparatos, tanto mejor.» Pero en el caso contrario, cuando no dispone de proyector, utiliza una caja de galletas; cuando no tiene batería de colores, tiende hojas de celofana con pinzas de tender la ropa. El «metteur en scène» ha de saber trabajar a pesar de su pobreza.

Si tiene talento llega con estos medios de fortuna (extraña palabra para significar miseria) a sugerir lo que realizan perfectamente directores que poseen las más perfeccionadas instalaciones.

Y llegamos al año 1930. En el corazón de Montparnasse, el barrio de más intensa vida artística, y en la popular y pintoresca «rue de la Gaîté», el «Théâtre Montparnasse» abrió sus puertas convenientemente adaptado a la nueva finalidad a que estaba destinado. En el estilo escénico, Baty hallaría por fin su laboratorio adecuado.

La inauguración tuvo lugar con *L'Opera de Quart' Sous*, a la que siguieron reposiciones y estrenos, algunos de los más significativos fueron: *Beau Danube Rouge*, de B. Zimmer; *Crime et châtiment*, *Mme. Bovary* y *Dulcinea*, del mismo Baty.

Sus espectáculos, aunque diversos, mantienen, no obstante, una cierta unidad de tendencia.

«Nosotros buscamos — escribe — temas más amplios que aquellos donde quedaba confinado el teatro tradicional. Estos temas nuevos exigen nuevos medios de expresión. El texto queda siempre como la parte esencial del drama. Únicamente colaboran con él — en la medida que la obra sobrepasa el dominio de la palabra — el movimiento, la mímica y el ritmo, las formas, las luces y los colores, las voces, los ruidos, la música y el silencio.

A las continuas acusaciones de que Gaston Baty desdeña el texto de las obras por él presentadas, oponemos sus propias y repetidas frases: «El texto es la parte esencial del drama. Él es al drama lo que el hueso al fruto, el centro sólido alrededor del cual se ordenan los otros elementos. Y de la misma manera que una vez saboreado el fruto, queda el hueso que asegura la reproducción de parecidos frutos, el texto, una vez desvanecidos los prestigios de la representación, espera en una biblioteca resucitarlos algún día.»

Pero donde este amor al texto no puede manifestarse de manera más clara, es en su labor al frente de la colección «Masques», que él dirige, y en la cual aparecen los textos de las obras por él presentadas. Colección orgullosamente exhibida desde su inauguración, en una de las salas del «Théâtre Montparnasse», sirviendo de gentil invitación a su lectura.

El 13 de agosto de 1936, por decreto ministerial, queda nombrado Gaston

Baty, junto con Jacques Copeau, Charles Dullin y Louis Jouvet, encargado de la «misse en scène» de la Comédie Française.

Su paso por la Casa de Molière no modificó en nada la unidad de su esfuerzo.

«El reino de la palabra es inmenso, ya que abarca toda la inteligencia y todo lo que el hombre puede comprender y formular. Pero más allá, todo lo que escapa al análisis no puede expresarse con la palabra.» Para lograr la unidad de la obra, es necesario la colaboración de todos los elementos que constituyen este arte síntesis que es la realización escénica, por el logro triunfante de la cual han luchado hombres ilustres, y se aprestan a ello los jóvenes, con ardor e impaciencia, de todos los países, y cuyo esfuerzo no será vano: Stanilawsky, Antoine, Lugné-Poe, Adolphe Appia, George Fuchs, Piscator, Meyerhold, Tairoff, Louis Jouvet, Georges Pitoeff, Anton Giulio Bragaglia, Margarita Xirgu, Martínez Sierra, Adrián Gual, Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena... y tantos otros.

Ellos habrán transmitido — como escribe Baty — a través de los negros siglos, la humilde antorcha que salvaguardará la llama, hasta el día en que una humanidad mejor merezca verla relucir.

Y ante el eterno escepticismo de muchos, afirmamos: «El alma del teatro es inmortal.»

FU-5-56



Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela