

Rafael Rebollar ordenó que se retiraran las películas inmorales

ya en montón). La clase media se empeña inútilmente en sacar a flote el buen gusto."

Todo en el cine era inverosímil, las travesuras de los chicos, "las discusiones entre marido y mujer más inverosímiles todavía, en la que se marcha airada la esposa a casa de los padres para que tenga que fregar los platos el marido con la rotura de la vajilla correspondiente".

El mismo local cinematográfico dió

ocasión a cambios decisivos en las relaciones amorosas. Las suegras, en vista del escaso atractivo del matrimonio, optaron por atraerse a sus futuros yernos ofreciéndoles chocolate y bizcochos; después acompañaban a los novios al cine, oyendo, sin inmutarse, "chasquidos sospechosos".

Las autoridades del Distrito Federal se vieron obligadas a intervenir en varias ocasiones para vigilar la moralidad de las películas; una vez clausurado un

(Pasa a la pág. 32)

CARTA DE INGLATERRA

L A A C A D E M I A D E M U S I C A Y A R T E D R A M A T I C O D E L O N D R E S

Por Irene NICHOLSON

SE intenta por ahora en Londres un experimento singular en la educación del actor dramático, y la semana pasada tuve oportunidad de observarlo, durante todo un día, a través de las distintas clases que se desarrollan en la Academia de Música y Arte Dramático. Esta la dirige Michael McOwen, quien estuvo en México hace pocos años, a raíz de haber producido en Nueva York la famosa obra de Christopher Fry, "Sueño de prisioneros". McOwen me ha dicho que una de sus mayores ambiciones ha sido siempre la de enseñar. Y en la actualidad prepara a muchísimos estudiantes conforme a métodos que ha ideado, en unión de sus colaboradores, a partir de la experiencia práctica adquirida por todos ellos a lo largo de muchos años de trabajo en las tablas. Los actuales maestros probaron los resultados del método, que ahora es de aplicación general en la Academia, primero en sí mismos y luego en varios ensayos con otros actores.

En dicha preparación se acentúa la libertad y la naturalidad, la necesidad invariable de mantenerse consciente del cuerpo y de la voz, y de la totalidad del conjunto. McOwen ha tenido la suerte de rodearse de buenos colaboradores que coinciden con sus miras. Por ejemplo, Norman Ayerton, el ayudante principal, enseña el dominio del cuerpo y el ritmo. Ronald Fuller da conferencias sobre la vida social, la historia y el arte; cuyo propósito es ilustrar y ayudar a los estudiantes a entender la cultura de las gran-



... probaron los resultados del método...

des épocas dramáticas. Iris Warren instruye en el manejo de la voz, y Bryan Wayne imparte deliciosos cursos de improvisación.

A la Academia asisten también actores, actrices y diversos profesionales del teatro londinense, que desean ensayar o profundizar algún punto especial.

El ambiente es de la más cordial amistad. No se fomenta la rivalidad sino la cooperación, ni se aplaude la tendencia a lucir individualmente a costa del conjunto. Los alumnos parecen estar siempre ansiosos de ayudarse los unos a los otros, y ninguno trata de opacar a los demás. Y cuando alguno logra sobreponerse a alguna dificultad, todos se alegran y cada cual aporta sus ideas y observaciones.

El directorio se reúne periódicamente para tratar el caso personal de cada alumno, sobre la base de las observaciones que han hecho de su trabajo, lo que se trata de destacar es el talento particular de cada uno, para cultivarlo al máximo, con exclusión de todo sentimiento derrotista.

La Academia tiene alrededor de sesenta alumnos. El curso normal es de dos años. Al principio el estudiante no actúa, sino que el grueso del trabajo se concentra en pulir sus instrumentos: la voz, los miembros, los sentimientos, la inteligencia. La actuación se presenta poco a poco, al lado de una instrucción adecuada sobre el teatro shakesperiano y de la Restauración, que constituyen los fundamentos del teatro británico.

Pero hay también un curso breve, adelantado, para los estudiantes extranjeros que hayan tenido ya alguna experiencia teatral en sus países. En la actualidad concurren estudiantes norteamericanos, canadienses, varios sudamericanos, un hindú y un israelista. Los extranjeros siempre padecen cierta timidez al comienzo, pero bien pronto se dan cuenta de que están en su casa, y aprovechan esos métodos tan singulares y relativamente nuevos. Suelen asimismo aportar sus propias ideas, y la experiencia ya adquirida, para beneficio del plan general de instrucción.

Veamos cómo transcurre una clase de improvisación bajo la dirección de Bryan Wayne. El curso es enteramente nuevo. La semana anterior, el grupo se dividió en dos: a uno se le propuso un supuesto ambiente de muchísimo calor, al otro uno de gran frío. Carentes de experiencia, al principio no les quedaba más remedio que hacer ruidos, mover las cejas y repetir: "¡Qué calor!", o bien soplar en las manos "para que no se les congelaran". Pero hoy la clase empieza con una caminata muy ágil alrededor del estudio, a fin de aflojar los músculos y la tensión interior. "Cierren los ojos", les dice Wayne. "Abranlos", "Cíerrenlos", y así los alumnos comienzan a sentir a los demás componentes del grupo y aprenden a no chocar los unos con los otros.

En seguida, todos se sientan en el piso y discuten las experiencias de la semana anterior.

"Creo que ninguno de nosotros se da cuenta de lo que el calor le hace a uno", comenta una muchacha. "Lo que se siente en la garganta, en la piel, en los ojos."

Otro estudiante indica que el fenómeno más notable en la mayoría de quienes improvisan, es el afán de crear situaciones de violencia en las que todos los personajes están furiosos o bien manifiestan algún síntoma patológico. (No puedo evitar una sonrisa al pensar que si se suprimiese la patología, del teatro moderno, quedaría muy poco o nada.)

Luego los grupos cambian de papel. Los que la semana pasada ensayaron el 'calor', ahora ensayan el 'frío'.

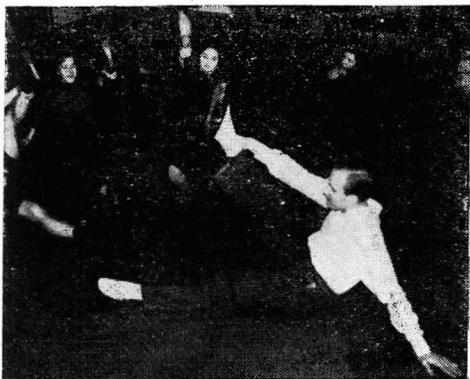
Los estudiantes se organizan en grupos, discuten lo que se proponen hacer, y en seguida comienzan la representación. Los demás observan.

Están en la cima de una montaña; los sorprende una avalancha. Quedan separados; algunos se refugian en una cueva y tratan de hallar su equipo. Unos se pierden y mueren en la nieve. En el estudio hace realmente un poco de frío, de modo que este grupo tiene ciertas ventajas sobre el del 'calor'. Al cabo de un principio más o menos lento, elaborado, consiguen dar una impresión vivísima de grandes masas de nieve, de la distancia que separa a los unos de los otros, de la soledad que sufren y la consecuente desesperación.

El grupo del 'calor' está perdido en el desierto. No lo hace tan bien como el del 'frío'. La tendencia general es a dramatizar en exceso, a imitar escenas de películas en las que se exagera la situación de aviadores que han caído en el Sahara.

Bryan Wayne no dice nada. Termina la representación. Deja que los alumnos discutan sus críticas entre sí, escena por escena. Una muchacha observa que es casi absurdo imaginar algo que no forme parte de la propia experiencia, como eso de morir de calor. Otro alumno dice que él no morirá de calor sino de sed. Un tercero sostiene que siempre es posible imaginar lo más caluroso que uno haya experimentado y partir de ahí.

¿Qué se logra con todo esto? Pues el asomo de una disciplina de la imagina-



...cultivar los instrumentos...

ción. Una de las muchachas confiesa haber logrado realmente sentir viento y nieve en el rostro y en los ojos.

Veamos ahora cómo se prepara la voz. Iris Warren se opone terminantemente a dar movimiento excesivo a la mandíbula y a forzar la voz. "La mandíbula no es un órgano de la palabra", dice. Y afirma que el control de la voz comienza con la respiración debida, con la soltura de los músculos que sostienen la cabeza, el cuello y la lengua y la laringe. De modo que principia su clase con ejercicios de respiración profunda, para expandir el tórax. En seguida muestra cómo relajar los músculos del cuello. Iris no explica por anticipado los resultados que puedan obtener los alumnos; les pide, en cambio, que cada cual informe de lo que haya experimentado. Quien tropiece con alguna dificultad queda sometido a una observación estrecha, a fin de poder ayudarle.

Un joven, evidentemente tenso y nervioso, dice que siente que su cuerpo mejora, pero que sigue con la cabeza llena

de pensamientos que revolotean como cuervos.

"Por supuesto", le dice Iris. "Esos pensamientos son el resultado de un hábito de toda una vida. Veamos. ¿Cómo podría aliviarse eso?"

"Tranquilidad mental", responde el muchacho.

"Sí. Pero eso queda para mucho más adelante", le responde Iris. "La verdad es que debiéramos comenzar con la mente y los sentimientos, pero por desgracia la vida es demasiado breve y efímera. Luchemos por soltar el cuerpo, y eso tal vez nos conduzca a otras formas de paz verdadera."

A través de comentarios de este tipo advierte que el arte escénico es una forma de conocimiento, que es un medio de aprender a manejar todas y cada una de las facultades que posee el ser humano: cuerpo, sentimientos, entendimiento. Una tarea para toda la vida. Y que un actor debiera en realidad ser una persona perfectamente equilibrada, con plena coordinación de mente y de cuerpo y dueña de una gran cultura. Pues en todo esto hay más que el teatro, el público, el actor.

Iris prepara hoy a sus discípulos en la pronunciación de ciertos sonidos elementales, como la 'j' aspirada. Los alumnos han de tratar de sentir el relajamiento de la lengua y la garganta, han de tratar de sentir la vibración de los sonidos en el cerebro. Luego habrán de pronunciar: "ju, ju, ju, ju", lentamente al comienzo, para terminar, acelerando, con una risa natural. Es curioso observar que los latinoamericanos son quienes consiguen reír con mayor soltura y naturalidad. Otros tropiezan con varias dificultades.

En seguida se ensayan las vocales, siguiendo los tonos de una escala musical. Y así concluye este curso.

Tal vez muchos consideren que todo esto es sumamente rudimentario; pero no hay un gran pianista en el mundo que no deba ejercitar sus dedos varias horas al día.

No puede uno evitar la sensación de que los alumnos de esta escuela saldrán al mundo con una conciencia más poderosa de su vocación. Al cabo de dos años de

semejante preparación, jamás llegarán ya a ser comicastro de la legua, solamente capaces de interpretar apariencias y exterioridades, declamando cualquier cosa y moviendo los brazos como molinos de viento. Estos muchachos y muchachas ya han comprendido que la carrera dramática significa la posesión de ese dominio de sí que tan sólo se adquiere a fuerza de soltura y de un trabajo de conjunto opuesto al sistema de la "estrella" de cine. Es una labor que implica sensibilidad en la dicción. Es la conquista de un estilo que nace exclusivamente de la comprensión, de la capacidad de imaginar y vivir sentimientos ajenos, con los pensamientos y demás manifestaciones consiguientes.

¡Pero cuánto conocimiento y sabiduría se necesita para dirigir todo ello! Y es que no se trata de, digamos, recitar a Shakespeare, sino de sentirlo. Y de sentir y entender lo que sienten y entienden los grandes poetas y dramaturgos de todos los tiempos. Más aún, los actores han de aprender a sentir la vida misma, y a sentirla sabiamente. Y esto no es algo que el director pueda conferir al alumno; es algo que el alumno debe hallar en sí mismo. Sólo podrá dársele un impulso, alentarle, indicarle el camino.

Por tal razón, la Academia de Londres a veces parece ser una institución en que los maestros nada enseñan. Pero ahí están, al fondo, vigilantes, en espera del momento oportuno para que el alumno pueda realmente escuchar los consejos; entenderlos y apreciarlos.



...la más cordial amistad...

L E T R A Y E S P I R I T U

UN REALISMO POETICO

Por Tomás SEGOVIA

LOS artículos anteriores de esta sección han girado en torno de la novela italiana contemporánea. Aunque esta pequeña serie no puede aspirar en absoluto a agotar la cuestión, sino tan sólo a notar algunas impresiones sugeridas a lo largo de las lecturas, de todas formas creo que no podría abandonarse el tema sin aludir por lo menos a

otros cuatro novelistas: Alvaro, Levi, Moravia y Vittorini. Se trata de cuatro escritores completamente diferentes, y, sin embargo, todos típicamente italianos, o por lo menos italianos de hoy.

Esta disparidad se hace, por ejemplo, muy visible entre Alvaro y Moravia al comparar los libros que han escrito sobre el tema de la infancia y la adolescen-