

## EXPERIENCIAS DE UN ACTOR

*Emilio Martínez Ch.*

El gentil requerimiento —motivo de este artículo— por parte de la Dirección de la Revista Chilena "Aisthesis", de la Universidad Católica, supone ante todo para el actor la retrospectiva de una actividad teatral que compromete unos 30 años de vida. Y significa también una introspección, de suyo difícil y en lo posible muy sintetizada, aplicada a las experiencias desprendidas de muchos papeles —chicos y grandes— que me ha tocado interpretar en un total de setenta y tantas obras teatrales estrenadas con mi intervención desde el desvaído año 1933 hasta el momento actual. Lo anotado implica numéricamente haber integrado muy diversos repartos dramáticos a lo largo de casi dos mil representaciones y funciones ocurridas en toda suerte de escenarios, imponentes algunos, como el del Teatro Municipal de Santiago, y modestísimos otros, como el del Servicio Nacional de Salud, en Coquimbo, o el erigido en un patio de la Penitenciaría de La Serena, o... el dispuesto en el rústico comedor de la escuelita pública de Algarrobito, camino a Vicuña. Señalo estos datos estadísticos porque ellos me hacen ver hoy día en perspectiva el valor, por lo general oculto, que encierran ciertos contrastes propios de una labor escénica sostenida. El actuar en determinada época sobre un céntrico escenario santiaguino y el hacerlo poco después sobre la improvisada tarima de algún lugar pueblerino, constituyen uno de tales útiles contrastes... y la lección se incorpora a nuestro "haber" teatral. Es una lección desde luego que enseña a no afirmar en cuál de las dos circunstancias ganó el actor un saldo de actuación más provechosa. A primera vista parece más intenso el despliegue de facultades impuesto a un actor por la "élite" que asiste en la capital a un estreno de temporada. No obstante, yo no podría válidamente no poner en parangón el cuidado interpretativo que me impuso el personaje central de **La muerte de un vendedor**, de Arthur Miller, con la preocupación que me significó a mí y a mis compañeros mantener el interés del público abigarrado que asistía a la representación al aire libre de **El gran Teatro del mundo**, de Calderón de la Barca, en un apartado barrio de Santiago. Esa es, entre otras, para un actor una conclusión considerable:

el público que comulga con una representación teatral constituye, en último término, la condición acaso más determinante de una actuación escénica buena, menos buena o redondamente deficiente. Me refiero, por cierto, a quienes ya han dado pruebas de solvencia artística sobre las tablas.

Lo cierto es que intérpretes bisoños ilustran a menudo la verdad antedicha cuando en presencia de un auditorio, estimado selecto e intelectual, imprimen a su personaje tintes, sutilezas y subtextos lo más "inteligentes" posible. Esto —lo sabemos— ocurre de manera no siempre consciente y aun en obras sin mayor complejidad de conceptos. Reconocemos en estos casos para nuestro capote que, o hemos sobreactuado nuestra parte, o bien, que la hemos ejecutado en tonos menores por influjos de ese público especial que enfrentábamos.

Consecuencia necesaria de este percance es la crítica y aún la reprimenda que el Director artístico del montaje nos obsequia, luego de terminada la función. Se nos dice entonces que hemos perdido o falseado nuestro personaje. Y... vuelta a un par de ensayos "post-estreno" para vitalizar, en su verdadera enjundia, a ese ente dramático confiado a nosotros con devoción.

Está fresco en mí, a propósito, el recuerdo de las magnas dificultades que encontraba cada vez que —durante dos meses— representábamos dentro del pujante ITUCH "**Seis personajes en busca de autor**", de Luigi Pirandello. Tenía yo a mi cargo el devastador papel de "el Padre", presuntamente impregnado de cierta rigidez filosófica, según la característica oficial atribuída al teatro pirandelliano. Ante el tonelaje de ese rol, yo solía asirme —en mi pugna por interpretarlo durante los ensayos— a un tipo de hombre razonador, disquisitivo y acentuadamente estático. Mi Director de ese entonces, Jorge Lillo, lo veía por cierto mejor que yo y me urgía a darle a mi "Padre" más pasión y arranque emocional de modo que su lógica y su orden mental no asfixiaran en él su pasta humana. Era precisamente lo que insistía en pedir el propio Pirandello como Director de sus famosos dramas.

Fue una ardua tarea —obvio es señalarlo— aproximarse a la verdad de ese gran personaje. Y si lo logramos, fue a punta de desgaste físico y de hacer efectivo eso tan exacto de que el Arte "contiene un 10% de inspiración y un 90% de transpiración". Merced a esa verdad, dada al personaje, el público lo acogió y lo aplaudió junto a los demás de la obra en ese verano de 1956 en el Teatro Antonio Varas, cuando el calor exterior y las calorías de mi papel me hacían llegar al saludo final de la función tan empapado como si me hubiera dado una ducha (perdón por este ingrato detalle, inseparable del oropel escénico).

Hay otra zona de esta común experiencia acerca del modo de evidenciar un determinado ente dramático a la medida de un cierto género de público. En este aspecto no olvido tampoco la esforzada búsqueda que impone, con frecuencia, la elaboración de tipos teatrales nuestros, que, aparentemente —y al revés de lo anotado antes— invitan a la actuación "lanzada", de gruesos trazos casi farsescos. No es ésa, por supuesto, la justa composición de un gran número de personajes chilenos. El director artístico de obras (para el caso, "COMO EN

SANTIAGO" de Daniel Barros Grez, en el montaje de Domingo Tessier) debe a menudo mantener a raya a sus actores a fin de que puedan hallar la "verdad" de sus personificaciones sin abusar de conocidos recursos teatrales, tales como la voz falseada, la gesticulación recargada, el ritmo atolondrado, sin olvidar la tentadora "morcilla".

Como para tantos otros actores, constituye para mí una singular experiencia de vida escénica el detenimiento técnico general que me era necesario observar en la interpretación de nuestros más típicos papeles de comedia o drama nacionales. Así, en orden sólo aproximado de dificultad, nuestro huaso, el "roto" genérico, el minero, el hombre de alta posición social, el campesino, etc., me han opuesto, por lo general, no poca resistencia para abordarlos con algún éxito en el trabajo de encarnarlos y hacerlos vivir en el espectáculo. En ello incluyo —aparte de sus rasgos distintivos externos— el de la mentalidad que los mueve en uno u otro sentido, y naturalmente, lo característico de su habla chilena, considerados la pronunciación, el vocabulario especial, la entonación y ritmo de "su" castellano. Paradójicamente, ha sucedido —y me ha sucedido— lograr con menos esfuerzo una caracterización de entes extranjeros, que una de nacionales, aunque es correcto reconocer que el actuar como español está entre las más delicadas composiciones que se me puedan proponer tanto a mí como a otros actores en Chile. No corresponde a la extensión de un artículo ahondar en las variadas razones que podrían explicar la antedicha singularidad de muchos personajes de nuestro Teatro. Bien afirmaba Jovet que en el Arte Dramático casi todo era confuso, los principios resultan más bien evanescentes y ciertas "verdades" terminan a veces siendo contradictorias.

Vale sin duda la pena dar fe experiencial en estas líneas de un sencillo aserto, cual es que el del actor es en muchos aspctos un "oficio", palabra que no parece avenirse con la de "artista", la preferida de tantos profesionales de Teatro, que tampoco quieren ser llamados "cómicos", a la española. Como sea, no puede seriamente desconocer un actor que lo que él practca es, en buenas cuentas, un oficio, puesto que en su actividad escénica él requiere no sólo de una eficiente comprensión de caracteres humanos, de estilos, de ideas y de medios sensiblemente expresivos, sino que su profesión implica también conocer, en términos siquiera generales, las técnicas del montaje total: escenografía, iluminación y otras más eventuales que lo habilitarán poco a poco para ir asumiendo funciones de Director, labor que habrá de encarar a veces aun cuando no se tenga particular inclinación por ella.

Forman ciertamente parte de mi experiencia las complicadas emergencias en que me he visto colocado al dirigir ocasionalmente grupos teatrales, a los que era forzoso encaminar por todos los cauces del montaje y de la actuación dramática. Sobre todo durante mis permanencias en provincia, a las que debo una ampliación considerable de ciertos conocimientos de teatro. Me agrada particularmente recordar mi aflicción —inconfesable por supuesto en el momento— al encontrarme por primera vez ante la necesidad de montar una obra de época y tener que decidir, en mi calidad de Director fortuito, acerca de la moda que requería esa época y los detalles más ajenos a mi saber del

vestuario, utilería y costumbres en cuestión. Todo se esperaba desgraciadamente de mí, erigido no sé cómo en "autaridad" teatral de la localidad donde residía temporalmente. Me sería imposible hoy día —creo— reconstituir la "moda" y las donosuras históricas con que aderecé una de esas épocas confiadas a mi pericia teatral demasiado en barbecho. Ignoro totalmente por qué pareció, sin embargo, tan fiel y bien logrado ese 1600 y tantos que hube de caracterizar a costa de Molière en el lluvioso Angol de hace 25 años.

En el curso de nuestros afanes actoriles oscilamos sin duda entre un rendimiento de mayor o menor "oficio" (ingrediente de la expresión "tener cancha" teatral) y el que asume un valor más ambiciosamente creativo. Queda entendido que este último implica el anterior, excluyendo la posibilidad recíproca. Resulta casi innecesario demostrar hasta qué punto el excesivo oficio puede afectar la buena fibra interpretativa de un actor, como que constituye el conocido riesgo que hay en poseer demasiada habilidad para hacer algo. Equivale esto a predecir una muy probable caída en la superficialidad y en lo puramente externo de la caracterización, que se da en el desarrollo de una pieza de Teatro.

Así, en mi memoria teatral, no me es lícito soslayar las ocasiones en que me tentó el deseo de exhibir cierto "efectismo" perdonavidas y prefiero no registrar aquí el resultado de tales experiencias. Basta hacer constar que no ha sido tan grande mi dominio del "oficio" como para permitirme, sin riesgo, esa clase de lujos. Es por eso que en la nómina de los variados papeles con que he sido investido, yo tendría que tarjar representaciones en que el ser que, según el reparto, esperaba de mi humanidad escénica, era seriamente menoscabado por las combinaciones deliberadas de actitudes, ademanes, matices de diálogo y otros juegos que el demonio del oficio, ayudado por la rutina, me inducía a usar en esas oportunidades. Debo, por lo mismo, más de una formal reparación a mis personajes de alguna de mis "versiones" en *Volpone*, *El Caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, *Fuerte Bulnes*, *el Burgués Gentilhombre*, etc., etc., por vía de contados ejemplos.

Bien se puede advertir que mis desaguisados en este aspecto ocurrían tanto en fuertes dramas como en grandes comedias clásicas. En particular, vuelve a ceñirme, de tiempo en tiempo, esa sensación de llevar armadura de hierro que yo sentía habitualmente dentro y fuera de mí cuando interpretaba el severo "don Pedro", del *Caballero de Olmedo*. A esa sensación se añade la pesadumbre que he tenido por haber agobiado con esa actuación de cartón-piedra, sobre todo a "mi hija Inés" que, en dicha obra, no era otra que la celebrada *María Maluenda*. Verdad es que en esa época yo tenía algo así como 27 años de edad y mi "don Pedro" llegaba a los 70 por lo menos.

En cuanto a las caracterizaciones en que se me antoja pude haber conseguido un resultado más propiamente artístico, las referiría, con todo el recelo aconsejable, a las que hice en **Chañarcillo**, de Acevedo Hernández; **La muerte de un vendedor**, de A. Miller, y, acaso **Montserrat**, de Emmanuel Robles. No respondo por supuesto de nada de esto último.

De mis experiencias más útiles quizás para otros actores —los que empiezan sus carreras, desde luego— me parece hoy de permanente importancia las que se derivaron del ideario estético, si cabe llamarlo así, que orientó las primeras tentativas del antiguo Teatro Experimental, a partir de 1942. Esa estética teatral, que fue tomando cuerpo entre los componentes de ese histórico "Experimental", nació por partes y con aportes de todos los que seguíamos en aquellos años a Pedro de la Barra y sus apóstoles tras ese Carro de Tespis, que ellos estacionaban entonces en Alameda con Avenida Cumming.

Los teorizantes e ideólogos de ese primitivo T. Experimental me revelaban —impresionándome de veras— que la homogeneidad cualitativa de los elementos que comprende un espectáculo dramático valadero, es la condición necesaria de una Causa artística destinada —como se quería— nada menos que a renovar y devolver plena vida a nuestro Teatro. Venía yo a comprender de a poco que la postración en que se veía nuestra Escena alrededor del año 1940, se debía en gran medida a que el montaje de una obra carecía de unidad, amén de un verdadero nivel literario e intelectual. En la actualidad nos resulta natural encontrar en una representación de categoría media un grado por lo menos decoroso de relación entre la actuación, la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la música incidental que dan completa formulación al acto teatral. Estimamos igualmente natural que la obra —como texto y luego como un todo escénico— sea puesta para su preparación cabal bajo la responsabilidad de un Director que aúne eficazmente las exigencias de todo orden, implícitas en la teatralización de un texto dramático.

La razón de la renovación teatral que se nos imponía hace 25 años, radicaba en que prácticamente se había echado al olvido todo esto que apenas hemos esbozado, reemplazándolo por un sistema de "primeras figuras" que encabezaban una Compañía, cuyo plantel se completaba, por lo general, con intérpretes de escasa valía. Era indispensable que esas figuras destacaran sin competidores dentro del elenco y que el repertorio, se escogiera de acuerdo con el lucimiento del primer actor o de la avasalladora primera actriz sin atender mayormente al valor intrínseco de las obras que formarían las temporadas. Podían el drama o la comedia seleccionados ser del todo mediocres y, sin embargo, prestarse tan bien al realce de uno, dos y... hasta tres de sus primeras partes que el éxito acompañaba por largo tiempo a la empresa así acometida.

Nada tiene que ver esta modalidad de nuestro antiguo Teatro con la calidad y la vocación de sus grandes cultores. Por el contrario, me es imposible apartar de mi visión global del Teatro en mi país la evocación de un apreciable número de actrices y actores espléndidamente dotados y capaces de servir a su Causa artística con una abnegación a toda prueba. Son muchos, inolvidables; y los que hoy seguimos modestamente tras ellos les debemos un legado de valor inmarcesible.

Fueron ellos los "héroes" que presidieron mis primeros contactos con el Teatro, ocurridos en las Salas de un Santiago que ha desaparecido casi por completo en estructura urbana, en costumbres y en la índole de su gente. Guardo para todos ellos la admiración debida a esa dura vida de bastidores, de ca-

marines y candilejas sobre la cual empezó a caer el añoso telón con avisos comerciales hace un cuarto de siglo más o menos.

Como parte de mi experiencia vivida en el seno de ese espíritu teatral renovador que operaba a través del simple adjetivo "experimental", creo haber aprendido justamente por él a profesar un creciente cariño hacia las personas y hechos de nuestra tradición teatral y, en algunos casos, a envidiarla. Valga el ejemplo, entre otros, de esas tres denodadas funciones que nuestras Compañías del pasado ofrecían al público en matinée, selecta y noche, presentando en cada una de ellas una obra distinta. No tengo empacho en declarar que semejante práctica —impuesta por las necesidades financieras de la actividad escénica— se yergue para mí a las alturas de una proeza que yo sería incapaz de realizar ni aún a medias.

No basta para explicársela la indispensable colaboración del famoso consueta o apuntador, que antes recibía el actor en escena, y que lo obligaba a acercarse más de lo conveniente, mientras actuaba, hasta la misteriosa "concha" que emergía equidistante de las dos primeras "cajas" y detrás de las candilejas, hoy inexplicables. Declaro también con humildad que aún con el mejor apuntador del mundo no hallaría yo manera de afrontar algún papel de importancia en la representación sucesiva de tres obras, como Fatalidad, Golondrina y Lucas Gómez, que figuran como cosa normal en el programa de un mismo día en un teatro santiaguino del año 1922. Y me obligo a reconocer, por último, que si bien nosotros, en el Nuevo Teatro chileno, hemos aventado al consueta del escenario, no hemos podido constituir —por otra parte— dentro de nuestra modalidad actual de trabajo esos repertorios de cuatro y seis piezas diferentes que nuestros grandes antecesores manejaban con singular soltura en temporadas y giras.

Es éste un remontar a salto de mata y de memoria el tiempo consagrado al escenario y a sus aledaños en cuanto a mí se refiere, y que tenga algún interés para terceros. De ahí que, a título muy personal y nada más, consideré también como nota saliente para este artículo lo que para mí había de ponderable en la acción que los capitanes del período teatral, en que he participado, empeñaron desde un comienzo en pro de un Teatro restituido a su carácter de Arte para el pueblo. La preocupación sobre este punto no ha cesado, por lo demás, de ser, de año en año, un objetivo primordial dentro de los planes de toda agrupación que ve, en el Teatro, una misión de amplio contenido social.

Es fácil establecer, en efecto, que los espectáculos dramáticos han venido abandonando cada vez más la plaza pública, el antiguo "patio", los atrios de las iglesias y los tablados de feria para inmovilizarse en las salas de las grandes ciudades y con ello alejarse del conglomerado popular de toda clase. Conocí, a su debido tiempo, el valor de la representación cuidadosa, llevada al aire libre para un auditorio de barrio, vale decir, con muchísimos niños, que presenciaba, de pie, y con notable atención, el desarrollo completo de la función que ofrecíamos. Esa experiencia de veranos ya distantes conserva todavía pleno significado entre las más positivas que puede dar la actividad del Teatro. Y es una experiencia que tiene mucho de sorpresa para el que la hace en sus primeras

etapas. No es sencillo explicarse, desde luego, que ese público, que poco o nada sabe de Teatro, se esté durante una hora y media presenciando la interpretación de un "auto" de Calderón de la Barca, de un entremés de Cervantes o de un drama de García Lorca con recogimiento y satisfacción evidentes. Razones no faltan ciertamente para justificar este extraordinario hecho... Que la curiosidad, que la extrañeza, que el respeto ante esa y otras ceremonias, que... Pero todo esto no llega a explicar verdaderamente el caso, ni menos a dar razón del cerrado aplauso con que casi siempre se premia al Conjunto que ha oficiado ante el "vecindario" su rito dramático en un lenguaje clásico del Siglo de Oro español o bajo los ornamentos de la poesía teatral de García Lorca, según queda indicado.

Tal vez —y para con ello hacer patente la necesidad de hacer Teatro de vasto radio— habría que recordar que en sus orígenes griegos y orientales el Arte Dramático fue un rito importante para los pueblos antiguos, una diversión colectiva de gran importancia, una real necesidad social. Como experiencia y propósito permanente para un actor es, sin duda, un aspecto que trasciende en el curso de su noble profesión, de su hermoso Arte y de su complejo oficio.

#### **EMILIO MARTINEZ CHIBBARO.**

**Profesor de Francés e Italiano con estudios en La Sorbona y Roma, ha descollado su labor docente en la Escuela de Teatro, el Instituto de Radiodifusión Educativa, la Escuela de Periodismo y Biblioteconomía de la Universidad de Chile.**

**Actual Presidente de la Sociedad de Arte Escénico con sede en el Teatro Municipal. Ha intervenido en televisión, radio, cine y teatro. En esta última actividad ha intervenido en más de ochenta obras importantes, llevando papeles protagónicos, entre otras en "SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR", de Pirandello; "LA MUERTE DE UN VENDEDOR", de Arthur Miller; "NUESTRO PUEBLO", de Thornton Wilder; "LIVING ROOM", de Graham Greene; "FUENTE OVEJUNA", de Lope de Vega; "EL BURGUES GENTILHOMBRE", de Molière, etc.**

**Ha traducido obras de Pirandello, Bett, Baty y otros, escribiendo, además, artículos sobre ellos.**