

MONOGRAFÍAS DE ARTE ESCÉNICO

HAMLET

ESTUDIO BIOTIPOLOGICO, LITERARIO E INTERPRETATIVO

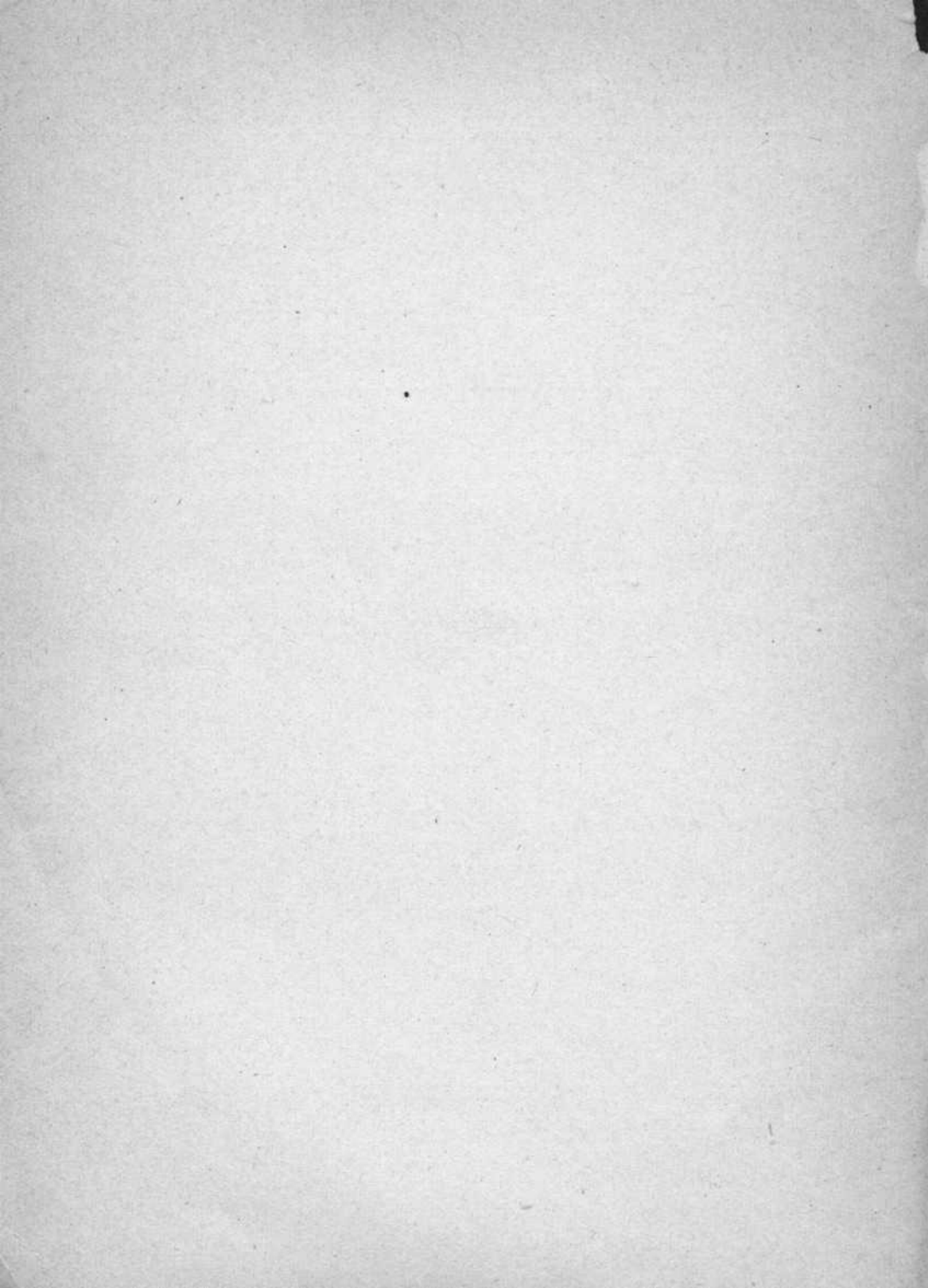
POR

SANTIAGO PÉREZ OVIEDO

9

PUBLICACIONES DE LA ESCUELA ELEMENTAL DE ACTORES
DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR
VALLADOLID

G-F 18864



36
COM

HAMLET

Estudio biotipológico, literario e interpretativo

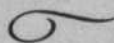
T.1375325
C.

MONOGRAFÍAS DE ARTE ESCÉNICO

HAMLET

ESTUDIO BIOTIPOLOGICO, LITERARIO E INTERPRETATIVO

SANTIAGO PÉREZ OVIEDO



PUBLICACIONES DE LA ESCUELA ELEMENTAL DE ACTORES
DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SUBSECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR
VALLADOLID

2.175793

INDICE

	<u>Páginas</u>
<i>Prólogo</i>	7
ESTUDIOS PREPARATORIOS	
I.—Biotipología y Psicotipología de Kretschmer.....	9
II.—Hamlet en la tragedia shakespeariana. Tipo psíquico	25
ESTUDIOS ESCÉNICOS	
I.—La interpretación: clasicismo y romanticismo	35
II.—La cara del actor: el gesto.....	45
III.—La caracterización.....	57
IV.—El cuerpo del actor: el vestido	61
V.—La declamación.....	67
<i>Bibliografía</i>	71

PRÓLOGO

Esta primera Monografía que edita la Escuela Elemental de Actores tiene la pretensión de ser el guión orientador de los sucesivos trabajos de seminario que en ella han de llevarse a cabo.

Un seminario de arte escénico tiene abiertas ambiciosas perspectivas, sin embargo en este primer ensayo, forzosamente hemos de cortarnos las alas y saltar únicamente por el ámbito de nuestro cercado; tiempo habrá de volar.

El seminario ha de trabajar en el arte de la interpretación porque la Escuela es, hasta ahora, únicamente de actores y de añadidura elemental.

La interpretación es el problema capital de nuestro desvelo y a su solución nos lanzamos.

Como ejemplo, y no disimulamos el tremendo ejemplo que hemos elegido, tomamos Hamlet, el inmortal y universal personaje shakespeareano. Alrededor de su figura vamos a danzar en varios artículos tratando de decir lo que es necesario saber y estudiar para lograr la interpretación maestra.

La interpretación tiene, como toda labor de conjunto, sus partes; una de ellas y la más principal es la *Mímica*, estudio del gesto y del ademán; en estrecha colaboración con ésta la *Caracterización*, fingimiento del rostro o confección de la Máscara, y por último la *Declamación*, la voz humana diciendo al público el drama ingeniado por el dramaturgo. Como preparación de estas artes se necesitan unos estudios científicos y literarios para conocer, antes de interpretar, lo que vamos a interpretar.

Para *fingir* el personaje Hamlet y *decir* al espectador su drama hemos de saber antes *cómo es* Hamlet.

Cómo es el personaje morfológicamente (gordo, delgado, alto,

bajo, etc.) y cómo es psíquicamente (vehemente, apacible, hosco, sociable, etc.). Alguna de estas características, sobre todo las psíquicas, las deduciremos de la obra, y para el conocimiento de las restantes necesitamos echar mano de la ciencia biopsicológica.

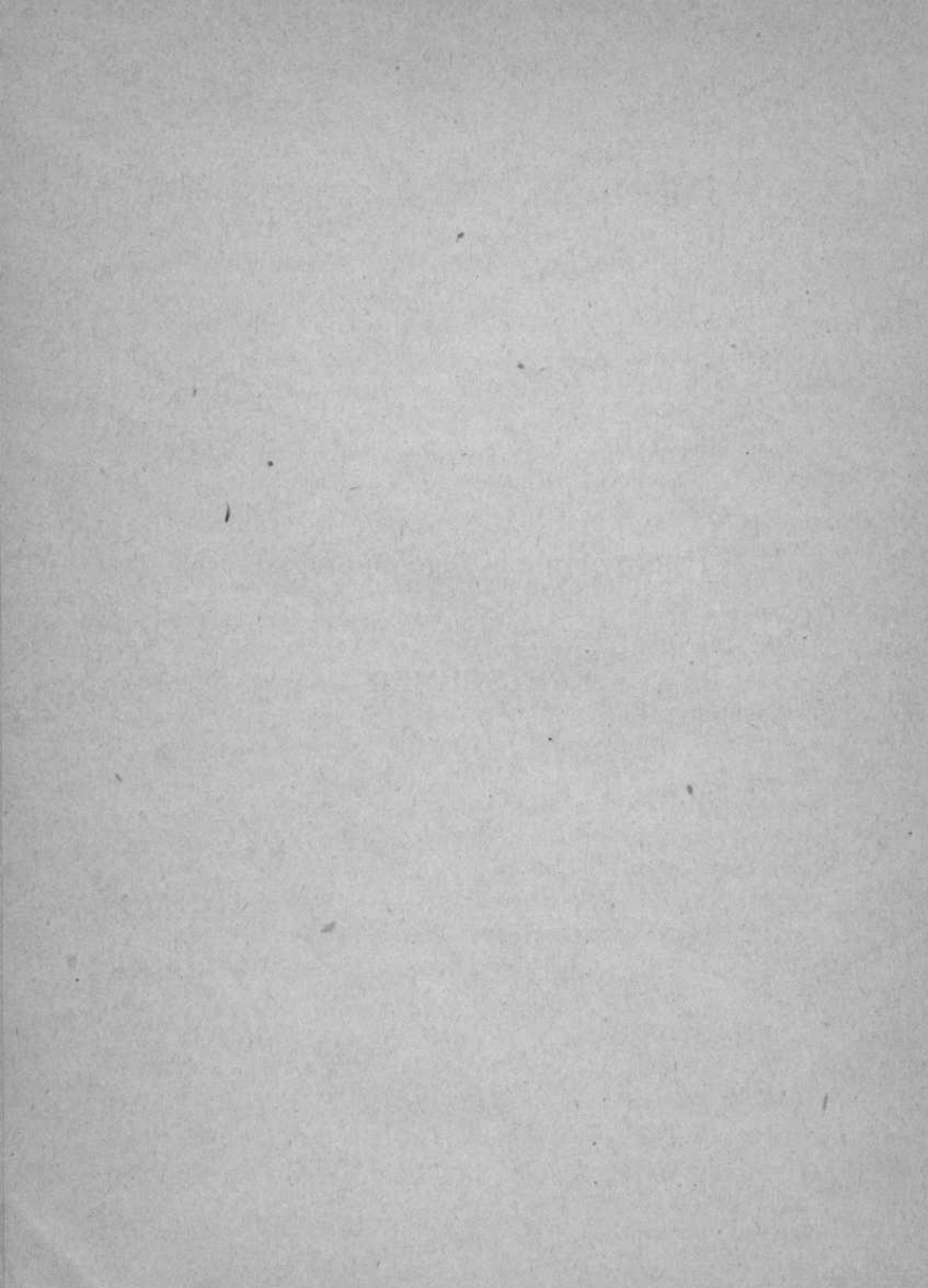
Resumiendo; esta monografía se divide en varios artículos que tratan cada uno de los aspectos de la interpretación anunciados, divididos en dos partes: **Estudios Preparatorios** y **Estudios Escénicos**.

En los primeros damos unos conocimientos elementales de Tipología según la doctrina de Kretschmer, y hemos elegido a Kretschmer entre los investigadores de esta especialidad porque es el único que ha logrado establecer una correlación entre la clasificación morfológica y la clasificación psíquica de los hombres.

Esta correlación entre el cuerpo y el alma es de un interés extraordinario para nosotros. De la obra podemos sacar el perfil psíquico del personaje y con él bucear en la Tipología kretschmeriana hasta encuadrarle en uno de sus tipos; conseguido ésto tenemos una descripción completa del individuo desde lo más externo hasta lo más íntimo.

Los **Estudios Escénicos** son unos apuntes sobre la interpretación en general, sobre el gesto, la caracterización, el vestido y la declamación. Todos ellos tienen como base de argumentación el ejemplo Hamlet. En el seminario este ejemplo puede multiplicarse hasta lograr el estudio total de la obra, con lo que este guión se ampliará de manera gigantesca y magnífica.

Biotipología y Psicotipología
de
KRETSCHMER



BIOTIPOLOGÍA DE KRETSCHMER

El profesor Kretschmer, de la Universidad de Tubinga, después de largos ensayos, observaciones y acumulación de ingente cantidad de materiales ha establecido tres biotipos fundamentales.

La investigación constante y concienzuda de la estructura corporal de miles de pacientes le permitió la ya famosa clasificación biotípica siguiente: hombres de hábito *pícnico*, de hábito *leptosomático*, o *asténico* y de hábito *atlético*.

Estos tipos de hombres se refieren únicamente al aspecto corporal descrito, medido y dibujado o fotografiado.

Pero el esfuerzo principal de los trabajos kretschmerianos alcanza su fruto cuando establece una correlación entre estas constituciones morfológicas (pícnico, leptosomáticos, atléticos) y los psicotipos partiendo del estudio de los enfermos psíquicos. Así asocia el tipo pícnico con el enfermo afecto de psicosis maniacodepresiva y al atlético y al asténico con el enfermo esquizofrénico.

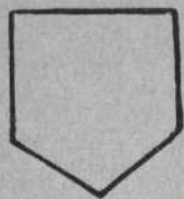
Estos estudios hechos sobre enfermos mentales fueron posteriormente ampliados sobre individuos sanos, llegando a la conclusión de que los enfermos de psicosis eran como a modo de la caricatura de tipos psíquicos sanos perfectamente definidos. El maniacodepresivo es la forma morbosa del individuo normal de temperamento, que Kretschmer llama, *ciclotímico*, y el esquizofrénico es la caricatura del hombre de temperamento *esquizotímico*.

Por este camino: estudio del cuerpo, estudio psíquico de enfermos mentales y estudio psíquico de individuos sanos, llegó Kretschmer a establecer su genial clasificación de los hombres.

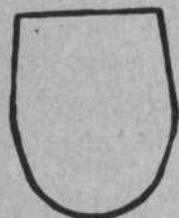
A la disposición corporal pícnica la corresponde un temperamento ciclofímico; a la morfología leptosomática y atlética un temperamento esquizofímico.

Posteriormente Mauz y Francisca Minkowska siguiendo las investigaciones kretschmerianas encontraron que al aspecto corporal atlético le correspondía un nuevo temperamento que denominaron *enequético*.

Contorno de la cara de los biotipos de Kretschmer



Contorno pentagonal



Contorno de escudo ancho



Contorno ovoideo alargado



Contorno ovoideo de eje corto

LOS BIOTIPOS

EL PÍCNICO.—**Aspecto general:** Figura corpulenta y rechoncha; tendencia a la acumulación de grasa. Es típica la proporción entre el cuello, los hombros y el pecho.

Cabeza: Gruesa, redonda, ancha, pesada y blanda. Contorno *pentagonal* o *escudo ancho*. Sienas notablemente despejadas; amplia calva, cuello corto y grueso. Perfil del rostro algo arqueado, claro y bien preciso en los contornos de la nariz, labios y mentón.

Tronco: Pecho amplio y vientre con acumulación de grasa en la mayor parte de los casos.

Extremidades: Más bien cortas que largas; formas gráciles incluso en las manos cortas, anchas y blandas.

EL LEPTOSOMÁTICO.—**Aspecto general:** Crecimiento del eje longitudinal del cuerpo notablemente superior al horizontal.

En casos extremos aspecto flaco, escuálido; piel pálida y poco jugosa. Sistema piloso en el cuerpo poco desarrollado. Envejecimiento prematuro.

Cabeza: Redonda, pequeña, más o menos alargada, occipucio redondeado. Nariz alargada y puntiaguda en contraste con la mandíbula inferior más bien hipoplásica, resultando desproporcionada la excesiva longitud de la nariz con la pequeñez del maxilar (Perfil de pájaro).

El contorno frontal de la cara es *ovoideo de eje corto*. Cabellos y cejas abundantes, sólidamente implantados y de larga permanencia.

Tronco: Hombros estrechos, músculos delgados; tórax alargado, estrecho, plano con costillas muy visibles. Vientre sin grasa.

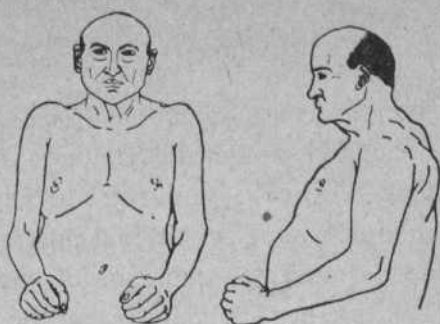


Figura corporal pícnica de Kretschmer

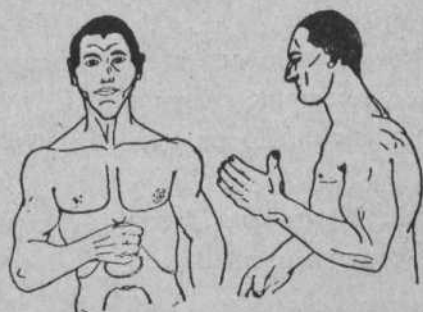


Figura corporal atlética de Kretschmer

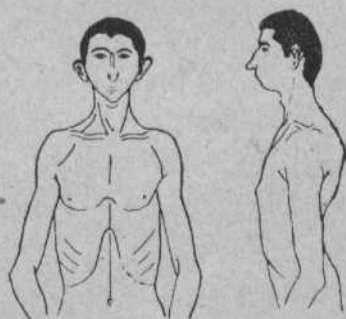


Figura corporal leptosomática de Kretschmer

Extremidades: Músculos delgados, brazos secos y manos huesudas. Las extremidades inferiores análogas a las superiores.

EL ATLÉTICO.—Aspecto general: La nota característica es el fuerte desarrollo del esqueleto y la musculatura. Sistema óseo compacto y sólido; los músculos cubiertos de piel elástica pobre en grasa, magníficamente desarrollados y con acusados relieves.

Cabeza: Firme, alargada; rostro alargado en su parte media. Mentón y relieves óseos acentuados.

Contorno facial *ovoideo alargado*; no tiene perfil característico. Cráneo alto y estrecho.

Tronco: El tórax es lo que más destaca del individuo; de aspecto imponente y ricamente musculado. El tronco en su parte inferior se adelgaza adoptando en total forma trapezoidal. Pelvis estrecha.

Extremidades: Alargadas. Piernas delgadas. Extremidades superiores fuertes y muy musculadas.

LOS PSICOTIPOS

Antes de entrar en la descripción de cada uno de los psicotipos es conveniente conocer el concepto de *temperamento* según la teoría kretschmeriana.

Para Kretschmer el *temperamento* es el núcleo de nuestra personalidad psicofísica y es hereditario y constitucional. Ante los estímulos del medio ambiente el hombre reacciona y el temperamento es el que marca la tendencia primitiva, que ha de contestar al estímulo; esta reacción es siempre de tipo afectivo y el temperamento es el que la matiza, atenuándola o reforzándola. Al amor, el temperamento ciclofímico le hará amor violento, carnal, etc., y el temperamento esquizofímico amor apasionado, romántico.

Así influye sobre las siguientes cualidades psíquicas afectivas:

a) Sobre la hipersensibilidad o insensibilidad a los estímulos psíquicos.

b) Sobre los fenómenos psíquicos de carácter alegre o triste; es decir sobre el colorido del ánimo.

c) Sobre el *tempo psíquico*. Denominación que da Kretschmer al retardo o aceleración del movimiento psíquico general del individuo y al ritmo especial que cada uno tiene.

d) Sobre la *psicomotilidad*, nombre que da el tipo de movimiento de cada uno (rápido o tranquilo) y a su carácter especial (desfalleciente, apresurado o tranquilo).



EL TEMPERAMENTO CICLOTÍMICO

El ciclofímico de la clasificación de Kretschmer es el *extravertido* de Jung; es el hombre que vuelca al exterior su intimidad en un afán incontenible de ofrecerse a sus semejantes. Tipo simpático, sociable, natural y espontáneo. Reúne las siguientes propiedades: Sociabilidad, bondad de corazón y afabilidad. Alegría, humor y vehemencia. Calma, tranquilidad, melancolía y blandura.

En el ciclofímico las apreciaciones subjetivas son continuamente rechazadas del campo de la conciencia que únicamente presta oídos a las impresiones que le llegan del exterior. Así el ciclofímico respeta y actúa moralmente de acuerdo con las fórmulas sociales; dice lo que sabe ha de gustar y causar impresión, busca placeres para los sentidos que son su medio de relación con el mundo externo tan reverenciado por su conciencia. Por esta razón los afectos no pueden ser duraderos pues en el momento que dejan de ser «objeto» o surge otro más brillante, la conciencia dedica toda su atención y vehemente entusiasmo al recién llegado; pero si le falla el objeto, si se ve desamparado, sin ambiente, cae, abatido, en la más negra tristeza. El ciclofímico es el hombre que ante el obstáculo que le detiene se lanza impetuoso a superarlo sin pensar ni un instante el cómo, ni el por qué, ni mucho menos las consecuencias; es propenso a cambios de humor periódicos, aunque sin transcendencia y no es fiel a los afectos adquiridos. El tono de su ánimo oscila de la melancolía a la cólera pasando por la irritabilidad. Por una reacción insensible pasa de la alegría a la tristeza.

Dentro del temperamento ciclofímico se encuentran tipos sociales tan definidos como el «hombre simpático», el «charlatán»,

el «politiquillo», el «arribista», el «gordo juergista», el «melancólico» siempre triste y abatido, el oscuro «hombre de negocios», el pequeño comerciante, el «almacenista», el orador fácil, los poetas, los escritores costumbristas y los humoristas; los divulgadores de la ciencia, los naturalistas; los organizadores de empresas, etc.

El ciclofímico en el plano de la psicoestesia (1) es neutral; es decir; poco nervioso.

(1) Denomina Kretschmer *proporción psicoestésica* a la relación existente, en determinado esquizofímico, entre la sensibilidad y la frialdad afectivas y *proporción diatésica* a la relación, en determinado ciclofímico, entre las tonalidades psíquicas correspondientes a la alegría y a la tristeza.



Wallace Berry
(tipo pícnico)



Gary Cooper
(tipo leptosomático)



Jonny Weissmuller
(tipo atlético)

EL TEMPERAMENTO ESQUIZOTÍMICO

El esquizotímico es opuesto al ciclofímico: es el «*intravertido*» de Jung; hombre metido dentro de sí mismo y sordo a los estímulos del mundo exterior. Se encierra en el castillo de su intimidad y en él vive una existencia de ensueños, de deseos que no puede realizar en el exterior, de ideas que él estima originales y exclusivamente propias.

Esta actitud le obliga a aislarse de sus semejantes para mejor vivir su mundo interior, y cuando se aventura a actuar, su actitud, sus reacciones son totalmente inadecuadas, raras, excéntricas, por estar fraguadas de acuerdo con su lógica interna y no para la del mundo circundante. El choque no puede ser más violento y hiere de lleno el plano de la psicoestesia. Su susceptibilidad, extrañamente delicada, le recomienda retraerse de nuevo del mundo y busca refugio en su intimidad consoladora y dócil a sus caprichos. En este momento es cuando cae en la apatía, en la indolencia; apareciendo, como justa reacción, insensible a todos los dolores humanos.

Las propiedades del esquizotímico son: Insociabilidad, calma, reserva, seriedad (falta de humor), extravagancia. Timidez, generosidad, fineza de tacto, delicadeza, nerviosidad, excitabilidad. Flexibilidad, cierta bondad de corazón, apatía y embotamiento espiritual.

Las propiedades del primer grupo son las más características del esquizotímico. El vivir un mundo de ensueño le hace aparecer ante sus semejantes como estrambótico y excéntrico, y cuando él tiene conciencia de esta sorpresa que causa en sus semejantes en

vez de tratar de disimular su extravagancia la acentúa y la exhibe intencionadamente.

Entonces busca la originalidad en el pensar, en el querer, en los afectos, en el vestir, etc., y la logran sólo los temperamentos esquizotímicos-artistas; los demás integran la fauna tan abundante de fatuos y pedantes.

El esquizotímico lógicamente ha de ser idealista y su pensar se realiza con una formidable lógica abstracta. Ante la realidad no hace caso de las impresiones que sus sentidos le suministran, librándose constantemente en su conciencia una lucha entre las impresiones sensoriales que quieren imponerse y su yo que las menosprecia y susituye por las imágenes ensoñadas. Los afectos oscilan entre la frigidez sentimental y la delicadeza nerviosa, por eso es tan difícil la amistad con el esquizotímico, pero cuando alguien entra en el campo de su intimidad entonces la amistad es eterna y se llena de refinadas delicadezas.

En la escala de *diotesia* se mantiene serio; no es ni triste ni alegre.

A este temperamento pertenecen tipos sociales como: filósofos, pensadores, investigadores y hombres de Estado; los místicos o idealistas; intelectualoides, aristócratas, seminaristas y revolucionarios.

TEMPERAMENTO ENEQUÉTICO.—Es indudable que la clasificación de los tipos humanos de Jung en *extravertidos* e *intravertidos* o, en *ciclotímicos* y *esquizotímicos* de Kretschmer en un principio nos parece completa, pero en cuanto intentamos hacer unos cuantos ensayos de encuadramiento nos resulta insuficiente. El porcentaje de hombres que no son ciclotímicos ni esquizotímicos es muy superior al de los que lo son.

Esta laguna, que indudablemente existe, es salvada casi totalmente con el hallazgo del nuevo temperamento denominado por Mauz, *enequético*, debido a que la adherencia psíquica es su rasgo más característico.

El *enequético* es el tipo de hombre pesado y macizo en todos sus aspectos; desde la morfología corporal hasta el funcionamiento psíquico. Es el *ciclotímico* o el *esquizotímico* que no llegó a serlo porque el desarrollo cerebral se detuvo al alcanzar un cierto nivel. Así en el *enequético* todo es *medio*; no es nervioso como el *esquizotímico* ni es apático, ni tampoco es alegre o triste como el *ciclotímico*. Es tranquilo, mesurado, lento, comedido en sus gestos, ademanes y hasta en su manera de andar. Y lo mismo en el pensar, en el sentir y en el querer; siempre lento y torpe, siempre se queda en ese *medio*, en ese nivel donde se detuvo su desarrollo cerebral. No llega nunca a los extremos de los otros temperamentos; a la vehemencia, o a la excentricidad; ni a la sociabilidad, o al aislamiento.

El *enequético* es lacónico, seco, llano, de expresión vacilante; sin embargo en el trabajo manual o en los deportes, en los que el esfuerzo cerebral es igual y continuo, se acusa su adherencia, su perseverancia, realizándoles con fuerza y terquedad admirables.

La fantasía del *enequético* es pobre, simple y poco variada. La atención, la espiritualidad, el pensamiento y la afectividad están todos caracterizados por esa adherencia psíquica que los hace tenaces, sin agilidad espiritual; en cambio, una vez encauzados en un trabajo lo siguen firmemente, incansablemente. Como demostración de fuerza se da en este tipo algunas veces la cólera explosiva, única reacción afectiva extremada, siendo lo normal la afectividad tranquila y flemática. Esta explosión colérica es, más

que culminación de un sentimiento o de una emoción, reacción morbosa de enfermo epiléptico. El enfermo epiléptico es la forma morbosa del enequético, lo mismo que el esquizofrénico lo es del esquizotímico y el maníaco-depresivo del ciclofímico.

Es nota característica en el enequético cierta pasividad general para la sociabilidad como para el humor y es de los tipos humanos que resulta imposible sacarles de la actitud adoptada en un principio, testarudez que justifican como firmeza de carácter, cuando no es más que *pegajosidad* o *viscosidad* psíquica de donde toma el nombre.

Debido a este incompleto desarrollo cerebral, que no ha llegado a la diferenciación, las impresiones nuevas que recibe la conciencia se incorporan a la corriente de los aconteceres psíquicos con una gran dificultad, quedándose estancados donde se formaron. Esto origina la modalidad del carácter ya especificada; perseverancia, apego a la rutina, firmeza de carácter, carencia de flexibilidad en las ocasiones en que se requiere rapidez en el cambio de enfoque psíquico, etc.

El enequético pasea diariamente por el mismo paraje, a la misma hora; va a la misma iglesia siempre y a la misma misa y al mismo teatro y al mismo café y se sienta en el mismo lugar ingiriendo idéntica consumición todos los días. Se estudia las listas de teléfonos o las tablas de logaritmos, colecciona sellos de la misma serie. Si se le obliga a alterar estas rutinas su carácter pacífico y bonachón se torna malhumorado e inaguantable.

Mauz describe cuatro tipos característicos de enequéticos: *El laborioso eufórico, el burócrata solemne, el amable insípido y el presumido circunspecto.*

HAMLET

en la tragedia Shakespeareana. Tipo psíquico

¿QUIÉN ES HAMLET?

Hamlet es un joven príncipe danés. Su padre, el Rey, ha muerto en circunstancias anómalas, y su madre, la Reina, se ha vuelto a casar con el hermano del muerto. El tío de Hamlet sustituye a su padre en el tálamo y en la corona al erigirse Rey de Dinamarca.

Esta es la situación inicial de la tragedia. De cómo han afectado estos acontecimientos al joven Hamlet son una muestra los siguientes fragmentos:

REY

¿CÓMO ES QUE ESAS TÉTRICAS NUBES SE CIERNEN TODAVÍA SOBRE TI?

REINA

QUERIDO HAMLET, ARROJA DE TI ESE TINTE SOMBRÍO...

NO ESTÉS INCESANTEMENTE CON LOS PÁRPADOS ABATIDOS BUSCANDO EN EL POLVO A TU POBRE PADRE...

HAMLET

NO ES SÓLO MI NEGRQ MANTO... NI LOS HUECOS SUSPIROS DE UNA RESPIRACIÓN AHOGADA, NI EL ABUNDANTE RAUDAL DE LOS OJOS, NI LA EXPRESIÓN LÁNGUIDA DEL SEMBLANTE... LO QUE PUEDE REVELAR EL ESTADO DE MI ÁNIMO...

(Acto primero. Escena II).

Cuando todos en la corte han olvidado al muerto, Hamlet, su hijo, se obstina en llorarle, languidece, se aferra al sentimiento doloroso y hace alarde ante todos de su actitud distinta. Él se siente único, mejor, más noble que los demás; él es el que más sentimiento tiene por la muerte de su padre; él es el que mejor guarda su recuerdo y necesita lucir y alardear ante los demás de su

superioridad. Padece una exagerada *susceptibilidad para los gustos y fricciones de la vida cotidiana.*

«¡DIOS MÍO, DIOS MÍO! ¡CUÁN FASTIDIOSAS, GASTADAS, INSULSAS Y VANAS ME PARECEN TODAS LAS USANZAS DE ESTE MUNDO! ¡OH! ¡QUÉ MEZQUINDAD, QUÉ ASCO!

Así se lamenta, y eso que en esta escena aún no ha descubierto el crimen incestuoso, nudo de la tragedia. Únicamente le afecta el rápido olvido de su madre y la prisa por unirse al sucesor y hermano de su padre.

Él tiene un concepto moral abstracto, elaborado en sus ensañaciones, y la realidad con sus duras aristas le hiere; ante ella reacciona refugiándose en sí mismo y viviendo en su intimidad el dolor. Colocado en otra circunstancia, de la misma manera se hubiera refugiado en el castillo de su alma a vivir sólo un sentimiento alegre o dulce, estético o religioso.

Hamlet, por su manera de comportarse ante los acontecimientos, es un joven reñido con el mundo externo, soñador, idealista, difícilmente asequible a la amistad (nada consiguen Rosencrantz y Guildenstern), sin embargo cuando se entrega a ella es de una fidelidad eterna y llena de refinadas delicadezas (es el caso de Horacio).

Analizando una a una todas las propiedades características del esquizofrénico, Hamlet, responde exactamente a este tipo psicológico. Es *insociable*; a todo lo largo de la tragedia Hamlet deambula solo sin confiarse a nadie y el público se entera de su intimidad, de su auténtica existencia anímica por los monólogos. Para mejor acorazarse contra el medio externo finge la sarcástica e hiriente locura; para él es una máscara que disimula la tremenda tempestad de su alma, sus dudas, su indecisión, su cobardía.

¡Cuántas veces no fragua la venganza en sus menores detalles! Pero siempre en su conciencia; su imaginación no descansa ni un instante, todo lo prevé, todo lo organiza y luego.... la realidad distinta se encarga de destruir todas esas ensoñaciones. Hamlet es el tipo perfecto e ideal de psicofímico.

La calma (propiedad psicofímica): ¡Con cuánta se pasea a lo largo de los cinco actos!

La reserva: Sólo a duras penas y a medias palabras comunica su secreto a su amigo Horacio.

La seriedad: Hamlet está a la misma distancia de la alegría como de la tristeza profunda.

La extravagancia: Todo son extravagancias en él. Su manera de vestir, su fingida locura, las relaciones con Ofelia...

OFELIA

«SEÑOR, ESTABA YO COSIENDO EN MI APOSENTO. CUANDO SE PRESENTA DELANTE DE MÍ EL PRÍNCIPE HAMLET CON EL JUBÓN TODO DESCEÑIDO; DESCUBIERTA LA CABEZA; LAS MEDIAS SUCIAS, SIN LIGAS Y CAYENDO COMO GRILLETES SOBRE EL TOBILLO; PÁLIDO COMO SU CAMISA, CHOCANDO UNA CON OTRA SUS RODILLAS, Y CON TAL EXPRESIÓN DE DOLOR EN EL SEMBLANTE, QUE SE HUBIERA DICHO QUE EL INFELIZ HABÍA ESCAPADO DEL INFIERNO PARA CONTAR HORRORES.

POLONIO

¿LE HABRÁ VUELTO LOCO EL AMOR QUE SIENTE POR TI?

OFELIA

LO IGNORO, SEÑOR; MAS EN VERDAD LO TEMO.

POLONIO

¿Y QUÉ TE HA DICHO?

OFELIA

ME HA COGIDO POR LA MUÑECA, OPRIMIÉNDOLA CON FUERZA; LUEGO SE HA HECHO ATRÁS CUANTO PERMITÍA TODO LO LARGO DE SU BRAZO, Y CON LA OTRA MANO PUESTA ASÍ SOBRE SU FRENTE, HA EMPEZADO A CONTEMPLAR CON SUMA ATENCIÓN MI ROSTRO CUAL SI QUISIERA RETRATARLO. LARGO TIEMPO HA PERMANECIDO EN ESTA ACTITUD, Y POR ÚLTIMO, SACUDIENDO LIGERAMENTE MI BRAZO Y MOVIENDO ASÍ POR TRES VECES LA CABEZA DE ARRIBA ABAJO, HA EXHALADO UN SUSPIRO TAN DOLOROSO Y PROFUNDO, QUE PARECÍA QUE SU PECHO SE HACÍA PEDAZOS Y QUE HABÍA LLEGADO EL FIN DE SU EXISTENCIA...

Y lo mismo que esta extravagancia en el vestir y en el fingir locura, en la escena con los cómicos, o con los sepultureros, o en el entierro de Ofelia....

La timidez: Esta es la cualidad más característica; en el final del acto segundo él mismo lo declara:

HAMLET

Y SIN EMBARGO, YO, APÁTICO Y ESTÚPIDO CANALLA...
¡SI SERÉ COBARDE!...

Y sigue lamentándose de su falta de decisión que se conforma con exclamaciones cuando su caso está pidiendo cruenta venganza. Pues a pesar de todo esto, cuando él mismo reconoce su falta de coraje y la necesidad de actuar violentamente, encuentra otra salida más cómoda y más dilatoria; representarán los cómicos una escena análoga a la del asesinato regio y él comprobará si el Rey regicida se inmuta:

...HE OÍDO CONTAR QUE HA HABIDO PERSONAS DELINCUENTES QUE, ASISTIENDO A UN ESPECTÁCULO TEATRAL, SE HAN QUEDADO

TAN PROFUNDAMENTE IMPRESIONADAS POR LA SOLA FICCIÓN ESCÉNICA, QUE EN AQUEL INSTANTE HAN MANIFESTADO SU DELITO...

Aludiendo al espíritu del Rey asesinado:

EL ESPÍRITU QUE YO HE VISTO PUEDE BIEN SER EL DIABLO, PUESTO QUE EL ÁNGEL RÉPROBO TIENE FACULTAD PARA ADOPTAR UNA FORMA ATRACTIVA. ¡OH! ¿QUIÉN SABE SI APROVECHÁNDOSE DE MI DEBILIDAD Y MELANCOLÍA?...

Apatía, timidez: Repulsa a la acción en el mundo real; es las más de las veces el filósofo al que le agobian los misterios de la vida y de la muerte y ante la suprema decisión se acobarda y cae en la apatía y en la contemplación. Esto es esquizotimia en un temperamento filosófico, culto y sensible:

SER O NO SER: HE AQUÍ EL PROBLEMA. ¿ES MÁS NOBLE PARA EL ESPÍRITU SUFRIR LOS GOLPES Y DARDOS DE LA AIRADA FORTUNA, O ARMARSE CONTRA UN PIÉLAGO DE TORMENTOS Y, HACIÉNDOLES FRENTE, ACABAR CON ELLOS? MORIR... DORMIR, NO MÁS; Y CON UN SUEÑO, PENSAR QUE DAMOS FIN A LOS PESARES Y A LOS MIL NATURALES CONFLICTOS QUE CONSTITUYEN LA HERENCIA DE LA CARNE: HE AQUÍ UN DESENLACE QUE DEBERÍAMOS SOLICITAR CON ANHELO. MORIR, DORMIR; DORMIR..., TAL VEZ SOÑAR, AHÍ, AHÍ ESTÁ LA DIFICULTAD, PORQUE FORZOSO ES QUE NOS DETENGA EL CONSIDERAR QUÉ ENSUEÑOS PUEDEN ASALTARNOS EN AQUEL SUEÑO DE LA MUERTE, UNA VEZ QUE NOS HAYAMOS SUSTRÁIDO A ESTE BULLICIO DE LA VIDA...

ASÍ ES COMO LA CONCIENCIA HACE DE TODOS NOSOTROS UNOS COBARDES.

Sin embargo tiene delicadezas extremadas con Ofelia y con Horacio y aparte su obsesionante idea de venganza tiene bondad de corazón y generosidad; pero ante el reto de Laertes al pie de la

sepultura que ha de recibir los restos de Ofelia, y al comprobar el espionaje de Polonio, y cuando acusa a la Reina, se *excita* y sus *nervios se desatan*.

Hemos, una a una, encontrado en Hamlet toda las propiedades del temperamento esquizotímico e indudablemente este personaje es un arquetipo de la clasificación kretschmeriana. Con esto está resuelta la primera parte del problema; encuadrar en la clasificación psicofísica al personaje literario. Con este dato ya podemos contestar a la pregunta fundamental.

¿Cuál es la forma corporal de Hamlet?

Si Hamlet es un temperamento psicofímico, su aspecto corporal será, según la doctrina kretschmeriana, la del biotipo leptosomático; tendrá cabellera abundante y rubia (Hamlet es nórdico; danés); figura alargada, delgado, piel pálida, cabeza pequeña, nariz larga, cejas abundantes, manos huesudas, extremidades largas... Tenemos todos los detalles necesarios para componer su figura. Y...

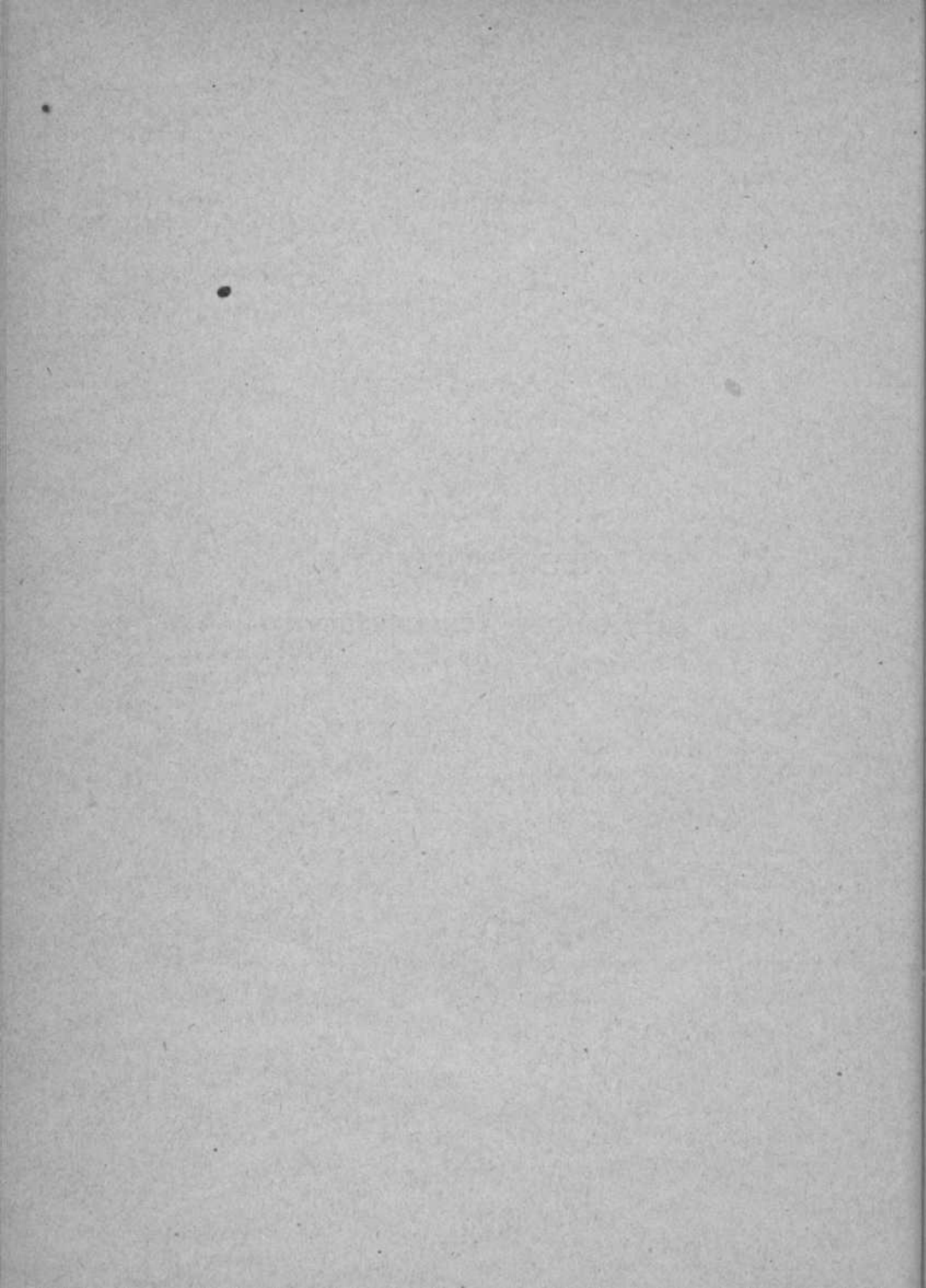
¿Estas conclusiones a quién pueden interesar?

Un teatro que pretenda hacer depurado arte escénico ha de tener muy en cuenta estos datos morfológicos, no sólo del personaje principal sino de todos los que componen la obra a representar. Un actor de hábito *picnico* indudablemente puede hacer el papel de Hamlet. ¡Se pueden hacer tantas cosas mal hechas!, pero tendrá que empezar por adaptarse a un régimen alimenticio que le adelgace, le alargue el cuello, le reduzca el vientre y, por último, que un dispositivo especial le prolongue la figura hasta darle la esbeltez exagerada que el tipo exige. La vagarosa apariencia de sombra con que Hamlet recorre la escena no es posible alcanzarla con artificios.

Todo lo dicho se refiere únicamente al aspecto físico del actor, pero aún queda por resolver el problema psíquico de la comprensión del alma del personaje. Un actor ciclofímico, por muy inteligente y culto que sea, ¿podrá identificarse con un temperamento opuesto al suyo? ¿No resultará más fácil que un actor de temperamento psicofímico se asimile la psicología hamletiana?

Es indispensable este estudio biopsíquico antes de entrar de lleno en la preparación de cualquier obra teatral si se quiere hacer de la interpretación arte auténtico y de valores análogos en calidad a los que obtiene el escritor, el pintor o el músico.

LA INTERPRETACIÓN
Clasicismo y Romanticismo



En el capítulo anterior hemos dejado delineado en sus rasgos fundamentales la morfología de Hamlet, y del estudio de la obra hemos deducido su alma. Conocemos ya física y espiritualmente el personaje, pero hasta aquí estos trabajos han sido biopsíquicos y literarios; ahora es cuando vamos a entrar de lleno en los propiamente nuestros, en los escénicos o teatrales.

Con lo que sabemos podemos levantar la figura de Hamlet; pero este personaje ha de vivir su tragedia, ha de hablar, tiene que moverse y gesticular. En una palabra, la figura ha de *interpretar* una existencia. ¿Cómo se puede interpretar a Hamlet?

En vez de teorizar vamos a poner dos ejemplos: Supongamos a dos actores, que intencionadamente bautizamos con los nombres de: **el gran actor** y **el inteligente actor**. Estos dos artistas se preparan para representar la inmortal tragedia; veamos su distinta actitud:

El gran actor va a hacer el Hamlet; **el gran actor** además de serlo efectivamente, es un hombre apasionado y culto y gusta del estudio. Se ha enamorado de su proyecto shakespeariano y se propone llevarlo a cabo sin eludir ningún esfuerzo. Lee apasionadamente la obra, estudia con ahinco los parlamentos, se obsesiona con el ambiente tenebroso de la tragedia; en su conciencia se ha ido formando una imagen del joven Hamlet, imagen personalísima. El problema sentimental, los complejos; toda el alma del personaje es vista e interpretada «a su manera».

Con esta predisposición empieza los ensayos: ante el espejo **el gran actor**, recita el papel y al conjuro del propio verbo se excita, se emociona, vive el trágico destino de Hamlet; pero del

Hamlet suyo, del que se ha elaborado en su conciencia. Su aparato emocional le dicta crispación, gritos y desmelenamiento al llegar a cierto pasaje, y se crispa, grita y desmelen; por el contrario en otra escena su alma se acongoja, se recoge en silencio tenebroso y él finge estos estados de ánimo, tal y como si realmente los padeciera.

Así va surgiendo la total interpretación del personaje. El día de la representación **el gran actor** está nervioso y fuera de sí hasta que alzado el telón establece contacto con el público, sintoniza con la sala y entonces vuelca íntegra su emotividad. El público, receptor universal, capta todas las ondas de la escena y llora cuando lloran en el tablado lo mismo que ríe cuando en él se ríe. Las ovaciones suenan clamorosas al caer el telón. **El gran actor** ha hecho su Hamlet; ¿Shakespeare estaría de acuerdo con el personaje representado en la escena? No, rotundamente no. El autor creó un personaje que odia, que quiere vengarse y su frágil voluntad es vencida por complicados sentimientos que le obligan a buscar excusas y dilaciones a su venganza y **el gran actor** ha dado al público su odio, el «odio» de **el gran actor** que nunca será igual al del personaje creado por el autor.

Sin embargo el éxito teatral, ¿no se ha conseguido?, ¿no retumbaron los aplausos y ovaciones del público al caer el telón?; ¿no lloraron angustiadas las señoras y no disimularon con toses equívocas el nudo que les obstruía la garganta los caballeros?

Hubo arte escénico. **El gran actor** «fingió» hasta hacer parecer realidad; fingió sus propios sentimientos, es verdad, pero fingió crudamente, «realmente» hasta el llanto de los tranquilos burgueses de la sala.

El gran actor volcó su alma sin coto ni medida sobre el patio

e hizo «románticamente» su papel. Hizo una interpretación romántica, que es una manera de hacer arte escénico; arte circunstancial, para público limitado, arte de una época. Una «moda» dentro del campo general del arte.

Vista esta representación nos trasladamos a otro teatro. Estamos ahora ante **el inteligente actor** que también va a hacer el Hamlet shakespeareano. **El inteligente actor** es un hombre frío y desapasionado y también muy culto y estudioso. Cuando estudia sus papeles parece un matemático; se le ve en su cuarto de trabajo rodeado de pliegos emborronados de dibujos y notas. Lápiz en ristre lee y anota, piensa y dibuja gesto tras gesto del rostro, movimientos de las manos, posturas del cuerpo.

El inteligente actor quiere hacer un Hamlet universal; va seleccionando y anotando uno a uno los estados anímicos del personaje en cada escena. Ha encasillado a Hamlet biopsicológicamente; ya sabe como ha de ser su aspecto físico, su traje, su rostro y como es su alma. Ahora estiliza sus momentos de odio, sus instantes de duda, de angustia. El odio del esquizotímico no se manifiesta de igual manera que el del ciclotímico. Y un día y otro observa el odio en tipos esquizotímicos y luego no toma como modelo el de uno determinado, sino que dibuja los rasgos comunes a todos.

Y con esta copiosa preparación un día se decide a fingir ante el espejo. Su rostro desaparece tras el maquillaje y surge uno nuevo, resumen y estilización noble y artística de los rostros de todos los posibles esquizotímicos humanos. Y al igual que el rostro todo su cuerpo; sus gestos y ademanes se van transformando completamente. **Del inteligente actor** nada queda; su personalidad ha desaparecido, se ha esfumado ante la máscara total. Así dispuesto,



Renzo Ricci en «Hamlet»
(interpretación romántica)



Karol Zachar en
«El elector de América», de O'Neill
(interpretación clásica)

empieza a hablar, a decir el papel, y como ocurrió con su forma corporal, sucede con su alma. Ésta se hunde, desaparece ante la nueva «alma» elaborada por su cultivado espíritu. La manera de encoger su cuerpo, crispas sus manos y mirar sus ojos, así como la modulación de su voz no es la suya, no es la de **el inteligente actor**, sino la de un ente nuevo, creación del autor en su forma real y viva.

Ante el público **el inteligente actor** se pasea como actor del lejano teatro griego; su cara es auténtica máscara; se diferencia de la clásica únicamente en el movimiento. La máscara rígida se ha ablandado para dar expresión variada a la multitud de estados anímicos del hombre actual.

El inteligente actor sale a escena tranquilo y seguro sin alteraciones en su intimidad; su conciencia despierta y en tensión para dominar exactamente todos los resortes de su arte. El público siente un escalofrío ante la fingida aparición y después un goce extraño y sutil que le estremece por dentro. No es miedo, ni odio, ni amor, ni sentimientos parecidos a los que ordinariamente experimenta en su diaria existencia. Es un placer distinto a todos los demás de su vida. Y lo mismo siente el fino intelectual que el sencillo trabajador; ambos recuerdan inconscientemente aquellas representaciones del guñol que en su infancia tanto les conmovieron. Efectivamente, el goce de hoy es como aquel de su niñez.

A la salida del teatro sus almas conservaban el gozo y notaban, confusos, que con la distancia en tiempo y espacio iba aumentando en vez de olvidarse; ¡tan hondamente había arraigado en su ser!

El inteligente actor había hecho arte clásico, arte de todos los tiempos y para todos los hombres; arte universal y eterno.

Y el espectador de los dos Hamlets se explicó por qué **el gran actor**, irreprochable actor, se le aparece siempre igual en cuantas obras le ve. En unas es el «noble señor», en otras es el «rufián», pero en todas es **el gran actor**. Nos da siempre su alma; su alma ennoblecida o su alma arrufianada, pero en todo momento «su alma». Hace arte escénico románticamente. En cambio recuerda con admiración a **el inteligente actor**, distinto en cada obra, difícilmente reconocible, haciendo personajes de caracteres diversos. Es el actor genial y admirado, es el artista cien por cien que hace arte clásico.

Pues bien, aunque la superioridad de una de las dos maneras de hacer arte escénico queda patente, no hemos de excluir ninguna.

El arte en general siempre ha estado escindido en estos dos campos y aun no se ha dilucidado la superioridad de uno sobre otro. En un caso se hace arte desde el *alma* y en el otro se hace desde el *espíritu*; y no solamente se hace arte sino que se «vive» desde uno u otro de estos estratos de la psique humana. Cuando los hombres o los pueblos, o las generaciones «viven» desde el alma hacen arte romántico; en cambio cuando la plataforma psíquica desde donde nos dirigimos es el espíritu surge como manifestación artística el clasicismo. La Edad Antigua, el Renacimiento, el siglo XVIII, son etapas del tiempo en que se vive clásicamente, y la Edad Media y el siglo XIX son etapas románticamente puras.

Este fenómeno indudable de repetición a lo largo de la Historia de las posturas clásica y romántica tiene vigencia para las generaciones, la tiene igualmente para los pueblos y la tiene para los individuos considerados aisladamente. El hombre en su vida pasa por una etapa exacerbadamente romántica (juventud) para caer en la madurez, en el equilibrio clásico.

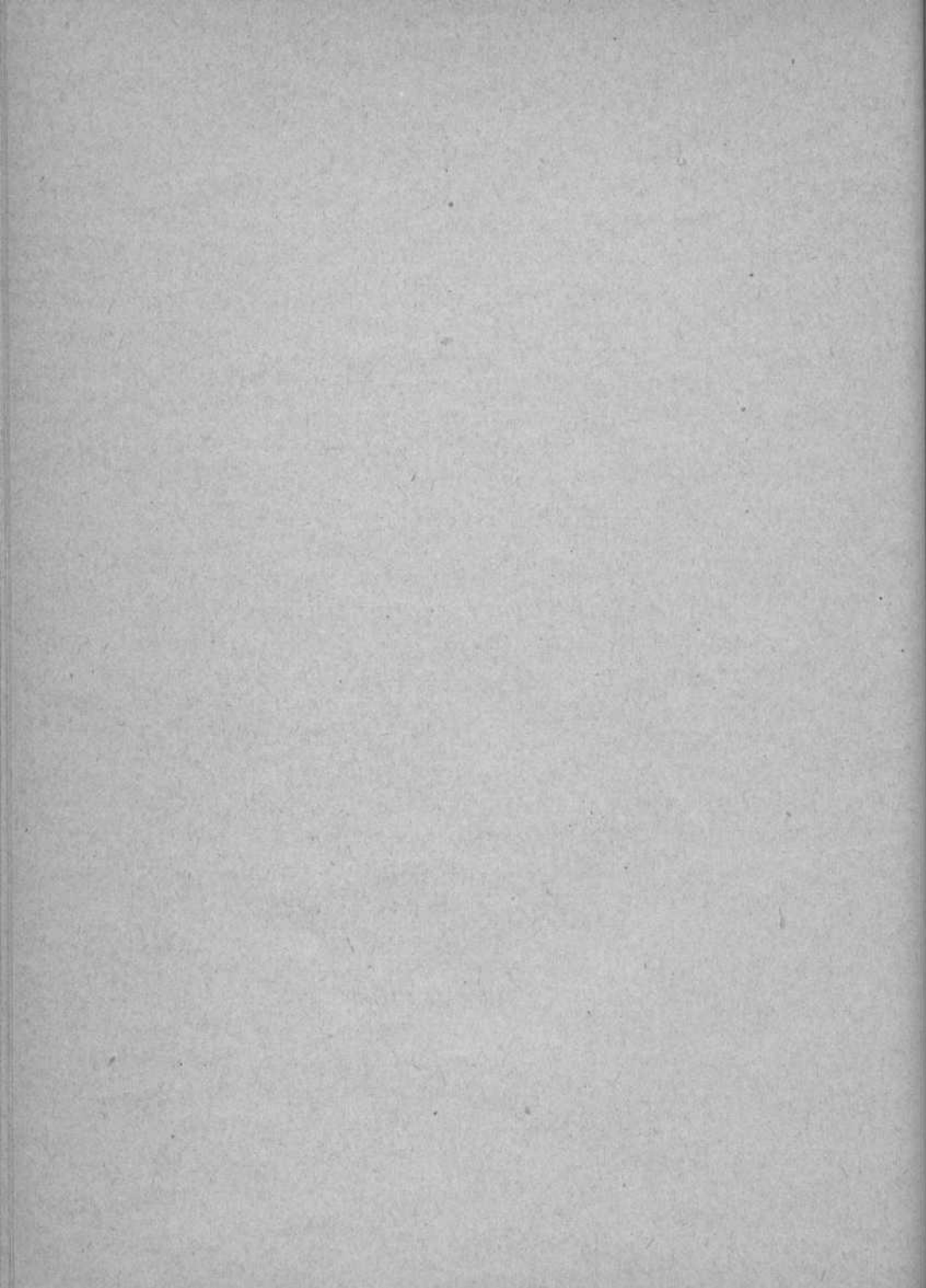
Aparte esta ley general del desenvolvimiento humano existe una actitud fija y permanente en cada individuo (así como si se hubiese detenido en una fase su desarrollo). Hay personas que su vida parece orientada predominantemente hacia los deseos, impulsos, inclinaciones, amores, odios (sentimientos, alma); otras en cambio parecen vivir exclusivamente desde las normas fijas e inmutables dictadas por el espíritu (deber, pureza) y tienen una voluntad tan disciplinada y férrea que vence las inclinaciones o deseos que pudieran torcer los mandatos del espíritu (razón). Y por último existen unas terceras que se mueven bajo los oscuros dictados que emanan de esa alma inconsciente asentada entre el cuerpo y el alma (instintos).

Pues bien, las personas que en su existencia predominan los mandatos del alma viven en un perpetuo romanticismo y aquellas otras que sufren el predominio del espíritu y del «intracuerpo» se desenvuelven en auténtico devenir clásico.

Esta ley general aplicable desde los individuos hasta los pueblos, pasando por las creaciones culturales, políticas, sociales y religiosas de ambos, hemos de aplicarla también a las realizaciones del arte escénico.

Nosotros admitimos esta ley y personalmente nos inclinamos por la manera de hacer clásica. Esta decisión no supone menosprecio hacia el arte romántico, al que concedemos el alto valor histórico y humano que por derecho le corresponde; no es más que un mero decidir entre dos caminos que nos abren sus puertas.

Los trabajos a realizar aunque encaminados a la manera clásica de interpretar sirven sin modificación alguna para la interpretación romántica puesto que ésta, como hemos visto en los ejemplos anteriores, fía más al genio del actor y a sus dotes de improvisación que al trabajo concienzudo y meditado, anterior a la representación.



LA CARA DEL ACTOR

El gesto

El actor «ha de hacerse» una cara general para toda la obra que sea el espejo del alma del personaje y ha de cambiarla, modificarla en cada escena para expresar los sentimientos del momento.

La expresión no se logra con la mera articulación de las palabras del recitado; la expresión es suma de entonación, de gesto, de mirada y de movimientos del cuerpo, brazos y piernas. Cuántas veces se expresa una intensa tortura moral con un silencio y un torcer y retorcer de manos. La palabra sólo se hace significativa cuando la acompañan el resto de los medios expresivos citados.

Por esta razón el actor ha de estudiar primero el alma del personaje y componer una cara que exprese, con solo aparecer, todo el drama que dentro de sí lleva. Hamlet, en los capítulos anteriores hemos dicho, es un tipo psíquico esquizoísmico, es decir: retraído, extravagante, lleno de amargura por penas y desgracias que su especial psicología abulta y exagera hasta lo inverosímil. El rostro de Hamlet no puede ser abierto y franco, ni optimista, ni alegre. El continuo pesar frunce el entrecejo y marca con carácter permanente dos profundas arrugas en la frente. La boca se arquea en rictus de amargura y adquiere hermetismo; los ojos se fijan constantemente en el suelo. Hamlet al aparecer ante el público en la primera escena, llevará marcados estos signos expresivos. El público al verle se da cuenta, de repente, del tipo humano que tiene ante sí.

El actor tiene que hacerse su máscara antes de salir a escena, con lo que habrá alcanzado ya el cincuenta por ciento de la realización; nada más salir *ha expresado* el alma del personaje. Los recursos para lograrlo los estudiaremos después en el capítulo de

caracterización. Ahora seguimos estudiando la expresión del rostro. La máscara general a diferencia de la griega es móvil y capaz de exteriorizar las emociones y sentimientos de cada situación. El actor ha de ampliar el concepto actual del ensayo con los siguientes trabajos: a la declamación de los parlamentos ha de añadir el estudio frente al espejo del movimiento y deformación de los músculos faciales, estudio que ha de repetirse y depurarse hasta alcanzar el gesto justo que mejor exprese el sentimiento, emoción o pasión que «dicen» las palabras. Esta gimnasia muscular del rostro ha de dotar al actor de tal elasticidad que en una fracción de segundo le permita pasar del gesto de amargura al de odio y de éste al de éxtasis o al de amabilidad. Luego vendrá el matizar y dar tonalidad a la expresión, aunque estos extremos han de reservarse más para el actor de cine que para el de teatro. El gesto de este último, por las condiciones de la escena, ha de ser aumentado del normal; gesto tosco y lento para que pueda llegar al público tan distante del actor y a través de la voraz iluminación de batería y focos.

* * *

A continuación estudiamos, como ejemplo, los cambios de gesto que en una escena son susceptibles de producirse.

HAMLET

¡OH, VOSOTRAS TODAS, LEGIONES CELESTIALES! ¡OH TIERRA!...
¿Y QUÉ MÁS? ¿AÑADIRÉ EL INFIERNO?...

(Acto primero. Escena V).

La sombra del Rey muerto se aleja después de haber revelado a Hamlet el enigma de su muerte. El crimen, el incesto, el ambiente



Amargura



sobrenatural, la tremenda revelación, conmueven y alteran la especial psicología de Hamlet. En su ánimo se produce una conmoción violentísima. Si Hamlet fuese un temperamento ciclotímico gritaría enardecido y sin pensar nada correría a tomar una ciega venganza o a hacer una justicia sin apelación. Pero Hamlet es un esquizotímico, la revelación le aterra, le sorprende, pero no le hace actuar. Primero piensa, se lamenta y se promete y jura hacer del secreto desvelado el objeto de sus ensueños. Hamlet no es ni alegre ni triste, es neutral a la diatesis, es serio, y por eso entre las dolorosas lamentaciones intercala esa frase de humor amargo de la cual él mismo se avergüenza inmediatamente.

¿Qué gesto es el de Hamlet al exclamar?:

¡OH, VOSOTRAS TODAS, LEGIONES CELESTIALES! ¡OH, TIERRA!

¿Y por cuál ha de cambiarle al decir?:

¿Y QUÉ MÁS? ¿AÑADIRÉ EL INFIERNO?

Las primeras exclamaciones son reacción a la tremenda escena pasada con la sombra del Rey. Hamlet está sobrecogido por el temor de la aparición y angustiado por sus revelaciones. La violencia no es la respuesta adecuada a su temperamento y sí la lamentación angustiosa en forma más o menos literaria. Angustia y temor a lo sobrenatural son los sentimientos que hacen exclamar a Hamlet:

¡OH, VOSOTRAS TODAS, LEGIONES CELESTIALES! ¡OH, TIERRA!

El gesto de angustia, de horror, de asombro, fuerza todos los músculos faciales en ángulo, cuyo vértice apunta hacia arriba. Suben las cejas, se frunce el entrecejo; la boca se abre en ansia



Odio

de más aire porque la respiración se acelera y sigue la misma dirección de las cejas como buscando lo que le falta. Los músculos de la cara se tensan y prolongan produciendo un alargamiento total del rostro.

Pero a estas frases de angustia y horror le siguen estas confusas y equívocas:

¿Y QUÉ MÁS? ¿AÑADIRÉ EL INFIERNO?

Sólo un escritor inglés es capaz de intercalar en un momento de tan fuerte dramatismo este rasgo de amargo humor, de escepticismo frío y desconcertante. Hamlet invoca, a la manera de las tragedias griegas, a los cielos y a la tierra y de pronto cae en la cuenta que también puede añadir una invocación al infierno, ya que las revelaciones han sido tan tenebrosas y tan horrendamente perversas. Este cambio tan brusco indudablemente es más literario que humano, sin embargo está perfectamente de acuerdo con el temperamento estudiado. Hamlet es serio (ni triste ni alegre), frío a las emociones de los humanos y sólo le alteran los sentimientos que él mismo se provoca. Por eso lo que viene del exterior, del mundo que le rodea, por muy agresivo, por insultante que sea, no le mueve a la acción. En cambio cuando su conciencia empieza a pensar esos hechos, cuando los imagina, modela y caldea, empieza a inundarle el sentimiento que en el ciclofónico hubiese sido súbito. La explosión de este sentimiento largamente sostenido y potenciado se verificará en el momento más inoportuno.

¿Cómo expresar esta ingeniosidad shakespeariana?

El actor tiene que cambiar totalmente el gesto para decir esta frase.

Con gesto angustioso se puede declamar: ¡Oh cielos, oh tie-



¿Y qué más?
¿Añadiré el infierno?



¡Oh, vosotras todas, legiones
celestiales! ¡Oh, tierra!

rral, pero no se puede decir: ¿Y QUÉ MÁS? Es la amargura serena la que aflora al decir este: ¿Y QUÉ MÁS?

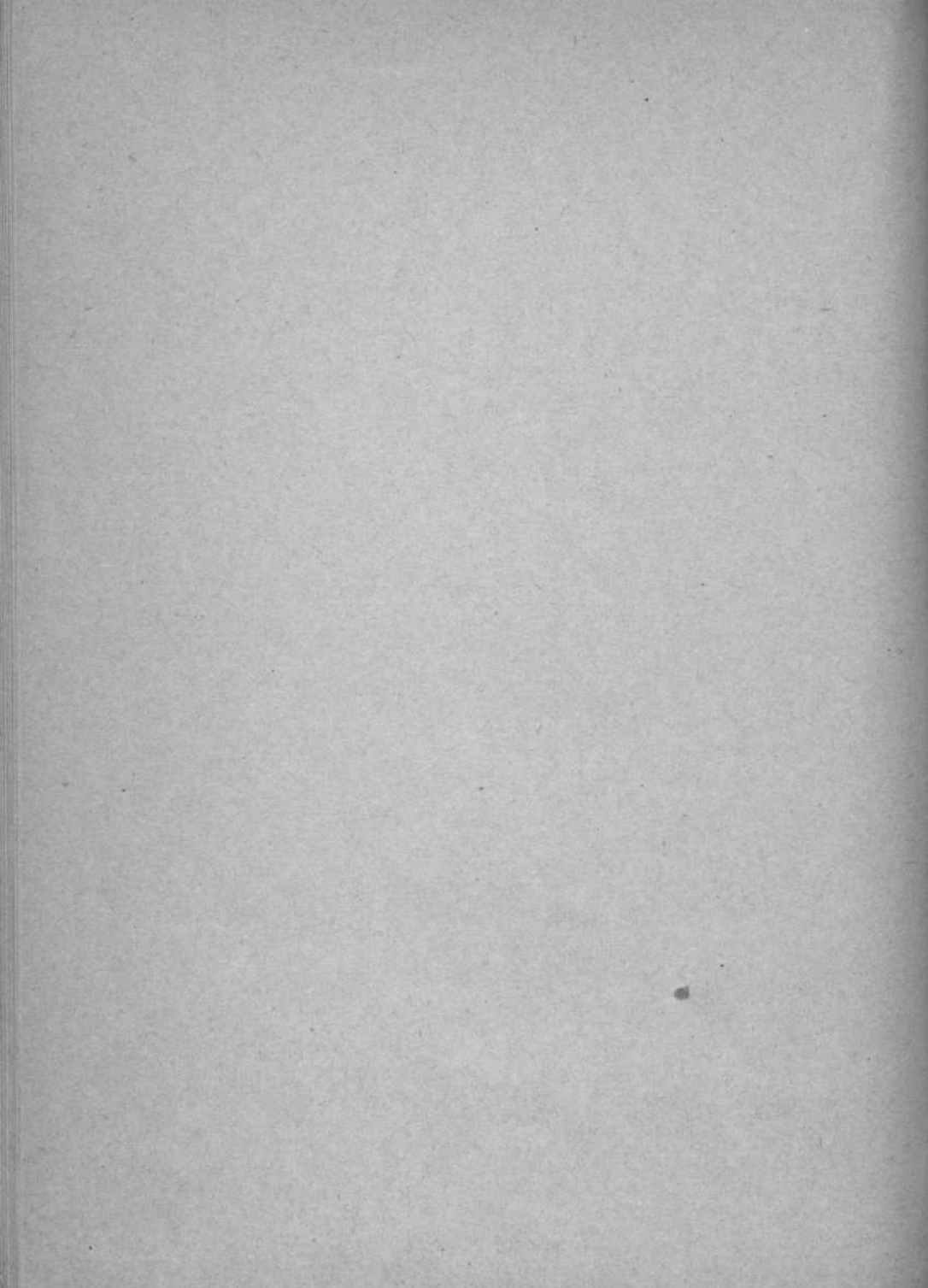
Las cejas deshacen el ángulo para arquearse concluyendo sobre el entrecejo, el que se frunce en tres profundos pliegues según las direcciones que se ven en el dibujo. La frente se pliega en dos surcos profundos, los ojos buscan la tierra en apagada mirada, la boca se cierra fuertemente cayendo hacia abajo las comisuras. Los músculos de las mejillas siguen tensos alargando el rostro. Es el gesto de amargura del temperamento que se cree superior a las miserias del resto de los hombres y que no tiene más remedio que descender de vez en cuando de su olimpo para poner un poco de orden en los repugnantes mortales.

Como hemos estudiado este ejemplo, seguiríamos estudiando cada frase de todo el papel Hamlet. En el resto de la declamación el estudio no es tan violento, pues en todas las obras la mayor parte del recital corre a cargo de conversaciones en que el gesto no cambia y la expresión se logra con la entonación y ademanes. Este trabajo preparatorio que a primera vista parece agobiante no lo es después de una continuada práctica y es el mismo que realizan «sin darse cuenta» los actores geniales. Cuando estrenan una obra su intuición les dicta el gesto de cada frase, que surge improvisado al representar ante el público; después, en sucesivas actuaciones este gesto se estereotipa y repite siempre idéntico. El resultado final es el mismo, pero el camino para llegar a él ha sido muy distinto. Nosotros logramos la interpretación del personaje «conscientemente»; de antemano sabemos el resultado que vamos a obtener y el éxito puede alcanzarlo cualquier actor estudioso sin necesidad de ser genial; es un método completamente análogo al seguido en la elaboración científica. El método tradicional exige

un actor genial y sólo él puede alcanzar el éxito corriendo el riesgo de que en un momento le falle la inspiración y caiga en el más estrepitoso de los fracasos. Sigue el mismo proceso que el conocimiento intuitivo.

Si se juntan los dos casos: el actor genial estudiando científicamente su papel no es necesario apuntar de que calidad serán los resultados que se obtengan.

LA CARACTERIZACIÓN



LA CARACTERIZACIÓN

(UNA NOTA AL ESTUDIO SOBRE EL GESTO)

Decíamos al hablar del gesto, que antes de salir a escena el actor ha de componer su máscara; una máscara que exprese el alma del personaje.

Con el estudio biopsíquico del personaje sabemos como ha de ser el rostro y con el maquillaje transformamos el propio hasta conseguir que sea idéntico al que hemos obtenido por el estudio.

Hamlet, decíamos en los artículos anteriores que, ha de ser rubio, de cara alargada, así como la nariz, que además ha de ser puntiaguda (acuérdense del perfil de pájaro) y la mandíbula inferior muy poco desarrollada. El contorno de la cara visto de frente, tendrá la forma *ovoidea de eje corto*.

El buen actor no imitará al italiano Renzo Ricci, en cuyas fotografías puede verse que prescinde en absoluto del maquillaje para interpretar Hamlet. Él, con su perfil romano, su pelo negro y su aspecto robusto y atlético, qué imagen tan equivocada dará al espectador al aparecer en escena. ¿Cómo justificará las dudas de Hamlet, su indecisión, su soñadora existencia, con ese rostro despejado, abierto y decidido?

Renzo Ricci, imitando al nuevo lord Lawrence Olivier, podía haberse colocado una buena peluca rubia por lo menos, si no se decidía a teñir su cabellera como ha hecho el actor inglés para filmar Hamlet. La buena peluquería actual hace maravillas y la prueba está en esa caracterización del actor eslovaco Karol Zachar. La barba y el pelo lacio de granjero norteamericano parecen propios y nacidos y crecidos en la cabeza y cara del genial actor.

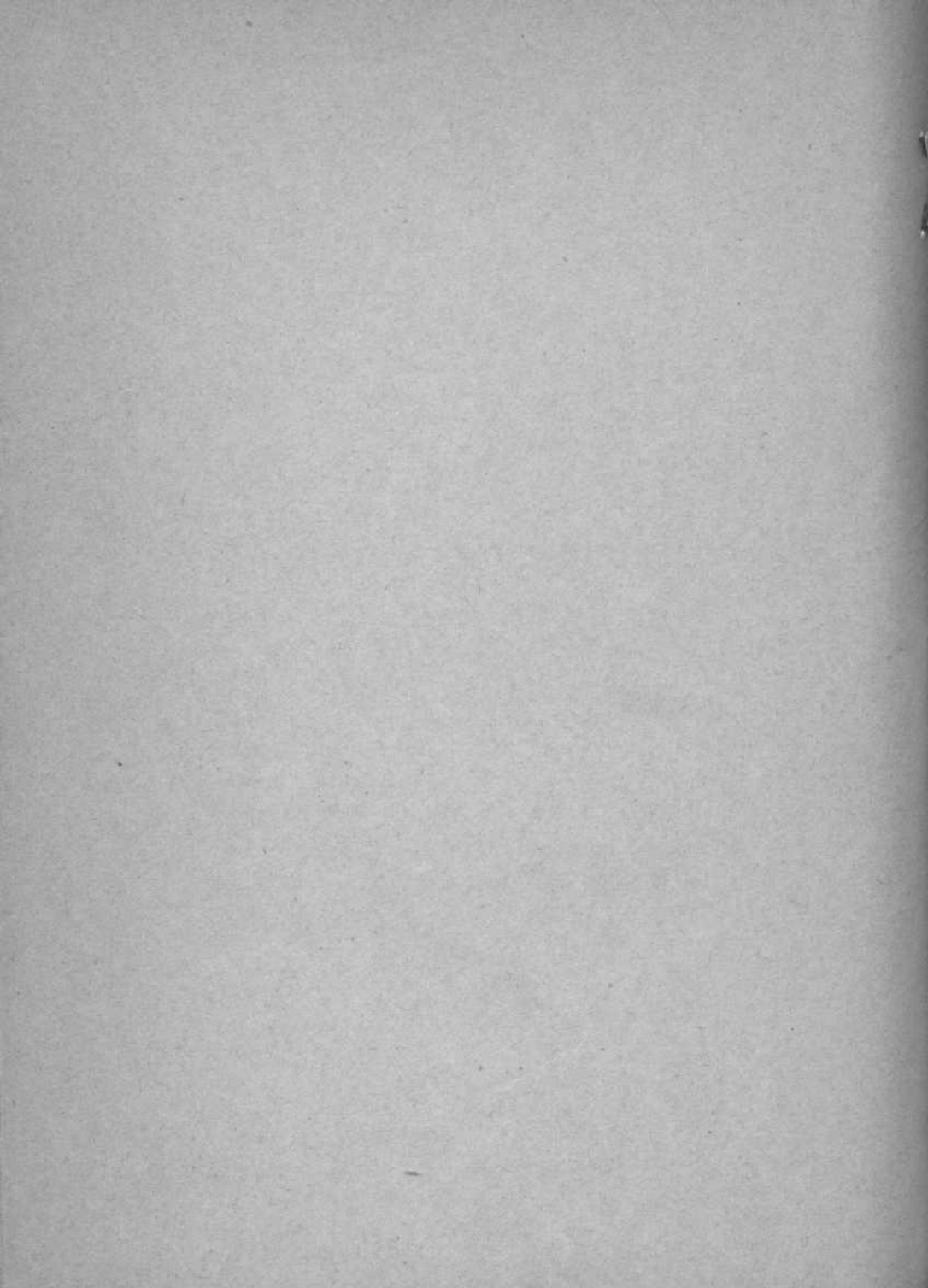
Renzo Ricci podía también haberse colocado un emplasto que alargase convenientemente su nariz y un trozo de algodón entre el labio superior y la encía para disminuir el tamaño de su fuerte mandíbula inferior. Con estos postizos y unas ojeras lo suficientemente marcadas para conseguir el efecto de constitución debilitada y obsesionante de Hamlet, hubiese logrado disimular un tanto su falta de condiciones morfológicas para incorporar el personaje shakespeariano.

Renzo Ricci es el caso típico del actor que todo lo fía a la improvisación, es el actor romántico que, seguro de su potencia emotiva, descuida todo lo que no sea aparecer atrayente en escena. Ante el público, vuelca su temperamento torrencialmente y se queda tan tranquilo creyendo que ha interpretado Hamlet u Otelo, cuando lo que ha hecho ha sido el Renzo Ricci melancólico o el Renzo Ricci colérico, pero siempre el Renzo Ricci.

En caracterización lo que ha de hacerse es crear el rostro, pero crearle seriamente, explotando las condiciones físicas que sean adecuadas y disimulando las que sean opuestas, y esto de manera que el actor, después de caracterizado ofrezca una agradable visión. Es decir, nada de chafarrinones y burdas pinturas, buenas para los tozudos del circo, pero impropias de un artista serio. El rostro se modifica con emplastos (nariz, pómulos, barbilla, frente...) que convenientemente coloreados crean un rostro nuevo de marcada personalidad y subida calidad estética.

EL CUERPO DEL ACTOR

El vestido



EL CUERPO DEL ACTOR

(EL VESTIDO)

No sólo la cara es trasunto del alma de los hombres sino su cuerpo, y para más puntualizar la envoltura de su cuerpo: el traje. El hombre civilizado es un hombre vestido y el atuendo, ha llegado a formar parte integrante de su cuerpo.

El alma se prolonga sobre el cuerpo, irradia su influencia y modela la materia. Al cubrir su carne el hombre dió una nueva envoltura al alma y es indudable que a esta nueva capa alcanza también el influjo anímico.

Esto es indudable y podemos comprobarlo sólo con abrir los ojos. Conocemos a cierto señor abúlico, incapaz de salir de su rutina y siempre nos ha llamado la atención su traje, tan perezoso como él; y también es de nosotros bien conocido el joven lechuguino del cuello alto, el pelo ondulado y brillantinado, siempre vestido con trajes de color hiriente y corbatas deslumbrantes. Nunca pudimos hablar con él más tiempo de los cinco minutos porque nada sabía decir y nada sabía escuchar. El estudio del traje será con el tiempo uno de los capítulos más interesantes y agudos de la Psicología.

Por estas razones el actor al estudiar el personaje a representar además «de hacerse una cara», ha de hacerse un cuerpo; tiene que elegir el traje que contribuya a crear el tipo escénico.

Hamlet nunca podrá ser interpretado con traje distinto del negro, pero además, este traje, ha de ser todo lo extravagante que permita la fantasía del figurinista y del modisto, sin caer en lo grotesco; porque una de las notas del temperamento esquizofímico es

la extravagancia. Su introversión le mueve a vestir, no al gusto y opinión del mundo que le rodea, sino de acuerdo con su íntima fantasía. El esquizotímico no teme al ridículo y la opinión ajena no cuenta para él. Originalidad que se alcanza por contraste; si el resto de los personajes hacen alarde de colorido, riqueza y suntuosidad en su vestimenta, Hamlet destacará por las virtudes contrarias. Nada de color, ni de riqueza, ni de adornos al uso, pero sí elegancia y distinción, porque el psicotímico es hipersensible a la belleza. Ofelia se lamenta de la locura de Hamlet y recuerda su distinción, su apostura y gallardía. Hamlet es siempre un tipo distinto de los que le rodean, unas veces por su elegancia, otras por su abandono y siempre por el desprecio a las convenciones de los humanos. Todo esto son afirmaciones referentes al vestido del personaje válidas para crear el tipo psíquico, pero hay que añadir después unas consideraciones generales de tipo estético.

Al delinear un figurín histórico el dibujante ha de pensar previamente el criterio con que lo va a crear. ¿Va a seguir fielmente el documento histórico que dice como se vestía en determinada época?; es decir: ¿va a hacer una reconstrucción arqueológica?; o ¿va a tomar el documento únicamente como base de su creación?

Si utiliza el criterio enunciado en primer término hará un trabajo puramente erudito, frío, de un valor histórico, pero si, elevándose sobre el influjo del pasado, crea una nueva realidad histórica, depuración e interpretación actual y bella de lo que fué, logrará una obra de arte candente y contemporánea.

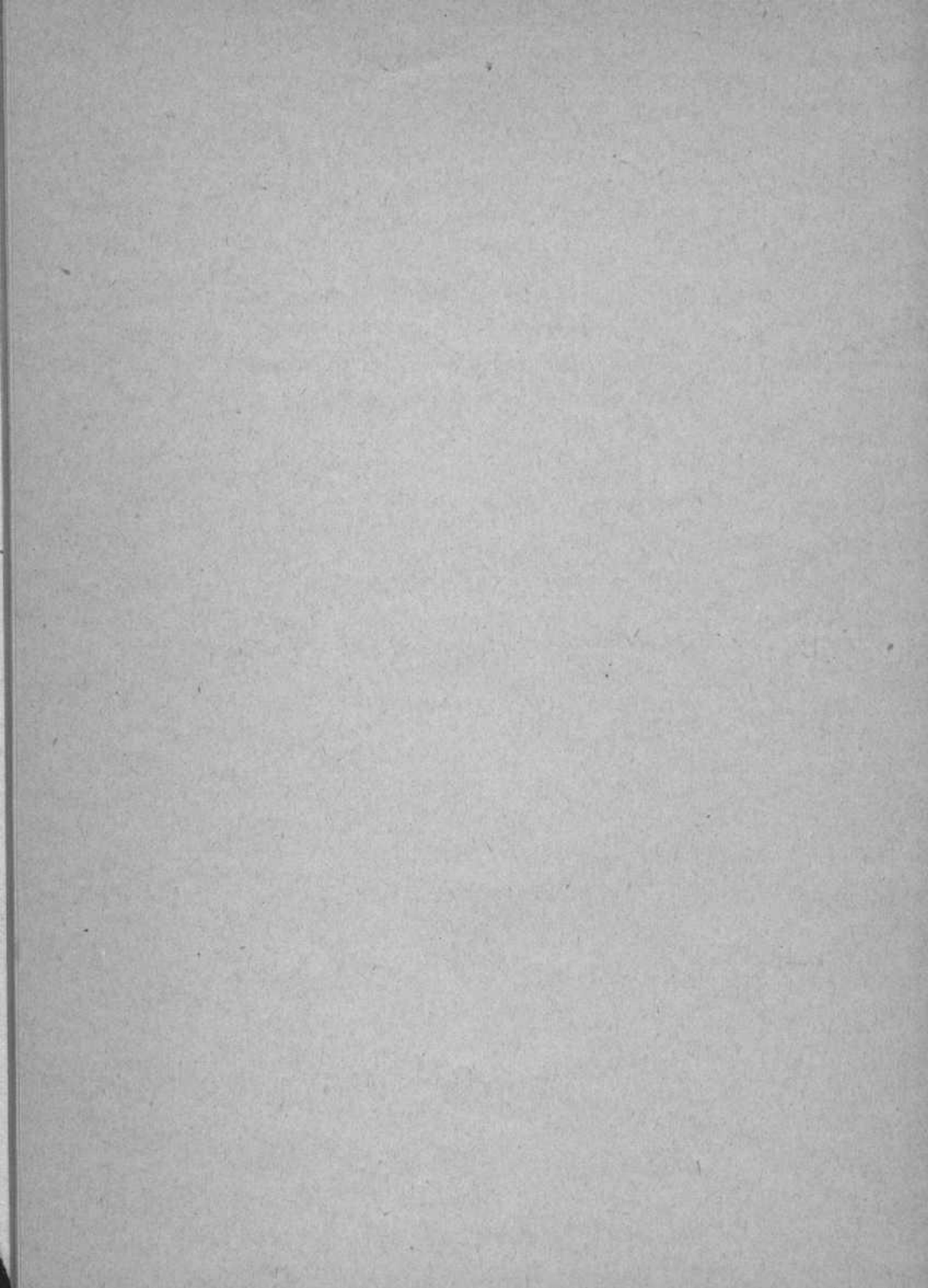
Resumiendo: nuestra postura es que hay que zafarse, al representar obras clásicas, de los dictados de la erudición y de la fidelidad históricas (buenas para los tratados, pero fatales para el teatro) y elevando el espíritu crear de nuevo la obra escrita en el



Traje popular
(figurín de S. Caballero)

pasado. Nada de tocar y adaptar la letra de las joyas literarias (mala costumbre tan extendida en los finales del siglo pasado y principios del actual) no, sino vestir las, decorarlas y organizar sus actos y escenas de acuerdo con el gusto y el criterio artístico de hoy. Este es el criterio con que nosotros llevaríamos a la escena el Hamlet shakespeareano, criterio que ya hemos intentado imponer en ensayos, modestos, pero muy ambiciosos.

LA DECLAMACIÓN



LA DECLAMACIÓN

Poco se puede decir de esta parte de la interpretación, aunque es la más esencial, y por esta razón hemos dejado para lo último hablar de ella. Para teorizar sobre la manera de hablar en escena hay que apoyarse constantemente en el ejemplo, y, ¿cómo ejemplarizar desde estas líneas?

A pesar de la improcedencia del método, daremos unas opiniones sobre el declamar, que quizás queden un tanto oscuras por faltar la voz que declama. Es indudable que el mejor medio de decir como se ha de recitar determinado pasaje es recitarlo e igualmente se corrigen los defectos imitándolos caricaturizados.

A pesar de todo esto, bueno es saber que ha llegado el momento de terminar con esas *canciones* con que el GRAN ACTOR hace estremecer al público sentimental. Es necesario tener más respeto a la obra escrita por el autor, y si dice como Shakespeare en Hamlet:

HAMLET

HARÉ CUANTO PUEDA POR OBEDECEROS, SEÑORA...

repetir exactamente la frase sin añadir trémolos, ni pausas, ni emoción ajena a tan sencilla oración. Hay que buscar la naturalidad en la expresión y dar la entonación adecuada al sentimiento que va prendido al concepto. Cuando Hamlet se lamenta de la mezquindad del mundo que le circunda dirá:

¡DIOS MÍO, DIOS MÍO! ¡CUÁN FASTIDIOSAS...!

poniendo en la dicción un sentimiento de amargura, de soledad que matice las palabras; modula el «MÍO» en una prolongación de

sonidos, pero sin repetir este mismo efecto (tan natural en su momento) constantemente.

La obra escrita tiene su ritmo y tiene su emoción, la auténtica y depurada emoción, que el dramaturgo creó y no es necesario añadirle ni quitarle nada.

En declamación no hay nada teórico que enseñar al principiante; todo es «viva voz» y prevenciones contra los malos usos, muletillas y graves defectos que una anticuada y desacreditada escuela ha extendido por los escenarios españoles.

BIBLIOGRAFÍA

BIOTIPOLOGÍA

Prof. Dr. A. Vallejo Nájera (1947).
Editorial, Modesto Usón. Valencia, 85.—Barcelona.

LA PSIQUE Y SUS PROBLEMAS ACTUALES

C. G. Jung (1955).
Editorial Poblet.—Madrid-Buenos Aires.

CONOCIMIENTO DEL HOMBRE

Alfredo Adler (1940).
Espasa-Calpe, S. A.—Madrid.

VITALIDAD, ALMA Y ESPÍRITU. (EL ESPECTADOR. TOMO V).

José Ortega y Gasset (1956).
Revista de Occidente.—Madrid.

HAMLET

W. Shakespeare. (Traducción de L. Astrana Marín).
Espasa-Calpe, S. A.—Madrid.

