



Seix Barral Biblioteca Los Tres Mundos

David Mamet

Manifiesto

Traducción del inglés por
Ramón Buenaventura

Diseño original de la colección:
Josep Bagà Associats

Título original:
Theatre

Primera edición: abril 2011

© David Mamet, 2010

Derechos exclusivos de edición en español
reservados para todo el mundo:

© EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A., 2011
Avda. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona
www.seix-barral.es
www.planetadelibros.es

© Traducción: Ramón Buenaventura, 2011

ISBN: 978-84-322-0920-8
Depósito legal: M. 12.396 - 2011
Impreso en España
Talleres Brosmac, S. L., (Madrid)
Preimpresión: La Nueva Edimac, S. L. (Barcelona)

El papel utilizado para la impresión de este libro
es cien por cien libre de cloro
y está calificado como **papel ecológico**.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro,
ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión
en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico,
mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos,
sin el permiso previo y por escrito del editor.
La infracción de los derechos mencionados
puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual
(Art. 270 y siguientes del Código Penal).
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com
o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

INTRODUCCIÓN

Leí muchos textos técnicos sobre teatro cuando era joven.

En 1967, la Neighborhood Playhouse¹ distribuyó una lista de lecturas recomendadas entre sus alumnos, dando por supuesto que nos habríamos leído los cuarenta o cincuenta títulos antes del primer día de clase.

En esta relación, según recuerdo, predominaban los textos rusos: la trilogía de Stanislavsky (*La preparación del actor*, *La construcción del personaje* y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*) y su *Mi vida en el arte*; el texto de Nemirovich-Danchenko (su socio del Teatro de Arte de Moscú) sobre Stanislavsky; el *Stanislavsky Directs* (Stanislavsky dirige)

1. La Neighborhood Playhouse se fundó en 1915, en los primeros tiempos del renacimiento teatral norteamericano. Iniciativa de las hermanas Alice y Irene Lewisohn, la Playhouse original fue uno de los primeros teatros de fuera de Broadway – Off-Broadway.

La Neighborhood Playhouse Theatre cerró en 1927 y la Neighborhood Playhouse School of the Theatre se fundó en 1928, de nuevo por iniciativa de las hermanas Lewisohn, en asociación con Rita Wallach Morgenthau. Sigue existiendo en la actualidad. [Todas las notas numeradas pertenecen al traductor.]

de Nikolai Gorchakov y su *The Vakhtangov School of Stage Art* (la escuela Vakhtangov de artes escénicas).

Los libros de y sobre la segunda generación del Teatro de Arte de Moscú —los estudios— completaban la lista. Además del pensamiento de Vakhtangov, se nos proponía el de Meyerhold (su rival, el aspirante al trono).

Tras la generación de los estudios (Meyerhold y Vakhtangov), el centro de la sucesión se desplazaba a los discípulos moscovitas de Nueva York y el trabajo que allí hacían. Leímos a Stella Adler, Harold Clurman, Robert Lewis (*Method or Madness*, método o locura), etcétera.

Me lo tragué todo. Era malísimo como actor y no tenía ningún futuro como estudiante de interpretación, pero amaba el teatro y amaba la teoría, y me encantaba detectar la vena del pensamiento moscovita a través de la sucesión apostólica.

Porque dicha sucesión se extendía hasta llegar a mí.

El director de mi escuela, mi maestro, era Sanford Meisner, hijo del Group Theatre, que había alcanzado la madurez con los Adler, Morris Carnovsky, Lee Strasberg, Harold Clurman y las huestes tecnófilas.

En los años treinta, Clurman y Stella Adler habían ido en peregrinación a París, a conocer a Stanislavsky, que los ungió con su propia mano. ¿No era yo alumno de un colega suyo? Sí, lo era. Y me enorgullezco de haber conocido al señor Meisner y de haber estudiado con él, de haber alternado con Harold Clurman, Stella Adler y Bobby Lewis.

Admiré sus logros y me empollé sus libros; pero, si lo pienso, he de decir que no tenía (ni tengo) una noción muy clara de lo que me estaban contando.

Excluyo a Harold Clurman, que a los ochenta años, o cosa así, llevó a mi mujer al teatro. Mediado el segundo

acto, mi mujer notó que su acompañante le ponía una mano en la rodilla y a continuación la deslizaba bajo la falda. «Harold, por favor —le dijo—, ¿qué haces?» Y él le contestó: «Yo al teatro vengo a pasarlo bien.»

Bueno, pues lo mismo que yo, lo mismo que todo el mundo; y ésta es o debería ser nuestra única motivación.

No deberíamos venir, ni como trabajadores ni como público, a practicar o compartir una «técnica». No hay «actores Stanislavsky», ni «actores Meisner», ni «actores del Método». Hay actores (de más o menos talento) y hay no actores.

La tarea del actor consiste en representar la obra de modo que su interpretación resulte más placentera —para el público— que una mera lectura del texto.

De modo similar, la tarea de quienes diseñan el vestuario, los decorados, la iluminación, consiste en que el público disfrute la obra más de lo que cabría esperar de una función con ropa de calle, en un escenario vacío, con luces de trabajo.

Se trata de un cometido muy difícil, porque las obras teatrales, en su mayor parte, se disfrutan más en este último supuesto, como cualquiera que haya asistido a un buen ensayo en un buen local de ensayo puede atestiguar.

¿Por qué es un buen ensayo más placentero que la gran mayoría de las representaciones ya montadas? Porque permite al público utilizar su imaginación, que es lo que en principio lo lleva al teatro.

Hay que ser un verdadero artista para lograr que el público disfrute más de lo que habría disfrutado viendo la obra en un escenario vacío, porque la primera regla de la escenografía, como de la medicina, es no hacer daño. Una regla que, como ocurre en medicina, se infringe más que se cumple.

¿Y el director?

Los actores, si se les deja en paz, representarán por lo común la obra mejor de lo que la representarían con cualquier director, salvo unos pocos.

¿Por qué?

Los actores nunca olvidan lo que casi todos los directores descuidan: el objeto de la puesta en escena es atraer la atención del público a la persona que habla.

En la representación sin director, cada actor pondrá empeño (por sus propias razones) en ser visto, oído y presentado razonablemente durante la porción de la obra en que el autor tiene indicado que él sea el centro de atención.

Además, los actores, pensando, como les corresponde, que las partes más interesantes de la obra son aquellas en que ellos aparecen, votarán, en comisión, seguir adelante con ella, y llevar a cabo la obra.* Que es lo único que le interesa al público.

Así pues, la tarea del buen director consiste en enfocar la atención del público mediante la disposición de los actores y mediante la marcha y el ritmo de la representación.

Y ahí lo tienen ustedes. Actor, escenógrafos, director. De principio a fin, su trabajo consiste en llevar la obra al público. Toda técnica verdadera, pues, debería consistir —única y exclusivamente— en una aplicación habitual de las ideas que contribuyan a conseguirlo.

«Pero —podría observarse—, ¿no es verdad que el

* Pensándolo bien, este deseo del actor de llegar a las partes en que él habla y el deseo del personaje de hacer lo mismo es indiscernible para el público; y si afirmamos, como más adelante haré, que no existe nada parecido a lo que llamamos personaje, ambos impulsos serán no ya indistinguibles, sino idénticos. (*N. del a.*)

Teatro de Arte de Moscú, sus estudios, el Group, etcétera, obtuvieron, con independencia de su adoración por la teoría, sus buenos logros, por no decir excelentes? ¿Y acaso no ha ofrecido al mundo el autor de este libro sus propios tratados teóricos, no precisamente breves?» Todo ello es cierto; y sugiero que estos tratados y teorías se acepten no como manuales de instrucciones, sino como expresión —cuya energía emocional no puede recogerse de ningún otro modo— del amor a un misterio que se amplía sin cesar; éste es lo que me mueve a mostrar mis ensayos.

LA SALA DE DESCANSO

La sala de descanso¹ es una habitación común a medio camino entre la calle y el escenario. Para llegar a la zona de camerinos se pasa antes por la sala de descanso. A lo largo de los años he oído diversas etimologías del término: la primera sala de descanso tenía las paredes pintadas de verde, o la instaló alguien llamado Green. Ninguna explicación resulta convincente.

En alguna novela británica de principios del siglo XIX se menciona el *greenroom* al hablar de las casas de campo. Se refieren con este término al espacio transicional conocido en Nueva Inglaterra con el nombre de *mudroom*,² zaguán. Este zaguán, en las antiguas alquerías (incluida la mía), permitía al agricultor, al cazador, a quien procediera del exterior, despojarse de las prendas de vestir indispensables en el campo, pero inapropiadas para la casa. El mío, en Vermont, estaba repleto, según

1. En inglés, la sala de descanso se llama *greenroom*, habitación verde.

2. Es un zaguán con suelo de linóleo o baldosas, menos sensible al barro (*mud*) que pueden traer de la calle los zapatos del visitante, de ahí el nombre.

las estaciones, de cañas de pescar, botas de nieve, botas de campo, armas de fuego, arcos, esquíes, una pala para la nieve, un mazo; y las paredes estaban cubiertas de perchas cargadas de toda clase de abrigo y gorras; y en el suelo había un secador de madera cubierto de guantes, polainas, jerséis.

El *mudroom* en Vermont —el *greenroom* en Inglaterra— era el sitio en que se desprendía uno de las hierbas, las briznas y el verde del campo. En la alquería, el *greenroom* era el espacio entre la granja y la casa; en el teatro, el *greenroom* se sitúa entre lo sagrado y lo profano.

Muchas de las observaciones y sugerencias de este libro podrían considerarse heréticas.

Siempre que el teatro fuera una religión, claro. Pero, aunque ligado a la religión en sus orígenes, el teatro como arte es una profesión, y, en su manifestación como parte del mundo del espectáculo, viene a ser una especie de estafa permanente.

En este libro se recopilan, previa destilación, las ideas y prácticas paralelas que he ido utilizando en mis cuarenta años de teatro profesional. Son las reglas a que me atengo como artista y que me han servido para ganarme la vida.

Al enfrentarnos con una decisión médica difícil, lo que más nos reconforta es oír que el médico se inclina por una de las opciones, diciéndonos: «Esto es lo que yo haría si fuese *mi propio* hijo.»

Las ideas aquí contenidas son, de modo parecido, las que transmitiría (y transmito) a mis propios hijos y a mis alumnos. Con mucho gusto pondré a prueba tanto su viabilidad como su factibilidad ante cualquiera que esté dispuesto a someter esta filosofía concreta al contraste de la práctica.

¿En qué podría consistir semejante prueba? La capacidad de motivar a un actor para que actúe de modo simple y natural; y, en un nivel algo más abstracto, para que comunique una visión directorial o literaria al responsable de la escenografía, de manera que éste, en su montaje, aporte algo bueno a la función.

Por último, voy a sugerir y describir un modo de *pensar* sobre el teatro (análisis) y de *comunicar* las conclusiones subsiguientes utilizando el lenguaje y el vocabulario (dirección).

La teoría impracticable es un impedimento para el arte y también para ganarse la vida, y no beneficia a nadie más que al intelectual para quien el pensamiento teatral constituye un ejercicio abstracto y placentero. Pero la finalidad del teatro es proporcionar este placer al *público*, y, según mi experiencia, para conseguirlo, el practicante tendrá que aprender disciplina.

Una disciplina, sobre todo, de *pensamiento* y de *palabra*. Su principio primordial estriba en no considerar ni sugerir nunca lo que no puede ponerse en práctica.

De joven, aborrecía toda indicación o instrucción que no pudiera llevarse a cabo. Sigo en ello. Requería un contubernio entre el alumno y el profesor-director: «Yo fingiré un acercamiento a lo que creo que usted quiere de mí, pero a condición de que se abstenga usted de criticarme.»

El teatro no necesita más profesores ni más directores; necesita más escritores y actores, y ambos proceden del mismo vivero de aspirantes: todos aquellos a quienes ofende, divierte, fascina o entristece la infinita variedad de la interacción humana, que siempre comienza con buenos presagios y que, no obstante, suele terminar muy mal.

Los aspirantes de este vivero están interesados en la verdad y les encanta actuar y les encanta escribir.

Vienen a continuación ciertas reflexiones sobre estas personas y el público que espera ansiosamente sus logros.