



El último adiós en suelo holandés. En el muelle, en el puerto de Hoek van Holland, momentos antes de embarcar los restos mortales rumbo a Inglaterra. La muerte de la bailarina fue plácida y tranquila, tan natural y suave como la secuencia de unos pasos de baile. Así acababa la vida de una de las figuras más importantes del ballet mundial. Ana Pavlova antes de morir era ya un mito.

transición de la vida a la muerte, de la fama a la inmortalidad, tan natural y suave como la secuencia de unos pasos de baile. Ana Pavlova moría rodeada de unos pocos amigos íntimos. Faltaba entre ellos Víctor Dandré, que llegaría de Inglaterra al día siguiente.

Poco antes de la una, Pavlova llamó a Margarita, su doncella particular. Pidió su «traje del cisne», como si tratara de vestirse para una actuación más. Momentos después, ese espíritu inquieto, ese alma hermosa que fue Ana Pavlova, abandonó el cuerpo que tan fielmente y con tanta disciplina le había servido.

El cuerpo sin vida de Pavlova fue vestido con su traje de tul beige. En la misma habitación, un pope dijo una misa de réquiem de «corpore insepulto». En torno al cadáver, los amigos íntimos y miembros de su compañía oraban con cirios encendidos en la mano.

Hacia las cinco de la mañana se trasladó el cadáver al salón fúnebre del Hospital de San Juan de Dios. Allí estuvo en capilla ardiente hasta el momento de disponerse su traslado al buque que lo llevaría a Inglaterra. El 29 del mismo mes, los restos mortales de Pavlova fueron reducidos a ceniza en el crematorio de Golders Green.

"Pero Ana Pavlova vive todavía..."

Quienes hayan tenido el privilegio de verla bailar pueden decir con un conocido crítico: «No sólo es una mujer, sino que, además, es una colección de arte, un precioso conjunto de gestos, de líneas y de ideas expresadas plásticamente. Ana Pavlova es el alma del gesto y del movimiento. Cada movimiento suyo debía poderse conservar dibujado o esculpido para que sirviera de modelo y ejemplo a las generaciones venideras.»

Los que no hemos tenido esta satisfacción, sólo podemos emocionarnos con el recuerdo de su prestigio y de su arte a través de una película, un cuadro o tal como nos llega, hecha imagen viva, por quienes sí vivieron tan gran emoción.

Ecoline Adema Krauss presenció la muerte de Ana Pavlova y me la ha contado una de aquellas tardes maravillosas e inverosímiles de Amsterdam, cuando el viento ya no es viento y el gris del ambiente se vuelve plata luminosa con aspiración a oro... Diluida en el arte del despacho, oigo la voz de una mujer cansada que ha vuelto a vivir una inefable emoción: «No, el Cisne no ha muerto. Para mí, Ana Pavlova vive todavía...»

LUIS H. DAAL

EL ACTOR ESPAÑOL

NO quisiera molestar con este comentario a ninguno de nuestros actores. Me limito a proponerles el tema de su nivel profesional y, por lo tanto, el de los determinantes de ese nivel. El actor, como todo el mundo, es un resultado de las circunstancias que le condicionan. Y no tiene sentido decir que nuestros actores son buenos o malos sin examinar previamente esas circunstancias.

Si son malas, de poco servirá la calidad «potencial» del actor, mal desarrollada en la práctica y, con frecuencia, determinante de una amargura inconformista antes que de una actitud vocacional. Cuando la vocación es entorpecida, no es extraño que quien la posee llegue a ver en ella una especie de «carga», un motivo de desarraigo o despegue del juego social.

Veamos cuáles son, en síntesis y a grandes rasgos, los términos que encuadran la profesión de actor en España, en relación con los propios de otros países de Occidente.

1) **Formación.**—¿Cuáles son nuestras escuelas de arte dramático? Ciertamente existen unos Centros Oficiales. Pero sus condiciones económicas de vida y el plan general de materias distan mucho de lo deseable. La «interpretación» es un concepto cuya complejidad teórico-práctica, a juzgar por lo que se escribe y trabaja en otros lugares, no puede abarcarse en un Centro estructurado con los criterios docentes del nuestro. En realidad, y salvando la excepción de alguna academia privada que haya conseguido algún prestigio siempre en torno a un nombre famoso—Lee Strasberg, en el Actor's Studio, por ejemplo—, lo cierto es que los mejores estudios mundiales de interpretación existen como anejos a Compañías teatrales. ¿Qué Compañía española realiza una labor de formación de actores en etapas práctico-teóricas? ¿Qué relación puede haber entre los cursos del Royal Court, pongamos por caso, y nuestros inútiles meritotrajés.

2) **Nivel teórico-práctico de nuestras representaciones.**—Muchos profesionales habrán sonreído. Hablar de «escuela» entre ciertos actores parece una ingenuidad imperdonable. El término tiene un tufito «intelectual», en el hermoso sentido desacreditado de la palabra. Bueno, ¿pero qué conocimientos teórico-prácticos exigen nuestros directores a nuestros actores? ¿De qué se habla en los ensayos y cuál es el método de creación?

Porque, a fin de cuentas, lo que pasa es que «para hacer el teatro como se hace no se necesitan escuelas». Cosa que justificaría la actitud de nuestros actores, si el teatro que hacen no acusase, matemáticamente, estos dos supuestos previos: la falta de una escuela moderna de interpretación y, en lógica correlación, el rutinarismo.

3) **Repertorio.**—Salvando alguna excepción, que no siempre se da en los teatros subvencionados, los títulos que se representan no exigen del actor aportaciones especialmente complejas. Seguimos dentro de la misma interdependencia de elementos: a un actor primario corresponde un teatro primario y viceversa. Sólo excepcionalmente encuentra el actor español «potencialmente» bueno, ocasión para tomar conciencia de su inferioridad respecto a las exigencias de los espectáculos dramáticos en que interviene. Hay quien se declara siempre satisfecho. Pero veamos objetivamente el problema. ¿Cómo puede nuestro actor incorporarse plenamente a su trabajo, si habitualmente hace personajes que le resultan inferiores a sí mismo? Nuestro actor, como hombre, suele «estar de vuelta» de los problemas que, como personaje, encarna sobre la escena.

4) **La rutina.**—En realidad, este punto podría formar parte del anterior. ¿Cómo exigir autenticidad y rigor a un actor que, durante semanas, hace dos veces al día la misma obra? ¿Su trabajo podrá ser igual que el del actor que hace una función al día y cambia diariamente de título?

Todo esto es sabido. Pero no está de más repetirlo, como base de juicio sobre nuestros actores. De nuestra estructura teatral no puede salir una buena escuela de interpretación. Pongamos a nuestro favor la capacidad secular para hacer las cosas con prisas; anotemos también el sentimiento «teatral» congénito al español. Anotemos lo que se quiera. No hay solución. En cada «virtud» supuesta—ejemplo, el aludido ingenio para improvisar— está el origen de una limitación.

La «sensibilidad» como norma es un recurso de poeta de aldea. Nuestro régimen teatral es muy inferior al de otros países. Y, sin remedio, nuestra escuela de interpretación es más superficial y primaria que la de aquellos lugares donde se parte de condicionamientos más racionales y acordes con las demandas artísticas del teatro.

JOSE MONLEON