

¿Qué nos dijo el funcionario? Con un tono de voz severo, como si tratáramos de engañar al gobierno, declaró:

—Esto no vale nada, señora.

—Pero, ¿y la bolsa de plata? —logró protestar Irene.

—Es de imitación.

—¿Y la polvera de oro?

—Corladura.

Recuperamos los pobres y entrañables objetos, que en un instante habían perdido todo su esplendor, y nos escabullimos hacia la puerta. Entonces Irene se echó a reír, no sin cierto remordimiento, pero consiguió reírse de la situación.

Al salir, nos topamos con el inicio de la primavera, con sus calles húmedas y sus floristas en las esquinas vendiendo narcisos y mimosas del sur de Francia. Nos topamos con esa atmósfera temblorosa de arcoíris que nos arrastró como si la viéramos por primera vez. En un instante nos olvidamos de John y Arthur, o como se llamaran los desleales pretendientes que habían dado a Irene gato por liebre, y nos consolamos comprando una bolsita de *marrons glacés* con nuestros últimos francos. Después de todo, estábamos en París y hacía un día precioso.

La otra imagen que perdura en mi recuerdo como parte de la esencia de entonces dista mucho de la anterior. Fue en el día de luto nacional por el funeral de Aristide Briand. Pese a sus meteduras de pata, su sentimentalismo y su anticuada visión del destino de Francia como potencia civilizadora, su convicción de que la guerra inminente podía «prohibirse» mediante un pacto permanecía en la moral de la opinión mundial como una fuerza sólida y positiva. Su generosidad con Alemania sugería la posibilidad de una nueva era en Europa. Incluso para nosotros, jóvenes ignorantes y egocéntricos, su muerte fue una

especie de premonición, una aciaga sombra que cubrió la luz del sol.

Se encendieron farolillos cubiertos con gasa negra por todos los Campos Elíseos, donde la gente se congregaba. Había quien venía de los suburbios con los niños, quien pasaba por ahí y quien buscaba ver un desfile o algo de pompa, extranjeros y franceses. Todos esperábamos inquietos mientras la policía desviaba el tráfico, y la amplia avenida, de repente, se vació en medio de una gran quietud entre sus dos ejes, la plaza de l'Étoile y el Louvre. Para semejante multitud congregada, reinaba un curioso silencio. Nos arrastrábamos de aquí para allá, esperábamos, un padre riñó a su hijo pequeño porque quería que lo aupara para ver —«*Mais voyons, il n'y a rien a voir*»³⁶—. Entonces, a lo lejos, oímos los tambores, y empezó la lenta marcha tras las orquestas que arrancaron a tocar. Los cascos de la guardia republicana reflejaban la luz y emitían destellos lejanos que poco a poco se acercaban, y los agentes pasaban a caballo entre tintineos. Los seguían batallones de soldados aún con el uniforme azul grisáceo —fue la última vez que lo vimos— y, por fin, apareció el féretro cubierto por la bandera tricolor, avanzando con lentitud para que los dignatarios que desfilaban a su lado pudieran mantener el paso, con una faja roja ceñida al torso y varias hileras de condecoraciones: el presidente del gabinete, los embajadores extranjeros, los generales. Cada vez que el féretro se acercaba a algún corrillo apostado en la acera, se oía una especie de suspiro. Nos estábamos despidiendo de un mundo, y lo más extraño es que todos, en aquel breve instante, nos dimos cuenta.

36 «Pero si no hay nada que ver...»

El París de aquel invierno nos parecía vacío, y más tarde, con los años, sentí que había desperdiciado el momento. Ahora siempre me parece una ciudad atestada. Mi París forma parte del pasado, un pasado irrevocable. Mary Chilton murió en primavera de forma bastante repentina; Lugné-Poe, justo antes de la caída de Francia; y el último de los Fratellini también se ha ido ya. Adiós, mi París. A pesar de todo, seguro que ahora mismo hay alguna chica de diecinueve años sentada en los Jardines de Luxemburgo creando un mundo dentro de ese mundo, saboreando el «fruto rico y maduro del divagar» en la antigua ciudad, siempre renovada y renovadora.

El Civic Repertory cerró sus puertas para siempre en la primavera de 1933, y el grupo de aprendices que dirigía se quedó suspendido en el aire. Éramos jóvenes y entusiastas y estábamos convencidos de querer preservar el tipo de teatro con el que habíamos crecido. Entre todos reuníamos grandes talentos, incluidos los de los dos directores teatrales del grupo, Eleanor Flexner y Kappo Phelan. ¿Por qué no intentar resistir unos años? Puesto que teníamos escasas oportunidades en Broadway, ¿por qué no crear un espacio más fructífero para seguir aprendiendo juntos y trabajar en grupo? Tal y como el crítico H. T. P. escribiría años más tarde con gran perspicacia, «a lo largo de su camino buscaron disciplina, aventura y asociación. Poco a poco, adquirieron los recursos, las certezas y la flexibilidad que otorga la disciplina; disfrutaron de las aventuras que brindan los papeles estimulantes en las obras más arduas y cultivaron la asociación que convierte a una compañía de teatro en un instrumento sensible de reciprocidad». ¿Acaso nos quedaba otra alternativa? En la cresta de la ola de entusiasmo y fe en que nos hallábamos, creímos que no. Nos pusimos un nombre, The Apprendice Theatre, y pasamos largas horas en el Child's, en la esquina del Civic, tramando unos planes bastante modestos: encontrar un sitio donde vivir y trabajar juntos para pasar el verano ensayando y coleccionar unos cuantos centenares de dólares para la comida y el alojamiento.

Todo eso nos llegó, como tantas otras milagrosas intervenciones al principio, a través del contagioso sueño. Los ángeles suelen aparecer de la nada. Una vieja amiga de Shady Hill, Katrine Greene, nos donó una herencia de quinientos dólares que había recibido de forma inesperada y, bajo su generosa ala, pudimos

trasladarnos de Nueva York a Dublín, Nuevo Hampshire, a una casa antigua y desvencijada que otros amigos, en otro gesto de generosidad, nos alquilaron por un precio mínimo ese verano. Incluso había un granero cercano que podía hacer las veces de escenario para ensayar, y Katrine, además de proveer los medios para alojarnos, se ofreció a venir y hacerse cargo de la intendencia. Cuando el abigarrado grupo llegó en varios coches a cuál más viejo, todos empezamos a descargar libros, discos, sillones con los brazos rotos, sábanas, máquinas de escribir y juegos de ajedrez; estábamos demasiado encantados y emocionados como para darnos cuenta de que nuestra aparición en la rancia, decente y bostoniana Dublín había causado una impresión no menos alarmante que si se hubiera presentado la familia Joad de *El camino del tabaco* al completo.³⁷ Más tarde me enteré de que la casa en la que vivimos tan felices aquel verano —bautizada de inmediato como «casa de Chéjov»— fue demolida poco después de nuestra estancia, aunque la razón nunca llegó a trascender. ¡Al parecer, la fumigación no fue suficiente!

Aun así, los padres de Katrine nos dieron todo su apoyo, que para nosotros era muy importante. Rosalind y Henry Copley Greene creían con pasión en el tipo de teatro que luchábamos esperanzados por crear; comprendían nuestros problemas y eran capaces de reírse tanto de nuestras rarezas como de las de los dublineses. Tenían imaginación suficiente como para entender que el fornido joven que se paseaba a orillas del estanque del pueblo en bañador y con un enorme palo en la mano no debía contemplarse como un orangután suelto, sino como

³⁷ Erskine Caldwell, *El camino del tabaco*, traducción de Horacio Vázquez-Rial, Navona, 2019.

un ser humano con ganas de hacer ejercicio. Por algún giro extraordinario de la suerte, incluso lograron convencer al club municipal, el único que gestionaba los servicios natatorios del estanque, para que pudiéramos ir a nadar en grupo. De vez en cuando surgía cierta alarma en el pueblo por nuestra presencia, pero los Greene la apaciguaban enseguida, y solo muchos años después me enteré de todo lo que habían soportado en su papel de intermediarios.

Para nosotros fueron unos comienzos idílicos. La vieja casa se agitaba llena de música, risas, tempestuosas polémicas, discusiones filosóficas y trabajo duro. Me rencuentro con el entusiasmo y la sensación de continuo descubrimiento en las cartas que escribí entonces a mis padres: «Anoche trabajamos en el teatro con linternas, haciendo algunos experimentos. De noche todo adquiere una belleza perfecta. El trabajo experimental es, en verdad, la prueba de fuego del grupo, al que hasta ahora nos hemos dedicado en dos etapas, con un intervalo de dos días. Un par de nosotros inventan una serie de problemas para que los demás los representen. Es un momento de extrema intensidad. Siempre acaba en discusión, pero lo extraordinario es cómo surge la verdadera creatividad del grupo y su amor por el fin que nos une, lo bastante grande como para aceptar las críticas más severas de cada uno y aprovecharlas —que es lo más difícil—. Siempre me impresiona nuestro poder de concentración prolongada». Los problemas se planteaban con el propósito de desarrollar la actuación en grupo e incluían, por ejemplo, una escena en la esquina de una calle donde se encontraban dos bandas callejeras juveniles y, cuando estaban a punto de chocar, acababan dispersándose entre arrogantes contoneos. Últimamente han surgido muchas cosas de este tipo fuera de Broadway, pero

hace veinte años éramos la vanguardia: apenas existía el teatro fuera de ahí.

Nos pasábamos la mayor parte del día trabajando en los ensayos de nuestras dos primeras producciones: *Una vida secreta*, de Henri René Lenormand, que me había traído de París, y el clásico de Karl Schönherr *La tragedia de los niños*, traducido por Eleanor Flexner. «Pero fuera del trabajo suceden miles de cosas —escribí en esa época—. Burrage es muy bueno organizando partidos de béisbol; Hank Green se pasó todo el día de ayer en cuclillas y pantalones cortos escribiendo “el cuaderno de bitácora”; en una esquina, Scourby y Bill Philips juegan al ajedrez; en otra, alguien imparte una clase de baile con su rutina de ejercicios, y en la pared de piedra del fondo Margaret English ruge a los cielos: “¡Vientos, susurrad que Hunca Munca es mía!” —una de sus frases en la obra *Tom Pulgar*,³⁸ producida por Kappo Pheylan que, con su estilo habitual, había concebido para que todos los actores caminaran con zancos menos Margaret, que hacía de Tom Pulgar. Por desgracia, la producción tuvo que descartarse cuando nuestros planes para el invierno empezaron a cuajar—.»

Llevaba tiempo buscando un escenario en Nueva York donde pudiéramos actuar y recibir las impresiones y críticas del público, pero sin embarcarnos aún en producciones profesionales. Cuantas más vueltas le daba al asunto, más convencida estaba de que contábamos con dos bazas que, unidas, podían brindarnos la solución: gracias a los conocimientos de alemán de Eleanor y Theodora Pleadwell y a los míos de francés, podíamos traducir obras que aún no se habían estrenado en Nueva

³⁸ Tom Pulgar y Hunca Munca son los protagonistas de *El cuento de los dos malvados ratones*, de Beatrix Potter.

York, y en nuestra época de aprendices en el Civic nos habíamos acostumbrado a actuar en las llamadas «funciones de ensayo». Puesto que no necesitábamos una producción carísima, podíamos invertir en nuestra capacidad de renunciar a ella. La ausencia de decorados y vestuario sería un modo de hacer hincapié en nuestra condición de aprendices. Escribí a Alvin Johnson, director de la Nueva Escuela de Investigación Social de Nueva York, proponiéndole representar diez obras europeas modernas a lo largo del curso escolar. Eso nos daría la posibilidad de obtener una experiencia muy rica y variada casi sin costes, y para los alumnos de la escuela supondría una oportunidad de ver obras nuevas en vivo, en lugar de leerlas. Un maravilloso día de principios de junio nos llegó la confirmación de que al señor Johnson le interesaba la propuesta y nos ofrecía mil dólares por la temporada.

Así, el plan del verano se aceleró. Tuve mis primeros arrebatos de miedo al asumir tanta responsabilidad, pues el dinero debía alcanzarnos para pagar a cada uno un mínimo de veinte dólares por semana y poder así sobrevivir, lo cual superaba en cuatro mil dólares la oferta de Alvin Johnson. Estábamos en plena Depresión. Recuerdo bien una de las muchas charlas que tuve con Abraham Flexner, el padre de Eleanor, y su triste sonrisa al contarme que, unos años atrás, podría haber conseguido esa cifra con solo unas cuantas llamadas telefónicas, «pero ahora...». Escribí cartas a todos nuestros conocidos, tratando de convencerlos para invertir en ese sueño salvaje, y también a muchos desconocidos. Los amigos se volcaron en la causa sin que tuviéramos que pedirselo y, poco a poco, con cuentagotas y algún chorrillo ocasional —sobre todo uno milagroso de Joseph Verner Reed, que ofreció mil dólares de un plumazo—, fuimos

reuniendo lo necesario para poder arrancar la aventura. Nunca gozamos de lo que se conoce como paz mental, pero en esos años de ansiedad constante aprendí a confiar en el destino y no desesperarme mientras tuviera para latas de judías y café a una semana vista.

Mientras tanto, seguíamos en Dublín, entusiastas y felices, diseñando y construyendo un juego de anchas pantallas negras y cajas negras muy sencillas —una reminiscencia de las cajas grises de Henry Copley Greene en Shady Hill— que combinaríamos para definir el armazón de las escenas. Hubo momentos en los que me pregunté cómo íbamos a poder montar diez obras en un solo invierno, pero apenas me quedaba tiempo para las preocupaciones: el ritmo de trabajo nos arrastraba hacia delante.

Al final del verano, invitamos a los amigos y vecinos a ver una representación de nuestras dos primeras obras en el granero de la casa. Tanto *La vida secreta* como *La tragedia de los niños* son piezas difíciles y sombrías, y en nuestra burbuja de dedicación y ensimismamiento, nunca se nos ocurrió que el impacto de ambas en aquel público estival de dublineses sería devastador. Aunque no lo sé a ciencia cierta, estoy convencida de que el sufrimiento y la conmoción de los espectadores aquella noche fueron irreparables, pero ninguno nos dimos cuenta, y los Greene por fin comprobaron satisfechos que el trabajo de aquellos meses había dado fruto y justificado nuestras esperanzas.

Ahora se alzaba ante nosotros un reto distinto, más profesional: un ensayo de las tres primeras obras ante Eva Le Gallienne y Alvin Johnson en el escenario del Civic Repertory de Nueva York. Le Gallienne nos había brindado su apoyo, matizado por su conocimiento de que todavía éramos cachorros, actores en

bruto, y aunque nos llamábamos The Apprentice Theatre, en realidad ya no teníamos ningún maestro que nos enseñara el oficio. En un generoso gesto, nos ofreció sus críticas y nos echó una mano en todo lo que pudo. Supimos apreciar la gracia que nos concedía al sentarse a ver las tres largas obras y luego explicarnos todo lo que necesitábamos saber. Esa tarde memorable fue muy alentador oírle decir lo mucho que habíamos crecido durante el verano y recibir sus críticas claras y precisas a cada uno de los actores y directores, que pudimos devorar y aprovechar. El colmo de la felicidad llegó al día siguiente, cuando Alvin Johnson nos dijo: «Sabía que erais buenos, pero no tanto. Estamos muy orgullosos de teneros con nosotros».

Tras nuestra primera función en la Nueva Escuela, pude escribir a casa rebosante de alegría: «El público estuvo maravilloso, unas doscientas personas muy tranquilas y sensibles, y los actores dieron lo mejor de sí mismos. Me sentí de nuevo orgullosa por la distinción real construida en torno a cada personalidad subida al escenario. Harold Freedman volvió. Nos dijo que la obra ha crecido desde que la vio por última vez, y estuvo hablando del extraordinario impacto imaginativo que provoca. S. N. Behrman también estaba entusiasmado».

Las obras se sucedían en intervalos de apenas dos semanas, y me asombra ver ahora, al repasar la lista de funciones, todo lo que conseguimos:

6 de noviembre – *La vida secreta*, de H. R. Lenormand.

20 de noviembre – *La tragedia de los niños*, de Karl Schönherr.

Bodegón, de Ferenc Molnár.

4 de diciembre – *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello.

18 de diciembre – *Knock o el triunfo de la medicina*, de Jules Romains.