

El trabajo del actor
sobre sí mismo en el
proceso creador de
la encarnación

Konstantín Stanislavski

Lectulandia

El sistema Stanislavski es la base pedagógica de la mayoría de las escuelas occidentales de teatro. En 1951 se editó *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, un complemento al libro que el mismo autor, Konstantín Stanislavski, escribió bajo el título *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. La influencia que ambos libros han tenido en el teatro y en el cine soviético, norteamericano y de muchos otros países ha sido enorme. Este segundo volumen —que tardó más de 20 años en gestarse— representa la ardua publicación, en su momento, de un conjunto de borradores mecanografiados, otros escritos a mano, con anotaciones en los márgenes y con multitud de esbozos. La guerra y la posguerra hicieron aún más difícil la publicación pero finalmente los manuscritos vieron la luz, gracias también a la colaboración de Stanislavski que poco antes de su muerte apartó los manuscritos necesarios para concluir del libro. En *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, actores, directores de escena y cualquier lector ávido de conocer de primera mano el germen de El Método hallará el entrenamiento físico-vocal que Stanislavski propone para poder abordar el personaje. Escrito con el didactismo que le caracteriza, este texto de auténtica referencia llega por fin al lector español en traducción directa de su lengua original, tal y como el maestro ruso lo concibió.

Lectulandia

Konstantin Stanislavski

El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación

ePub r1.0

Titivillus 27.03.18

Título original: *Rabota aktiora nad soboy v tvorcheskom protsesse voploshenie*
Konstantin Stanislavski, 1951
Traducción: Jorge Saura

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Prólogo a la edición española

En sus manos tiene el lector lo que, sin la menor duda, puede considerarse complemento imprescindible del libro que más influencia ha ejercido en la interpretación teatral occidental: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, publicado años atrás en esta misma editorial.

Su autor, Konstantín Serguéievich Stanislavski, elaboró, con un grado de autoexigencia que pocos teóricos teatrales han alcanzado, un completísimo sistema de entrenamiento actoral que habría de facilitar el camino a los intérpretes tanto durante los ensayos como en el trabajo personal hecho fuera del ensayo, e incluso durante la representación ante el público.

En la práctica pedagógica de Stanislavski no había ninguna diferencia ni separación entre la parte psíquica y la parte física del trabajo del intérprete, entre el interior del actor, sus ideas, sus emociones, sus deseos, lo que Stanislavski llamaba la «vida del espíritu humano», y el exterior, es decir, la respiración, el trabajo muscular, el habla, el equilibrio, el sentido de la plástica, etcétera. Pero, al poner por escrito los descubrimientos que el constante estudio y la práctica escénica le habían llevado a hacer, el actor y director ruso decidió que, en aras de la claridad metodológica, era conveniente separar los entrenamientos correspondientes a cada parte, exponiendo, por una parte, todo lo concerniente al interior, es decir, a la *vivencia*, y, por otra parte, todo lo relativo al exterior, es decir, a la *encarnación*.

El primer volumen, el dedicado a la vivencia, tras innumerables correcciones y reelaboraciones fue publicado en 1937, un año antes de la muerte del autor. Habían pasado casi veinte años desde que Stanislavski comenzase a poner por escrito sus reflexiones y descubrimientos. El segundo volumen, tras un proceso de elaboración tan prolongado y exigente como el dedicado al primer volumen, quedó inconcluso, ya que la muerte sorprendió al autor antes de poder dejarlo preparado para la imprenta. El primer volumen, largamente esperado por actores, directores, dramaturgos y estudiantes de teatro, se agotó rápidamente y fue preciso reeditar el mismo año de su publicación.

Era lógico pensar que igual suerte le aguardaba al segundo volumen, mas, cuando los editores se dispusieron a publicarlo, se encontraron con un conjunto de borradores —mecanografiados unos, escritos a pluma otros, con anotaciones manuscritas al margen— que, aunque en su mayoría se hallaban correctamente redactados, distaban mucho de estar listos para ser impresos; además, existían varias versiones de un mismo capítulo, en algunos casos hasta cuatro o cinco y, aunque todas estaban fechadas y por lo tanto era lógico suponer que la más reciente era la más cercana a la definitiva, se hacía preciso cotejar unas con otras. Por otra parte, no existía un orden definitivo para numerar los capítulos o, mejor dicho, había varias propuestas de

índices y no estaba claro cuál era la preferida por el autor. Por si esto no fuera bastante, multitud de esbozos y escritos en diverso grado de acabado permanecían sin estar asignados claramente a ningún capítulo.

Como podrá imaginar el lector, el trabajo que se presentaba ante los editores no era fácil ni podía hacerse con rapidez. Los editores pusieron manos a la obra, pero la guerra y la posguerra hicieron necesario posponer la edición para tiempos mejores. Por fin, en 1951 se editó el esperado libro, que tuvo una acogida similar a la del primer volumen. Esta edición de 1951 es la empleada para la presente traducción, y la que podríamos considerar canónica, pues, aunque ha habido ediciones posteriores con un mayor número de capítulos, se trata de escritos sobre los que no existe una certeza absoluta de que estuviesen destinados a este libro.

La traducción de los libros de Stanislavski a otros idiomas tampoco está desprovista de confusión. Tanto la primera como la segunda parte de *El trabajo del actor sobre sí mismo* tienen versiones en inglés con un título diferente y cuyo contenido es muy parecido al original ruso. Cuando aún no se había publicado el primer volumen en la Unión Soviética, un editor norteamericano que conocía el manuscrito considerado ya definitivo por Stanislavski le pidió que escribiese una versión resumida en la que se eliminasen las reiteraciones que el autor consideraba necesarias para la completa asimilación del tema tratado. Stanislavski accedió y en 1936, un año antes que en la Unión Soviética, se publicó en Estados Unidos *An Actor Prepares*, que no es otra cosa que una versión reducida de *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*.

Por otra parte, un editor norteamericano al que la familia de Stanislavski había enviado varios manuscritos que parecían relacionados con el segundo volumen decidió publicarlos con motivo de la conmemoración del cincuentenario de la creación del Teatro del Arte de Moscú, la compañía creada y dirigida por Stanislavski. Así, en 1948, tres años antes de su publicación en la Unión Soviética, se editó *Building a Character*, que es el título dado a la traducción al inglés de diversos materiales incluidos en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Aquí, sin embargo, las diferencias en el contenido son mayores que en el caso del primer volumen, pues, debido a que se trata de materiales no totalmente seleccionados por el autor, y a la necesidad de la intervención del editor en la estructuración del libro, hay capítulos en la versión rusa que no aparecen en la norteamericana y viceversa, el orden y la ubicación no coinciden y ni siquiera sus títulos son exactamente iguales.

A pesar de esas diferencias, la influencia que ambos libros han tenido en el teatro y en el cine soviético, norteamericano y de muchos otros países ha sido enorme. El llamado «sistema de Stanislavski» es la base pedagógica de la mayoría de las escuelas occidentales de teatro; actores de talla internacional y directores aparentemente alejados del realismo afirman partir de la teoría y la práctica stanislavskiana en su trabajo. En la historia del teatro occidental es posible hablar de

un antes y un después de Stanislavski y su método.

En cuanto a la presente edición, este traductor ha tratado de ser lo más fiel posible al original ruso eliminando errores terminológicos y construcciones gramaticales imprecisas, que provienen de traducciones hechas a partir del inglés, más habituales en España que las traducciones directas del ruso. También se ha intentado iluminar zonas oscuras por medio de notas a pie de página que, de no existir, podían hacer difícilmente comprensibles determinados fragmentos. Y se han incluido anotaciones hechas al margen del manuscrito por el propio autor, así como variantes de un mismo fragmento.

Por otra parte están los dibujos y gráficos que, aunque escasos en número, Stanislavski consideraba necesarios para la plena comprensión de las ideas expuestas y que habitualmente no se incluyen en las ediciones de esta obra.

Y ya no queda sino desear al lector que disfrute del placer que muchos profesionales y aficionados al teatro han obtenido con la lectura de las páginas que siguen.

JORGE SAURA

Prólogo a la edición rusa de 1951

El libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* fue ideado por K. S. Stanislavski al mismo tiempo que el libro consagrado a los elementos de la vivencia. Stanislavski nunca hizo una clara separación entre los elementos de la vivencia y los elementos de la encarnación. Por el contrario, cuanto más profundamente se desarrollaba el «sistema», más se difuminaba esa frontera. Stanislavski afirmaba que sin un correcto estado físico del actor es imposible lograr un correcto estado interno, es imposible una plena vivencia, y, por lo tanto, es imposible la creación artística. Esto explica que, por ejemplo, el capítulo «Liberación muscular» fuese destinado por Stanislavski al primer libro, al dedicado a la vivencia. En una de las diversas variantes de la lista de capítulos, una sección muy importante acerca del subtexto, que en las últimas redacciones era parte imprescindible del capítulo «Habla escénica», fue emplazada por Stanislavski con los elementos de la vivencia. Los hechos ocurridos y los planes que se conservan sobre la preparación del libro demuestran que Stanislavski quería publicar su obra en un solo volumen, pero por motivos exclusivamente técnicos hubo de dividirse en dos.

La primera parte de *El trabajo del actor sobre sí mismo* fue corregida y entregada a la imprenta en vida de Stanislavski; en cuanto a la segunda, no consiguió acabarla definitivamente. Poco antes de su muerte, cuando se encontraba en un sanatorio, apartó los manuscritos necesarios para la finalización del libro.

Ese material es la base de la segunda parte del libro.

Cuando los editores abordaron seriamente el estudio del material de que disponían, ya desde los primeros pasos se encontraron con grandes dificultades.

La principal dificultad para la composición del libro consistía en lo siguiente. El autor no llegó a terminarlo, no sólo debido a la falta de tiempo, sino también a causa de que su «sistema» en el último período se encontraba en revisión con vistas a su perfeccionamiento. Al contemplar el arte como un ininterrumpido movimiento hacia delante, el autor del «sistema» perfeccionaba constantemente su estudio, revisando y a veces rechazando lo descubierto con anterioridad. Por eso el material publicado, al igual que cualquier otro trabajo de K. S. Stanislavski, no se puede dar totalmente por acabado, sino tomarlo como una determinada etapa de sus búsquedas. El estado de incesante desarrollo y perfeccionamiento caracteriza todo el recorrido artístico de Stanislavski como artista y pensador.

El material dejado por Stanislavski tras su muerte se encuentra en diferentes estados de elaboración. Al mismo tiempo que los capítulos principales como, por ejemplo, «Caracterización», «Habla escénica», «Tempo-ritmo», fueron corregidos muchas veces, sufriendo sucesivas redacciones, otros capítulos representan un material más en bruto. Es evidente que Stanislavski pensaba volver sobre ellos más

tarde, pues toda una serie de indicios así lo señalan. Por ejemplo, en el capítulo «Plástica» aparece la siguiente anotación: «Lo que falta será definitivamente redactado cuando obtenga el material necesario». Los capítulos menos trabajados resultaron ser los que cierran el libro y que, de acuerdo al plan para la confección de la segunda parte de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, debían tener los siguientes títulos:

1. Restantes elementos del estado personal del actor.
2. Estado personal escénico externo.
3. Estado personal escénico general.
4. Fundamentos del «sistema».
5. Cómo utilizar el «sistema».

Con estos títulos se han conservado sólo los borradores iniciales, no siempre organizados ni con forma definida, de lo que posteriormente sería una exposición. Ni uno solo de los capítulos citados llegó a estar acabado.

El material de los capítulos principales de este libro que presentan varias versiones del mismo tema permiten seguir la evolución del pensamiento de Stanislavski en diferentes etapas de su trabajo. El capítulo «Habla escénica» tiene cuatro redacciones diferentes. La más antigua de estas versiones ocupa un cuaderno titulado *Las leyes del habla*; este capítulo está escrito bajo la influencia directa de S. M. Volkonski, autor del libro *La palabra expresiva*. Dos redacciones posteriores fueron escritas por Stanislavski en Niza en 1934. En ellas el material inicial fue muy modificado. Stanislavski se liberó de la influencia de Volkonski y ofreció su visión, completamente personal, sobre cómo abordar el tema de la palabra. La última redacción, revisada y corregida por Stanislavski en 1937, quedó muy reducida en extensión y aligerada en tono. Esta redacción es la mantenida por los editores.

El capítulo que sigue a «Habla escénica», titulado «Perspectiva», estaba dividido en dos capítulos: «Perspectiva» y «Perspectiva del actor y del papel». Siguiendo una precisa indicación del autor, se han unido ambos capítulos en uno solo, incluyendo en él todo el material contenido en los dos capítulos.

El material sobre el tempo-ritmo también fue sometido a una revisión radical por Stanislavski, que también unió dos capítulos independientes —«Tempo-ritmo del habla» y «Tempo-ritmo del movimiento»— en uno solo, «Tempo-ritmo», en el que no llegó a emplear el final del capítulo «Tempo-ritmo del habla». Este material se ha conservado por los editores y se ha colocado al comienzo de la sección sobre la palabra como una viva ilustración de todo el posterior trabajo en esta sección.

La principal tarea de los editores ha consistido en mantener la integridad del texto, aunque sin embargo, en casos excepcionales, ha sido preciso permitir algunos cambios y recomposiciones.

Así, por ejemplo, la estructura del capítulo «Plástica» fue modificada teniendo en

cuenta que las conclusiones que debían conducir al lector directamente a los posteriores capítulos parten de sus lecciones sobre la forma de caminar con las que concluía inicialmente el capítulo. Ahora este capítulo comienza con unos ejercicios físicos muy sencillos para poco a poco ir avanzando hacia los procesos creativos más complejos.

Al disponer de una considerable cantidad de material que, aunque no corregido, estaba destinado por el autor a los capítulos finales, los editores se han tomado la libertad de incluir dicho material en la edición, creando un capítulo titulado «Esquema de lo ya estudiado» y que contiene los capítulos inacabados que llevan por títulos «Elementos restantes», «El exterior», «Estado personal escénico general» y «Bases del sistema».

La distribución de carteles relativos a este esquema en la pared del patio de butacas (segunda de las tres versiones manuscritas por Stanislavski) y la explicación de Tortsov a este respecto constituyeron el argumento base del citado capítulo. En él se pasa revista a todo lo estudiado a lo largo del curso de dos años.

Especialmente difícil resultó la cuestión de la estructura del libro. Sólo después de resolverla se podía pensar en la edición de todo el material en forma de libro. La dificultad de este aspecto del libro consistía en que el orden de los capítulos no fue claramente establecido por Stanislavski. Se han conservado muchas variantes del orden sucesorio de los capítulos, llevadas a cabo en diferentes períodos del trabajo sobre el libro, que no coinciden unas con otras; así, por ejemplo, los capítulos «Caracterización», «Habla escénica» y «Tempo-ritmo» cambiaron varias veces su orden de sucesión. El capítulo «Caracterización» estaba en un principio colocado al final, pero en las últimas redacciones el autor lo unió a «Paso a la encarnación», y con ello señaló el lugar para este capítulo en el comienzo del libro. Esta estructura del segundo libro se asemeja a la del primero, donde toda la exposición parte del visionado y análisis de una función de muestra. Este recurso caracteriza a Stanislavski: en él, la teoría proviene de la práctica; a lo largo de los dos tomos las charlas de Tortsov siempre hacen balance de la experiencia extraída de las lecciones y de las muestras.

Para establecer el orden definitivo de los capítulos, junto con la confrontación del material manuscrito y el estudio de las anotaciones en los márgenes, fue preciso apelar al archivo documental, concretamente a la correspondencia de Stanislavski con su esposa María Lílina, así como al redactor de sus libros, cosa que arrojó luz sobre esta cuestión.

En los casos en que se carecía de toda indicación, no quedó más remedio que dejarse guiar por el propio carácter del material. De este modo se establecieron las secciones fundamentales del libro:

1. Introducción y Caracterización.
2. Movimiento.

3. Palabra.

4. Tempo-ritmo.

5. Sección de cierre, formada por los capítulos «Esquema de lo ya estudiado» y «Conclusiones».

El último capítulo del libro, según la idea del autor, debía responder a la pregunta: ¿cómo utilizar el sistema? Se ha conservado un resumen de este capítulo y una serie de materiales trasladados desde el capítulo «Estado personal escénico general». Con estos materiales se compuso la primera de las charlas sobre las conclusiones.

La segunda charla está elaborada a partir de los borradores que contienen diversas variantes sobre el mismo tema.

Hay motivos para suponer que este material, escrito seguramente después de todo lo demás, estaba destinado a la parte de las conclusiones finales del libro.

Por cuanto el capítulo «Cómo utilizar el sistema» fue dejado inconcluso por el propio autor, los editores no han colocado el material existente bajo un encabezamiento de tanta responsabilidad como ése y lo han unido al material incluido en «Conclusiones».

En calidad de anexos al libro se han incluido dos borradores encontrados entre el material destinado al segundo volumen de *El trabajo del actor sobre sí mismo* y que no tienen relación directa con ninguno de los capítulos del libro. Son una conversación con los alumnos sobre los exámenes finales y una prueba de estado personal escénico en escenas elegidas por los alumnos. (Se trata de un esbozo inacabado sobre los diversos matices del estado personal del actor en escena. En este esbozo tiene especial interés la idea que sirve de conclusión sobre la necesidad de ejercitarse diariamente durante quince minutos para estimular la aparición del estado personal necesario para la escena, el llamado «aseo del actor»)[1].

En este libro se ha reunido todo lo escrito por Stanislavski acerca de la técnica externa de encarnación pero que, sin embargo, no había sido formulado con plena integridad ni organización. Por ello no es difícil encontrar defectos, tanto en la composición general del libro como en la exposición de determinados capítulos a los que el autor no llegó a dar el acabado necesario. Sin embargo, los editores, al preparar *El trabajo del actor sobre sí mismo* para la imprenta, se han puesto como objetivo restablecer el pensamiento del autor y actor y dar a conocer al lector el estudio hecho por Stanislavski sobre el arte del actor, que es de una extraordinaria importancia.

K. ALEKSÉIEVA, T. DRORÓJINA, G. KRISTI, editores

1

El paso a la encarnación

Nos dimos cuenta de que la de hoy no sería una lección corriente, sino especial. En primer lugar, porque la entrada a la sala estaba cerrada; en segundo lugar, porque, a cada momento, Iván Platónovich parecía inquieto y no paraba de entrar y salir de la sala, cerrando tras de sí las puertas con cuidado. Era evidente que algo nos estaban preparando. En tercer lugar, no era habitual que en el pasillo donde debíamos esperar aparecieran ciertas personas extrañas, que nunca habíamos visto.

Entre los alumnos ya circulaban los rumores. Decían que se trataba de nuevos profesores que enseñaban asignaturas fantásticas y extraordinarias.

Entre ellos estaban también los antiguos profesores de gimnasia, danza y canto con los que habíamos estudiado estas materias desde el comienzo del pasado curso.

Por fin se abrieron las misteriosas puertas, apareció Rajmánov^[2], e invitó a todos a pasar.

La sala del teatro de la escuela estaba decorada, hasta cierto punto, según el gusto del buen Iván Platónovich.

Toda una fila de sillas había sido reservada para los huéspedes y decorada con pequeños banderines semejantes a los colgados en la pared de la izquierda^[3]. Sólo se diferenciaban las inscripciones.

En los nuevos banderines figuraban las siguientes leyendas: «Canto», «Colocación de la voz», «Dicción», «Leyes del habla», «Ritmo», «Plástica», «Danza», «Gimnasia», «Esgrima», «Acrobacia».

—¡Oh! —exclamamos—. ¡Así que tendremos que pasar por todo esto!

En seguida entró Arkadi Nikoláievich. Saludó a nuestros nuevos profesores y luego nos dirigió un breve discurso que anoté casi literalmente.

—La familia de nuestra escuela —dijo— se ha ampliado con un grupo de personas de talento, dispuestas a compartir amablemente con ustedes su experiencia y conocimientos.

»El incansable Iván Platónovich organizó una nueva demostración pedagógica, para que tan memorable día quedara grabado en nuestra memoria.

»Todo esto indica que hemos llegado a una nueva e importante *etapa* de nuestro programa.

»En el curso pasado el desarrollo de su cuerpo ocupó un espacio casi insignificante. Básicamente nos ocupamos del aspecto interno del trabajo y de su psicotécnica.

»Desde hoy nos ocuparemos de nuestro aparato corporal de encarnación y de su técnica física, exterior^[4]. A él corresponde un papel de importancia excepcional, desde todo punto de vista: hacer *visible* la vida creadora *invisible* del actor.

»La encarnación externa es importante por cuanto transmite la *vida interior del espíritu humano*.

»Ya les he hablado mucho de la vivencia, pero no les he dicho ni la centésima parte de lo que deberán conocer sus sentidos cuando se trate de la intuición y del inconsciente.

»Deben saber que este dominio, del cual extraerán ustedes el material, los recursos y la técnica de la vivencia, es inagotable y no puede ser calculado.

»A su vez, los procedimientos con los que se debe personificar la vivencia son infinitos y tampoco pueden ser calculados. También ellos deben actuar, con frecuencia, de modo inconsciente e intuitivo.

»Esta tarea, inaccesible a la conciencia, puede realizarla únicamente la naturaleza. No hay creador, artista o técnico que supere a la naturaleza. Sólo ella posee a la perfección los instrumentos externos e internos de la vivencia y la personificación. Sólo la naturaleza es capaz de encarnar las más sutiles *sensaciones inmateriales* mediante la tosca *materia* como la que constituye nuestro aparato vocal y corpóreo de la personificación.

»Sin embargo, en esta difícilísima labor hay que acudir en ayuda de nuestra naturaleza creadora. Esta ayuda se expresa en no mutilar, sino, por el contrario, en llevar a la perfección lo que nos dio la naturaleza misma. En otras palabras, es preciso desarrollar y preparar nuestro aparato corporal de encarnación de modo que todas sus partes respondan a la tarea que les asignó la naturaleza.

»El artista debe cultivar la voz y el cuerpo sobre la base de la misma naturaleza. Esto requiere una tarea sistemática y prolongada, que les invito a comenzar desde hoy. Si no hacen esto, el aparato corporal de encarnación resultará demasiado tosco para la delicada labor que le ha sido encomendada.

»No se pueden expresar las sutilezas de Chopin con un trombón, al igual que no se pueden expresar las sensaciones inconscientes con las toscas partes de nuestro aparato corporal, material de encarnación, sobre todo si éste da notas falsas, a semejanza de los instrumentos desafinados.

»Es imposible transmitir la creación inconsciente de la naturaleza con un cuerpo que no está preparado, de igual modo que no se puede ejecutar la *Novena sinfonía* de Beethoven con instrumentos sin afinar.

»Cuanto mayor es el talento y más sutil el espíritu creador, mayor es la elaboración y la técnica que se necesita.

»Así pues, desarrollen el cuerpo y subordinenlo a las órdenes de la naturaleza y su espíritu creador...

Después del discurso, Arkadi Nikoláievich presentó todos los alumnos a los profesores, no sólo por sus nombres y apellidos, sino también como actores, es decir, hizo que cada uno de nosotros interpretara una escena.

Me tocó interpretar otra vez el fragmento de *Otelo*.

¿Cómo actué? Mal, porque lo hice forzosamente, pensando sólo en la voz, el

cuerpo, los movimientos. Como ya es sabido, el afán de parecer bello vuelve tensos los músculos, y toda tensión es perjudicial. Se apaga la voz y los movimientos pierden soltura.

Después de la muestra, Arkadi Nikoláievich propuso a los nuevos profesores que nos hiciesen realizar cuanto considerasen necesario para tener un mejor conocimiento de nuestras dotes artísticas y nuestros defectos.

Comenzó entonces una algarabía que me hizo perder nuevamente la fe en mí mismo.

Para verificar el sentido del ritmo tuvimos que caminar al compás de varias medidas y divisiones, o sea, según notas enteras, cuartas, octavas, síncopas, tresillos, etcétera.

Resultaba físicamente imposible contener la risa al ver la enorme y apacible figura de Puschin, con expresión de profunda tragedia, recorriendo el pequeño escenario a grandes pasos, sin el menor sentido del ritmo y el compás. Se embarullaba con todos sus músculos, y por ello se tambaleaba hacia todos lados como un borracho.

¡Y nuestros ibsenistas, Umnóvíj y Dímkova! No apartaban la atención de sí mismos durante los ejercicios, y esto resultaba muy ridículo.

Después, cada uno de nosotros debió salir por turno de entre bastidores al escenario, acercarse a una dama, inclinarse, y, después de que ella hiciese una reverencia, besar su mano extendida. Parece que no es una tarea muy complicada, pero ¡qué efecto producía, sobre todo cuando Puschin, Umnóvíj y Viúntsov mostraban sus modales mundanos! Jamás pensé que fueran tan desmañados.

No sólo ellos, sino también los especialistas en modales, como Vieselevski y Govorkov, estaban en el límite de la comedia.

Yo también arranqué sonrisas, lo cual me dejó con el ánimo por el suelo.

Es asombroso observar cómo las luces del escenario destacan y magnifican todos los defectos y todos los gestos ridículos de una persona. El actor aparece colocado bajo una lupa que multiplica las dimensiones de lo que en la vida corriente pasa inadvertido.

Es preciso recordarlo y estar preparado para ello.

2

Caracterización

Al comenzar la clase le dije a Arkadi Nikoláievich que yo podía entender intelectualmente el proceso de la vivencia, o sea, de la implantación y educación en uno mismo de los elementos necesarios para el personaje representado, ocultos en el espíritu del creador. Mas para mí resultaba confuso lo referente a la encarnación física del papel. Es que, si no se hace nada con el propio cuerpo, con la voz, la manera de hablar, de andar, de actuar, si no se encuentra una caracterización que corresponda al personaje, es probable que no se pueda transmitir la vida de su espíritu humano.

—Así es —admitió Tortsov—, sin forma externa, ni la propia caracterización interna ni el fondo espiritual del personaje llegarán al espectador. La caracterización externa explica, ilustra y de este modo transmite al público la concepción espiritual interior, invisible, del papel.

—Eso es —exclamamos Shustov y yo.

—Pero ¿cómo se consigue esta caracterización externa, física? —pregunté.

—Lo más habitual, sobre todo en actores de talento, es que la encarnación externa y la caracterización del personaje creado nazcan espontáneamente de una adecuada disposición espiritual interior —explicó Arkadi Nikoláievich—. En mi libro *Mi vida en el arte* presento muchos ejemplos en este sentido. Les recuerdo uno: el papel del doctor Stockman de la obra de Ibsen. En cuanto se ha logrado el fondo espiritual adecuado para el papel, la apropiada caracterización interna, entretejida con elementos análogos a los del personaje, aparecen, no se sabe de dónde, la impetuosidad nerviosa de Stockman, su andar desigual, el echar hacia delante el cuello y los dos dedos de la mano y otros movimientos típicos del personaje^[5].

—¿Y si no se presenta una casualidad tan afortunada? ¿Cómo proceder entonces? —pregunté a Arkadi Nikoláievich.

—¿Cómo? Recuerden ustedes lo que en la obra *El bosque*, de Ostrovski, dice Piotr a su prometida Aksiusha, explicándole lo que debe hacer para que no la reconozcan en su huida: «Entorna un ojo y parecerás tuerta».

»No es difícil disfrazarse externamente —continuó Arkadi Nikoláievich—. A mí me ocurrió un caso así. Tenía un amigo a quien conocía muy bien; hablaba con voz profunda de bajo, llevaba largo el pelo, tenía barba poblada y bigote enhiesto. Un buen día se cortó el pelo y se afeitó barba y bigote. Bajo ellos se descubrió un rostro de rasgos poco acusados, un mentón corto y orejas salientes. Me encontré con él cuando ya tenía esa nueva apariencia en una comida en casa de unos amigos. Estuvimos sentados frente a frente y conversamos. “¿A quién me recuerda?”, me preguntaba, sin sospechar que me recordaba a quien era en realidad. El muy bromista

disimulaba su voz y, para ocultar su voz de bajo, usaba sólo las notas altas al hablar. Había transcurrido la mitad del almuerzo y yo seguía tratándolo como si lo acabara de conocer.

»He aquí otro caso. A una mujer muy hermosa le picó una abeja. Se le hincharon los labios y se le torció la boca. Esto la cambió hasta hacerla irreconocible, no sólo en su aspecto, sino también en su dicción. Al encontrarnos casualmente en un pasillo, conversamos durante unos minutos, sin que yo me diese cuenta de que se trataba de mi buena amiga.

Mientras Arkadi Nikoláievich nos iba contando ejemplos de su propia vida, fue entornando imperceptiblemente un ojo, como si se le estuviera formando un orzuelo, mientras abría el otro más de la cuenta y levantaba el párpado. Todo esto lo hizo casi sin notarlo los que estaban al lado. Tan insignificante cambio produjo un efecto extraño. Seguía siendo Arkadi Nikoláievich, por supuesto, pero... era alguien distinto, en quien no se podía confiar. Se percibían en él la bajeza, la malicia, la vulgaridad, cualidades que no eran suyas. Pero, en cuanto abandonaba el juego con los ojos, aparecía de nuevo nuestro querido Arkadi Nikoláievich. Y en cuanto entornaba el ojo aparecía de nuevo la malicia pícara transformando su rostro.

—¿Han notado ustedes —nos explicó Arkadi Nikoláievich— que interiormente sigo siendo el mismo Tortsov, y continúo hablando a título personal, sin que importe si entorno o abro el ojo entornado o abierto, si tengo el párpado subido o bajado? Si tuviera un principio de orzuelo y eso me obligara a entornar el ojo, interiormente tampoco cambiaría y continuaría mi vida, mi vida natural, normal. ¿Por qué debo cambiar espiritualmente al entornar apenas un poco la mirada? Sigo siendo el mismo, con el ojo abierto o cerrado, con el párpado alto o bajo.

»O supongamos que me ha picado una abeja, como a mi bella amiga, y se me ha torcido la boca. —Con extraordinario realismo, facilidad, sencillez y una técnica externa perfecta, Arkadi Nikoláievich desvió la boca hacia la derecha, a consecuencia de lo cual su habla y pronunciación cambiaron por completo—. ¿Acaso por esta deformación externa no sólo del rostro, sino también del modo de hablar —siguió diciendo, con marcado cambio en la pronunciación de las palabras—, deben resentirse el aspecto interno de mi personalidad y de mi vivencia natural? ¿Tengo que dejar de ser yo mismo? Ni la picadura de la abeja ni la desviación artificial de mi boca deben influir sobre la vida interior de mi espíritu. ¿Y qué podemos decir, por ejemplo, de la cojera —Tortsov se puso a cojear— o de la parálisis de los brazos —instantáneamente sus brazos quedaron completamente inmovilizados—, o de la espalda encorvada —su espina dorsal adoptó el aspecto correspondiente—, o de una manera incorrecta de torcer los pies hacia dentro o hacia fuera —Tortsov se puso a caminar de una y otra manera—, o de la posición incorrecta de las manos y brazos, demasiado adelantados o demasiado echados hacia atrás? —Hizo demostraciones de esto—. ¿Pueden todas estas pequeñeces externas tener influencia sobre la comunicación y la encarnación?

Eran dignas de asombro la facilidad, sencillez y naturalidad con que Arkadi Nikoláievich nos mostraba instantáneamente, sin preparación alguna, los defectos físicos que mencionaba en su explicación (cojera, parálisis, encorvamiento de la espalda, distintas posiciones de los pies y las manos).

—¡Y qué extraordinarios trucos externos, que cambian por completo al intérprete de un papel, pueden hacerse con la voz, el modo de hablar y la pronunciación, especialmente de las consonantes! Es cierto que se necesita una buena voz, bien colocada y educada, si se quiere cambiar el registro del habla; en caso contrario, no es posible mantenerla durante mucho tiempo en sus notas más altas o, por el contrario, en las más bajas. En cuanto al cambio de la pronunciación, y especialmente de las consonantes, es algo muy sencillo: tiren la lengua hacia dentro, es decir háganla más corta —Tortsov hizo lo que estaba explicando—, e inmediatamente adoptarán una manera especial de hablar, que recuerda la forma en que los ingleses pronuncian las consonantes; o, por el contrario, alarguen la lengua, un poco delante de los dientes —Tortsov lo hizo—, y tendrán el ceceo de un bobo, que adecuadamente trabajado iría bien para personajes como Nedorosl^[6] o Balzamínov^[7].

»O, también, intenten dar a su boca otras posiciones poco corrientes, y tendrán una nueva manera de hablar. Por ejemplo, ¿recuerdan a nuestro común amigo el inglés? Tiene el labio superior muy corto y muy largos los dientes anteriores, como los de un conejo. Acórtense el labio y enseñen más los dientes.

—¿Cómo conseguirlo? —pregunté, intentando realizar en mí mismo lo que decía Tortsov.

—¿Cómo? ¡Muy sencillo! —respondió Arkadi Nikoláievich, sacando un pañuelo del bolsillo y frotándose hasta eliminar toda la humedad del paladar en la parte de los dientes superiores y en la cara interna del labio superior. Después de haber levantado imperceptiblemente el labio, mientras aparentaba frotarse con el pañuelo, retiró la mano de la boca y vimos unos dientes realmente de liebre y un estrecho labio superior, que, al ser levantado, se sostenía porque se quedaba pegado a las encías secas sobre los dientes.

Este truco externo nos ocultaba al Arkadi Nikoláievich que tan bien conocíamos. Nos parecía estar ante aquel auténtico y famoso inglés. Teníamos la impresión de que todo en Arkadi Nikoláievich se había cambiado por ese estúpido labio superior con dientes de conejo: su pronunciación y su voz eran diferentes, lo mismo que la cara, los ojos, e incluso la manera de estar, el poso, las manos, los pies. Más aún, incluso la psicología y el espíritu se habían transformado. Y, entretanto, Arkadi Nikoláievich nada había cambiado interiormente. Un segundo después abandonó el truco del labio y siguió hablando en su propio nombre y de la manera en que lo hacía habitualmente, y un momento después sacó de nuevo el pañuelo y se secó los dientes y la cara interior del labio, lo alzó y de nuevo se transformó en el inglés que ya conocíamos.

Sin embargo, cuando nosotros lo comprendimos, resultó que para él mismo resultaba inesperado que, por alguna razón, simultáneamente con el truco del labio,

su cuerpo, manos, pies, el cuello, los ojos, e incluso la voz, modificaran su estado habitual y adoptaran la característica física que hacía juego con su labio estrecho y los dientes grandes.

Esto se hacía de forma intuitiva. Sólo después de que nosotros mismos analizásemos y comprobásemos este fenómeno, Arkadi Nikoláievich tuvo conciencia de él. No fue él quien nos lo explicó a nosotros, sino que nosotros le explicamos a él —desde fuera se ve mejor— que todas las características que intuitivamente habían aparecido eran adecuadas y completaban el retrato del caballero con el labio estrecho y los dientes grandes, surgidas a partir de un sencillo truco externo.

Al profundizar en sí mismo y prestar atención a lo que ocurría en su interior, Arkadi Nikoláievich se dio cuenta de que también en su psicología, al margen de su voluntad, se había producido un cambio imperceptible, cuya naturaleza no podía captar en seguida.

Sin duda, su lado interno también se había transformado, a partir de la imagen externa que había creado y de acuerdo con ella, puesto que, de acuerdo con nuestra observación, las palabras que empezó a decir no eran suyas, y el modo de hablar cambiaba el estilo que le caracterizaba, aunque las ideas que nos explicaba eran real y verdaderamente suyas^[8].

En la clase de hoy, Tortsov nos mostró, de forma vívida, que la caracterización externa puede crearse intuitivamente, pero también de un modo puramente técnico, mediante un simple truco externo.

Pero ¿cómo obtener estos trucos? He aquí un nuevo problema que empezó a intrigarme e inquietarme. ¿Hay que estudiarlos, imaginarlos, tomarlos de la vida, encontrarlos casualmente, extraerlos de los libros estudiando anatomía?

—De cualquiera de estas formas —contestó Tortsov—. Que cada cual tome esta caracterización externa de sí mismo, de los demás, de la vida real o imaginaria, por medio de la intuición o por medio de la observación de sí mismo o de los otros, de la experiencia de la vida, de conocidos, cuadros, grabados, dibujos, libros, cuentos, novelas, o de un hecho casual. Lo que importa es que en todas estas búsquedas externas no deben perder el propio yo interior. Vamos a hacer una cosa —inventó en ese mismo instante Arkadi Nikoláievich—. En la próxima clase organizaremos una *mascarada*.

?!... Desconcierto general.

—Cada uno de los alumnos debe crear una imagen externa y ocultarse detrás de ella.

—¿Una mascarada? ¿Una caracterización externa? ¿De qué clase?

—Lo mismo da. La que ustedes mismos elijan —aclaró Tortsov—. Un comerciante, un campesino, un militar, un español, un aristócrata, un mosquito, una rana, o lo que se les ocurra. El guardarropa y el maquillaje del teatro están a su disposición. Vayan y elijan trajes, pelucas, maquillaje.

Este anuncio causó al principio desconcierto, luego discusiones y conjeturas,

finalmente interés y animación generales.

Cada uno de nosotros empezó a discurrir algo, a tomar apuntes, dibujar a escondidas, preparándose para elegir la caracterización, el traje y el maquillaje. Sólo Govorkov permanecía frío e indiferente como siempre.

Hoy la clase entera fue a las sastrerías del teatro, una de las cuales está sobre el vestíbulo, a gran altura, y la otra, en cambio, bajo la platea, en el sótano.

Aún no había pasado un cuarto de hora cuando Govorkov ya había elegido todo lo que necesitaba y se fue. Los demás tampoco tardaron mucho. Sólo Veliamínova y yo no conseguíamos decidirnos.

Siendo mujer y coqueta, sus ojos se le iban por todos lados y la infinita variedad de hermosos vestidos hacía que le diese vueltas la cabeza. En cuanto a mí, yo mismo no sabía a quién quería representar, y contaba para mi elección con el azar, con la suerte.

Al examinar atentamente todo lo que me mostraban, confiaba en dar con el traje que me sugiriera un personaje que resultara atrayente.

Atrajo mi atención una sencilla levita moderna. Era especialmente notable por la tela de que estaba hecha, que yo nunca había visto antes, de color arena-verdoso-grisáceo, de aspecto desteñido, cubierta de moho y polvo, mezclados con ceniza. Se me ocurrió que un hombre que llevara este traje parecería un fantasma. Al mirar la vieja levita tenía una sensación, apenas perceptible, de algo repugnante, corrupto, pero, al mismo tiempo, terrible y fatal.

Si encontraba un sombrero, guantes y un calzado grisáceo y polvoriento que hicieran juego con el tono del traje, si conseguía hacerme un maquillaje y una peluca del mismo color que el paño, grisáceo, amarillento, verdoso, desteñido, indefinido, resultaría algo siniestro... ¿Identificable?!... Pero entonces aún no podía comprender qué era esto en realidad.

Al traje elegido me prometieron añadir calzado, guantes y chistera, así como también peluca y barba, pero yo no me conformé con eso y seguí buscando hasta el último momento, hasta que, por fin, la amable empleada del guardarropa me dijo que ya debía prepararse para la función nocturna.

No me quedaba otra alternativa que retirarme sin haber tomado decisión alguna, teniendo sólo como reserva la mohosa chaqueta.

Excitado, inquieto, salí del guardarropa llevando conmigo un enigma: ¿quién es ése al que he visto con esa chaqueta raída?

Desde ese momento y hasta la fecha de la mascarada, fijada para tres días después, algo estuvo agitándose dentro de mí. Yo no era yo, tal como me sentía habitualmente. O, más exactamente, yo no estaba solo, sino con alguien a quien buscaba dentro de mí, sin poder hallarlo.

Yo seguía viviendo mi existencia de siempre, pero algo me impedía entregarme a ella por entero, algo alteraba mi vida normal. Era como si me hubieran servido una

copa de un buen vino, pero al que hubieran agregado un líquido desconocido. La bebida desleída me recuerda mi sabor predilecto, pero sólo a medias o en una cuarta parte. Sentía sólo el aroma de mi vida, pero no la vida misma. Por otra parte tampoco esto era así, porque lo que yo sentía no sólo era mi propia vida, sino también otra que transcurría dentro de mí, pero que no reconocía en la suficiente medida. Estaba dividido en dos. Sentía mi vida habitual, pero me parecía que ésta había entrado en una zona de niebla. Y, aunque yo miraba lo que absorbía mi atención, no lo veía en detalle, sino sólo a grandes rasgos, «en general», sin llegar hasta la profunda esencia interior. Pensaba, pero mis pensamientos quedaban a mitad de camino; oía, pero no escuchaba; olía, pero sólo parcialmente. La mitad de mi energía y de mi capacidad humana habían desaparecido, y esta pérdida debilitaba y aflojaba mi energía y mi atención. No terminaba lo que empezaba a hacer. Me parecía que necesitaba llevar a cabo algo de suma importancia. Pero en seguida mi conciencia parecía cubrirse de niebla, y ya no comprendía cuál debía ser mi paso siguiente, me distraía y me desdoblaba.

¡Qué estado tan fatigoso e insoportable! No me abandonó durante tres días y, mientras tanto, la cuestión de a quién iba a representar en la mascarada no avanzaba.

Anoche me desperté, y de repente lo comprendí todo. La segunda vida, que yo vivía paralelamente a la de siempre, era una vida secreta, subconsciente. En ella se realizaba el trabajo de buscar al individuo mohoso cuyo traje había encontrado por casualidad.

Sin embargo, aquella aclaración no duró mucho tiempo. Volvió a esfumarse, y seguí atormentándome en el insomnio y la indecisión.

Era como si hubiera olvidado o perdido algo, y no pudiese encontrarlo ni recordarlo. Era una gran tortura. Sin embargo, si algún hechicero me hubiera propuesto sacarme de ese estado, quién sabe si hubiera aceptado.

Y he aquí otra rareza que noté en mí.

Indudablemente yo estaba convencido de que no encontraría la imagen que estaba buscando. No obstante, continuaba con la búsqueda. Por algún motivo, en todos esos días no dejé de detenerme ante una sola de las vidrieras de las casas de fotografía, para examinar durante mucho tiempo los retratos que se exhibían, tratando de comprender a qué personas correspondían. Evidentemente, quería encontrar entre ellas al personaje que necesitaba. Podría preguntarme: ¿por qué no entraba en la tienda para mirar los montones de fotos que había allí? En las librerías de viejo también había pilas de fotos sucias y polvorientas. ¿Por qué no utilicé este material? ¿Por qué no lo revisé? Me limité a ojear el paquete más pequeño, desechando indolentemente los demás por no ensuciarme las manos.

¿Qué sucedía? ¿Cómo se podía explicar aquella inercia y aquella dualidad? Creo que todo ello se debía a la convicción inconsciente, pero firme en mi interior, de que aquel caballero polvoriento y mohoso, tarde o temprano, cobraría vida para

socorrerme. «No vale la pena buscar. Es mejor no descubrir a ese hombre polvoriento», decía probablemente una voz inconsciente dentro de mí.

Hubo también momentos extraños como ése que se repitieron dos o tres veces.

Iba caminando por la calle y, de repente, lo comprendía todo; me detenía en ese mismo momento para tratar de captar hasta el último detalle lo que se me venía espontáneamente a las manos. Durante un par de segundos, ya podía entenderlo todo hasta el fin... Pero, diez segundos después, lo que había surgido en mi espíritu se perdía, y de nuevo aparecía el signo de interrogación en mi interior.

En otro momento me sorprendí caminando con un paso vacilante, sin ritmo, no habitual en mí, del cual no pude librarme en seguida.

Y durante la noche, en las horas de insomnio, empezaba a frotarme las palmas de las manos de una forma muy particular. «¿Quién se las frota así?», me preguntaba, sin poder recordarlo. Sólo sé que el que lo hace de este modo tiene manos pequeñas, estrechas, frías, sudorosas, con palmas rojas, muy rojas. Es muy desagradable estrechar una mano como ésta, blanda, sin huesos. ¿Quién es? ¿Quién es?

En un estado de división interna, indecisión y búsqueda incesante de lo que no podía encontrar, llegué al camerino general situado junto al escenario de la escuela. En un primer momento me sentí desilusionado. Resulta que nos han asignado un camerino general en el que debemos vestirnos y maquillarnos todos juntos, y no cada uno por separado, como en aquella ocasión de la función de prueba en el escenario grande. El murmullo, el alboroto y las conversaciones hacían difícil concentrarse. Y, sin embargo, yo sentía que el momento de vestirme por primera vez con aquel traje polvoriento, lo mismo que el de colocarme la peluca gris amarillenta, eran extraordinariamente importantes para mí. Sólo aquellas cosas podían sugerirme lo que en mi insomnio buscaba dentro. En esos instantes estaba depositada mi última esperanza.

Todo a mi alrededor me estorbaba. Govorkov, que estaba sentado a mi lado, ya se había maquillado de Mefistófeles. Lucía su riquísimo traje negro de español, y a su alrededor todos lanzaban exclamaciones de admiración al mirarlo. Otros se morían de risa al ver a Viúntsov quien, para parecer un viejo, había recubierto su cara infantil con tal cantidad de rayas y puntos que parecía un mapa geográfico. Shustov me irritaba porque se había conformado con el traje trivial y el aspecto general del acicalado Skalozub^[9]. Es verdad que en esto había algo imprevisto, porque nadie podía sospechar que su desastrosa ropa ordinaria ocultara una figura elegante y armoniosa de piernas rectas y bien formadas.

Puschin me hizo reír con su afán de hacer de sí un aristócrata. Desde luego tampoco lo conseguía aquella vez, pero no se podía negar que tenía prestancia. Con su maquillaje, la barba bien cuidada, los tacones altos que aumentaban su estatura y lo hacían más delgado, tenía un aspecto impresionante. Su forma cuidadosa de andar, debida probablemente a los altos tacones, le daba una elegancia que no era habitual

en él. Veselovski también hizo reír a todos y logró la aprobación con su audacia. Él, el ágil saltarín, el bailarín de ballet y recitador de ópera, había tenido la ocurrencia de ocultarse bajo el abrigo de largos faldones de Tito Titich Brúskov^[10], que vestía pantalones amplios, un chaleco floreado, lucía un vientre enorme y el pelo y la barba *à la rase*.

En nuestro camarín retumbaban las exclamaciones, como si se tratara de una de las más ordinarias funciones de aficionados.

«¡Oh! ¡Quién te hubiera reconocido! ¿Eres tú? ¡Asombroso! ¡Bravo, no creía que fueras capaz de eso!» Y así sucesivamente.

Aquellos gritos me enfurecían, y los comentarios que reflejaban dudas e insatisfacción respecto a mí me dejaron descorazonado.

—¡Algo no está en su sitio...! No sé, es como... ¡no lo entiendo!... ¿Quién es? ¿A quién representas?

¡Qué desagradable era escuchar todas estas observaciones y preguntas, sin tener ninguna respuesta!

¿A quién estaba tratando de representar? ¿Por qué no lo sé? ¡Si pudiera adivinarlo, sería el primero en decir quién soy!

¡Ojalá se lo hubiera llevado el diablo al muchacho del maquillaje! Hasta que no vino y transformó mi rostro en un vulgar rubio pálido de teatro, yo me sentía en camino de llegar a descubrir el secreto. Percibí un leve estremecimiento cuando me iba vistiendo con el viejo traje, arreglaba la peluca y me acomodaba la barba y el bigote. De haber estado solo en la habitación, fuera del ambiente que me distraía, seguramente habría comprendido quién era él, mi misterioso desconocido. Pero el rumor y las conversaciones no me permitían concentrarme, me impedían descubrir ese algo incomprensible que bullía dentro de mí.

Por fin me dirigí al escenario de la escuela para que me viera Tortsov. Me senté solo en un camerino en la mayor postración, observando desesperanzado en el espejo mi vulgar rostro teatral. Interiormente sentía que había fracasado, y decidí no presentarme, quitarme la ropa y desmaquillarme con una crema verdosa de horrible aspecto que tenía al lado. Ya la había puesto en el dedo, empezando a pasármela por la cara para eliminar el maquillaje, y me la seguí pasando... Los colores empezaron a emborronarse, como una acuarela a la que se agrega agua... El rostro adquirió un tono verdoso grisáceo amarillento, como un *pendant* del traje que llevaba. Era difícil distinguir dónde estaban la nariz, los ojos, los labios... Me extendí la misma crema en la barba y el bigote, y después por toda la peluca... En algunos sitios el pelo se ahuecó, haciéndose bolas, se apelmazó. Después, como dominado por un delirio, temblando, con el corazón que me daba saltos, eliminé mis cejas, me eché polvos por todos lados... me unté las manos de un color verdoso y las palmas de un color rosado, me estiré el traje y me ajusté el nudo de la corbata. Todo esto lo hice con rapidez y seguridad, ¡porque esta vez ya sabía quién era aquél a quien iba a representar, cómo era él!

Me puse el sombrero un poco de costado, como un petimetre. Reparé en el estilo chic de mis anchos pantalones, ahora gastados y raídos. Adapté mis piernas a las rodilleras que se habían formado, doblando mucho los dedos de los pies hacia dentro. Resultó una pierna ridícula. ¿Han notado ustedes lo ridículas que son las piernas de algunas personas? ¡Es horrible! La gente así me produce una sensación de repugnancia. Por la imprevista colocación de las piernas mi estatura parecía menor y mi andar era diferente, no era el mío. Por alguna razón, todo el cuerpo estaba echado a la derecha. Me faltaba un bastón. A mi lado había tirado uno, lo tomé, aunque no se ajustaba del todo a la imagen que me había formado...

Necesitaba, además, una pluma de ganso para colocármela detrás de la oreja o entre los dientes. Mandé al aprendiz del sastre a que me trajera una, y mientras esperaba su regreso caminaba por la habitación, sintiendo cómo todas las partes del cuerpo, los rasgos y líneas de la cara encontraban su posición correcta y se asentaban. Después de dar dos o tres vueltas por el cuarto, con paso vacilante y arrítmico, eché un vistazo al espejo y no me reconocí. Desde la última vez que me había mirado, había producido en mí una nueva transformación.

—¡Es él! ¡Es él! —exclamé, incapaz de dominar la alegría de mi espíritu.

Si la pluma llegara de una vez, ya podría ir al escenario.

Se oyeron pasos en el corredor. Evidentemente el muchacho me trae la pluma de ganso; me lancé a su encuentro, y en la puerta misma tropecé con Iván Platónovich.

—¡Qué susto! —exclamó involuntariamente al verme—. ¡Querido mío! ¿Quién es éste? ¡Qué extraordinario! ¿Dostoievski? ¿El marido eterno? ¿Es usted, Nazvánov? ¿A quién representa?

—¡Al crítico! —contesté con voz ronca y acento mordaz.

—¿Qué crítico, amiguito mío? —siguió preguntando, un poco desconcertado por mi mirada descarada y penetrante. Me sentía una sanguijuela pegada a él.

—¿Qué crítico? —repetí, con el deseo manifiesto de ofenderlo—. El criticón que vive dentro de Nazvánov. Existo para impedirle trabajar. ¡Mi mayor alegría! ¡El fin más noble de mi existencia!

Yo mismo me asombraba de mi tono atrevido y desagradable, de la mirada fija y obstinada que le dirigía, y del cinismo y falta de cortesía con que lo trataba. Mi tono y mi seguridad lo perturbaron. Iván Platónovich no encontraba una nueva forma de tratarme, y por lo tanto no sabía qué decir. Estaba desconcertado.

—Vámonos... —dijo con voz vacilante—. Ya han empezado hace mucho tiempo.

—Vámonos, ya que han empezado hace mucho tiempo —dije imitándole y clavando con insolencia la vista en mi confundido interlocutor. Siguió una incómoda pausa. Ninguno de los dos se movía. Era evidente que Iván Platónovich quería dar fin lo antes posible a la escena, puesto que no sabía cómo proceder. Para su fortuna, en ese momento llegó corriendo el muchacho con la pluma. Se la arrebaté y la apreté entre los labios. Mi boca se volvió estrecha como una hendidura, formando una línea recta y maligna; la punta afilada de un lado de la pluma, que se ensanchaba con el

plumón en el otro, acentuaba más aún la cáustica expresión general del rostro.

—¡Vamos! —musitó en voz baja y casi tímida Rajmánov.

—¡Vamos! —lo parodié con tono corrosivo e insolente.

Subimos al escenario, mientras Iván Platónovich trataba de evitar mi mirada. Al llegar al recibidor de Malolétkova, no me dejé ver en seguida. Al principio me escondí detrás de la chimenea gris, dejando asomar apenas mi perfil y mi chistera.

Entretanto, Arkadi Nikoláievich examinaba a Puschin y a Shustov, o sea, al aristócrata y a Skalozub, que acababan de trabar conocimiento y estaban diciendo tonterías, ya que de otra cosa no podían hablar por las características mentales de sus personajes.

—¿Y esto qué es? ¿Quién es? —preguntó de repente Arkadi Nikoláievich, con inquietud—. ¿Me lo parece, o alguien está detrás de la chimenea? ¿Quién diablos es? Todos ya han sido examinados. ¿Quién es éste? Ah, sí, Nazvánov... No, no es él...

»¿Quién es usted? —Tortsov se dirigió a mí, muy intrigado.

—Un crítico —fue mi presentación. Avancé. Entretanto, de forma inesperada para mí mismo, mi pierna retorcida se adelantó, con lo cual mi cuerpo se inclinó aún más a la derecha. Con modales exagerados me quité la chistera e hice una cortés reverencia. Después me senté y volví a esconderme a medias tras la chimenea, cuyos colores casi se confundían con los míos.

—¿Un crítico? —repitió Tortsov, desorientado.

—Sí. Un crítico íntimo —aclaré con voz chillona—. Mire la pluma... roída... por la furia. La muerdo así por el medio... cruje y... se astilla.

En seguida, inesperadamente solté un chirrido y gruñido en vez de una carcajada. Yo mismo me quedé confundido por lo imprevisto. Por lo visto, Tortsov también quedó muy impresionado.

—¡Qué demonios! —exclamó—. Venga por aquí, más cerca de la luz.

Me aproximé a las candilejas con el andar desigual de mis piernas torcidas.

—¿Un crítico íntimo de quién? —volvió a preguntarme Tortsov, clavándome la mirada y como si no me reconociera.

—Del coinquilino —carraspeé.

—¿Qué coinquilino? —siguió Tortsov.

—Nazvánov —admití modestamente, bajando los ojos como una niña.

—¿Se ha introducido dentro de él? —continuó Arkadi Nikoláievich, dándome pie.

—Estoy alojado.

—¿Por quién?

De nuevo me sofocaron el chillido y la carcajada. Tuve que tranquilizarme antes de decir:

—Por él mismo. Los artistas aman a quienes los arruinan. Y el crítico...

Un nuevo acceso de risas y chillidos no me permitió completar mi pensamiento.

—¿Qué puede criticar usted? Es que es usted un ignorante —me regañó Arkadi

Nicoláievich.

—Los ignorantes también critican —me defendí.

—Usted no entiende nada ni sabe hacer nada —siguió provocándome Tortsov.

—El que no sabe es el que enseña —dije sentándome afectadamente en el suelo ante las candilejas, tras las cuales estaba de pie Tortsov.

—No es verdad, usted no es un crítico, sino simplemente un criticón. Un gusano, una sanguijuela. Ellos, como usted, no son peligrosos, pero no dejan vivir.

—Le voy a martirizar... poquito a poco... sin descanso —volví a carraspear.

—¡Es usted un canalla! —exclamó Tortsov, ya sin ocultar su furia.

—¡Oh! ¡Qué estilo! —dije inclinándome sobre las candilejas, coqueteando ante Tortsov.

—¡Gusano! —casi gritó Arkadi Nikoláievich.

—¡Esto está bien! ¡Pero que muy, muy bien! —Seguí coqueteando con Arkadi Nikoláievich, ya sin escrúpulos—. Ni mojándola podrá despegarse a la sanguijuela. Donde hay una sanguijuela hay un pantano... y por los pantanos andan los diablos y yo también.

Al recordar ahora ese momento yo mismo me asombro de la audacia e insolencia que entonces demostraba. Llegué hasta el punto de ponerme a jugar con Arkadi Nikoláievich, como si fuera una hermosa mujer, e incluso acerqué el dedo grasiento de mi angosta mano con sus palmas rojizas a la mejilla y la nariz de mi profesor. Quise acariciarlo, pero él, instintivamente y con repugnancia, rechazó mi mano dándole un golpe con la suya; yo entorné los ojos y a través de la hendidura de mis párpados seguí coqueteando con él con la mirada.

Después de un instante de vacilación, Arkadi Nikoláievich me dio unas palmadas afectuosas en las mejillas, y me atrajo hacia sí para besarme, al tiempo que murmuraba:

—¡Bravo! ¡Magnífico!

Y, sintiendo que yo le manchaba con la grasa que goteaba de mi rostro, agregó:

—¡Oh, miren lo que me ha hecho! Ahora es cuando realmente no puedo quitarme todo esto ni con agua.

Todos acudieron para ayudarlo a limpiarse el rostro, pero yo, en un estado de éxtasis por su aprobación, di algunos saltos y cabriolas, y salí del escenario con mi paso habitual, con el aplauso de todos.

Me parece que mi instantánea salida del papel y la muestra de mi verdadera personalidad remarcaron más aún los rasgos característicos del personaje y mi encarnación en él. Antes de salir de la escena me detuve y, por un instante, volví a entrar en el papel, para repetir como despedida la afectada reverencia del crítico.

En ese momento, al volverme hacia Tortsov, noté que con su pañuelo en la mano interrumpía la tarea de limpiarse la cara, se quedaba inmóvil y me dirigía desde lejos una mirada de cariño.

Me sentía realmente feliz, pero no era una felicidad corriente, sino un sentimiento

nuevo, el de la dicha de la creación en el arte.

En el camerino continuó la función. Los alumnos me daban constantemente un nuevo pie, y yo respondía con agudeza, sin titubear, de acuerdo con la personalidad del que estaba representando. Me parecía ser inagotable y que podía vivir el papel hasta el fin, en todas las situaciones en que me encontrara, sin excepción. ¡Qué suerte es dominar de esta manera el personaje!

Esto continuó incluso cuando, despojado del vestuario y del maquillaje para actuar en el papel, aparecieron mis características naturales. La línea del cuerpo, del rostro, los movimientos, la voz, la entonación, la pronunciación, las manos, los pies se adaptaban de tal modo al papel que reemplazaban a la peluca, a la barba y a la chaqueta gris. Un par de veces me vi por casualidad en el espejo y puedo afirmar que no era yo, sino el criticón recubierto de moho. Voy a interpretar el papel sin maquillaje ni vestuario, con mi propia cara y mi ropa.

Eso no es todo: no conseguí salir del personaje de forma inmediata. Camino de casa, al entrar en el piso, me sorprendía a cada instante caminando, moviéndome y actuando como el personaje que había dejado.

Más aún, durante la comida, al conversar con la patrona y los demás inquilinos, me sentía quisquilloso, despreciativo, irritado, con una actitud que no era la mía, sino la del criticón. Incluso la patrona me hizo una observación:

—¡Por Dios, qué le pasa hoy que está tan molesto!

Eso me llenó de alegría.

Me sentía feliz, porque comprendía el modo en que hay que vivir una vida ajena, y qué significan *la transformación en otro personaje y la caracterización*.

Éstas son cualidades y dones de la máxima importancia para un actor.

Hoy me estaba bañando cuando recordé que mientras vivía el personaje del criticón no había perdido el sentido de ser yo mismo, es decir, Nazvánov.

He llegado a esta conclusión porque durante mi actuación me producía una extraordinaria alegría observar mi propia encarnación.

En verdad yo era mi propio espectador, mientras otra parte de mi naturaleza vivía la vida ajena del criticón.

Por otra parte, ¿puedo decir que esa vida era ajena a mí? Resulta que el criticón ha sido tomado de mí mismo.

¡Es extraordinario! Ese estado de dualidad no sólo no obstaculizaba, sino que incluso ayudaba a la creación, le proporcionaba estímulos y ardor.

La clase de hoy estuvo dedicada al análisis y la crítica de lo que nosotros, los alumnos, habíamos hecho en la clase anterior, la «mascarada».

Dijo Tortsov, dirigiéndose a Veliamínova:

—Hay una gran diferencia entre buscar dentro de uno mismo, seleccionando las sensaciones propias de uno mismo que son análogas a las del papel, y seguir siendo

uno mismo, cambiando el papel para adaptarlo a uno mismo.

»Hay actores, y sobre todo actrices, que no tienen necesidad de la *caracterización* ni de la *encarnación*, porque ajustan cada papel a sí mismos y confían exclusivamente en el encanto de sus características humanas. Sólo sobre esta base construyen su éxito. Sin ella están indefensos, como Sansón sin su cabellera.

»A tales actores, asusta todo lo que oculta ante el espectador su individualidad humana natural. Si lo que actúa sobre el público es su belleza, tratan de lucirla. Si el encanto se manifiesta en los ojos, el rostro, la voz, las maneras, ofrecen todo esto al público, como lo hizo Veliamínova, por ejemplo.

»¿Para qué la encarnación, si con ella se mostrará menos favorecida que en la vida real? Usted se ama más a *sí misma* en el papel que al papel en usted. Esto es un error. Usted tiene aptitudes, puede no solamente lucirse por sí misma; también puede mostrar el papel creado.

»Hay muchos actores que confían en el hechizo de su naturaleza interior. Es lo que muestran al espectador. Dímkova y Umnóviy, por ejemplo, creen que su atractivo está en la profundidad de sus sentimientos y en el nerviosismo con que viven sus experiencias. A eso adaptan cada papel impregnándolo de sus más intensas y pujantes cualidades humanas naturales.

»Si Veliamínova está enamorada de sus dotes externas, Dímkova y Umnóviy se inclinan por las internas.

»¿Para qué necesitan el vestuario y el maquillaje, si no hacen más que molestar?

»Éste es otro error que hay que evitar. Amen el papel *en sí mismo*. Ustedes cuentan con posibilidades artísticas para crearlo.

»Pero hay también actores de otro tipo. ¡No los busquen! No están entre ustedes, porque ustedes aún no han tenido tiempo de adquirir sus características.

»Tales actores son interesantes por sus originales procedimientos de interpretación, y por sus clichés teatrales peculiares, magníficamente elaborados, que son propios de ellos solamente. Son el motivo que tienen para salir a escena, es lo que muestran al espectador. ¿Para qué la encarnación? ¿Para qué caracterizarse, si esto impide mostrar su punto fuerte?

»Hay también otro tipo de actores, también fuertes en cuanto a la técnica y el estereotipo, pero que no son ellos mismos, no elaboran personalmente nada para ellos mismos, sino que son imitadores de todas las épocas y todos los pueblos. Ellos también preparan la caracterización y la encarnación según un ritual sumamente convencional. Saben cómo se «representa» cada papel del repertorio universal, por cuanto lo han subordinado a un patrón fijado de una vez para siempre. Sin esto no podrían interpretar casi trescientos sesenta y cinco papeles por año, cada uno con un solo ensayo, como se practica en algunos teatros de provincia.

»Si hay entre ustedes alguien inclinado a seguir ese peligroso camino del mínimo esfuerzo, que desconfíe de él, ahora que está a tiempo.

»Veamos su caso, Govorkov, por ejemplo. No piense que en el examen del

maquillaje y el vestuario que hicimos durante la última clase creó usted la imagen característica de Mefistófeles, que la encarnó y se ocultó detrás de ella. No, esto es un error. Usted siguió siendo el mismo hermoso Govorkov, sólo que con un nuevo traje y un nuevo juego de clichés actorales, esta vez de carácter “gótico, medieval”, como se los llama en nuestra jerga teatral,

»En *La fierecilla domada*, vimos los mismos clichés, pero adaptados a papeles cómicos en vez de trágicos.

»Le vimos también, por así decir, en clichés civiles para la comedia y el drama actuales, en prosa y en verso. Pero... por más que se maquillara, por más que se vistiera, cualesquiera que fueran las maneras y hábitos que adoptara, no podía salirse del “actor Govorkov”. Por el contrario, todos sus modos de actuar le acercan más aún a él.

»Bueno, no, esto no es exactamente así. Sus clichés le acercan no al “actor Govorkov”, sino “en general” a todos los actores rutinarios de todos los países y todas las épocas.

»Usted piensa que tiene sus propios gestos, su modo de andar, su propia manera de hablar. No, es la manera *universal*, fijada de una vez para siempre para todos los actores que cambian el arte por el negocio. Pero si piensa mostrar de alguna manera en la escena algo que nunca hemos visto, preséntese tal como es en la vida real, o sea no como el “actor” sino como el hombre Govorkov. Esto sería magnífico, porque el *hombre* Govorkov es mucho más interesante y talentoso que el *actor* Govorkov. Le pedimos que nos lo muestre, puesto que al actor Govorkov lo vemos en todos los teatros.

»Estoy seguro de que del hombre Govorkov nacerá toda una generación de papeles característicos. Pero del actor Govorkov no surgirá nada nuevo, porque su surtido de clichés artesanales es asombrosamente limitado y está enteramente desgastado.

Después de Govorkov llegó el turno de la prueba de Viúntsov. Cada vez se mostraba más severo con él, probablemente para imponer su autoridad al indisciplinado joven. Era algo útil para él.

—Lo que usted nos ha mostrado —dijo Tortsov— no es una imagen, sino un malentendido. No era un hombre, ni un mono, ni un deshollinador. No tenía rostro, sólo un trapo sucio para limpiarse las manos.

»¿Y las maneras, los gestos, los movimientos? ¿Qué eran? ¿El baile de San Vito? Usted quería ocultarse detrás de la imagen exterior de un viejo, pero no lo consiguió. Por el contrario, más que nunca, del modo más claro y visible, descubría al actor Viúntsov. Porque sus gestos exagerados no eran los típicos del anciano representado, sino sólo de usted mismo.

»Sus pensamientos de sobreactuación no hacían más que mostrar con más fuerza a Viúntsov. Le pertenecen sólo a usted, y de ninguna manera se relacionan con el anciano a quien quiere mostrar.

»Esa caracterización no encarna; lo muestra de cuerpo entero y le da un pretexto para la exageración.

»A usted no le gustan la caracterización y la encarnación, no las conoce, no las necesita, y sobre lo que usted nos mostró no se puede hablar en serio. Ha sido lo que nunca, en ninguna circunstancia, hay que presentar en escena.

»Esperamos que este fracaso lo haga entrar en razón y le obligue a pensar seriamente por fin sobre su actitud frívola frente a lo que hace en la escuela.

»¡De otro modo no le irá bien!

Lamentablemente, la segunda mitad de la clase se interrumpió, puesto que volvieron a llamar a Arkadi Nikoláievich para un asunto urgente; en su lugar quedó Rajmánov para ocuparse de algunos ejercicios con nosotros.

Tortsov entró hoy en el «departamento de Malolétkova» junto con Viúntsov, a quien llevaba paternalmente del brazo. El joven tenía un aspecto turbado y los ojos llorosos, evidentemente después de sus mutuas explicaciones y de una reconciliación.

Prosiguiendo con la conversación iniciada, Arkadi Nikoláievich le dijo:

—Vaya e inténtelo.

Un instante después, Viúntsov empezó a caminar cojeando por la habitación, todo retorcido, como si estuviera paralizado.

—No —le interrumpió Arkadi Nikoláievich—. Esto no es un ser humano; es un pulpo o un fantasma. No exagere.

Un instante después, Viúntsov empezó a cojear a la manera de un viejo, pero con un ritmo bastante rápido y juvenil.

—¡Y eso es demasiado vigoroso! —volvió a interrumpir Tortsov—. Su error es que sigue la ley del mínimo esfuerzo, o sea, de la simple copia externa. Pero la copia no es creación. Es un mal camino. Es mejor que empiece por estudiar la naturaleza misma de la vejez. Entonces le quedará claro lo que debe buscar dentro de usted.

»¿Por qué un hombre joven puede saltar rápidamente, volverse, correr, sentarse, sin preparación previa, mientras que un anciano no tiene esta posibilidad?

—¡Porque es viejo y nada más! —dijo Viúntsov.

—Esto no es una explicación. Hay otras causas, puramente fisiológicas —explicó Arkadi Nikoláievich.

—¿Cuáles son?

—Debido al depósito de sales, el endurecimiento de los músculos y otros factores que con el paso de los años van minando el organismo humano, las articulaciones de un anciano dejan de estar bien engrasadas. Chirrían como el hierro oxidado.

»Eso reduce la amplitud del gesto, acorta los ángulos de flexión de las articulaciones, los giros del torso, de la cabeza, obliga a descomponer un gran movimiento en muchos más pequeños y a prepararse para ellos antes de realizarlos.

»Si en la juventud los giros de la cintura se efectúan rápida y libremente con un ángulo de cincuenta a setenta grados, en la vejez se reducen a veinte grados. Y no se

hacen de una vez, sino en varias, cuidadosamente y con descansos. En caso contrario, habrá punzadas en alguna parte, o se verán muecas por el lumbago.

»Además, en el anciano la comunicación entre los centros que coordinan los movimientos y los que los realizan es lenta; se realiza con la velocidad de un tren de carga, por así decir, con dudas y paradas. Por eso el ritmo y el *tempo* del movimiento en el anciano es lento, perezoso.

»Todas estas condiciones son para usted, el intérprete del papel, “las circunstancias dadas”, el “sí mágico”, con los cuales debe empezar a actuar. Comience, entonces, vigilando constantemente cada uno de sus movimientos y teniendo presente qué es lo accesible para el anciano y qué es lo que excede sus fuerzas.

No sólo Viúntsov, sino también todos nosotros, sin poder contenernos, empezamos a actuar a la manera de un viejo, en las *circunstancias dadas* que nos había explicado Tortsov. La sala se convirtió en un asilo de ancianos.

Era importante, en esta situación, sentir: estoy actuando en las condiciones determinadas por la vida fisiológica de un anciano, en vez de imitar y fingir simplemente como un mal actor.

Sin embargo, a cada paso Arkadi Nikoláievich e Iván Rajmánov pescaban a cada uno de nosotros en alguna inexactitud o error, cuando incurriamos en un movimiento demasiado amplio, en un *tempo* muy rápido, o en otro error o incoherencia fisiológica.

Al fin, con un gran esfuerzo de atención, lo conseguimos hasta cierto punto.

—Ahora han caído en el otro extremo —dijo Tortsov para corregirnos—. Ustedes mantienen todo el tiempo el mismo ritmo y *tempo* lentos al andar y un excesivo cuidado en los movimientos. No es así en los viejos. Para ilustrar mi idea les relataré uno de mis recuerdos.

»Conocí a una anciana de cien años. Incluso podía correr en línea recta. Pero para ello debía empezar por prepararse largo rato, dar unos pasos en el mismo lugar, desentumecer las piernas y empezar con unos pasitos cortos. En esos momentos se parecía a un niño de un año, que, con la misma atención y concentración de pensamiento, aprende a dar los primeros pasos.

»Cuando las piernas de la anciana estaban listas, empezaban a funcionar y el movimiento adquiría inercia, ya no podía detenerse y se movía cada vez más rápidamente, casi corriendo. Al acercarse a la meta, ya le resultaba difícil detenerse. Pero llegaba y se paraba, como una locomotora sin vapor.

»Antes de empezar la nueva y difícilísima tarea, la de dar la vuelta, descansaba un buen rato, y después comenzaba el prolongado pisoteo en el mismo sitio, con el rostro preocupado, una profunda atención y toda clase de precauciones.

»El giro se realizaba con el mismo *tempo* lento, prolongado, muy prolongado, y luego de nuevo el descanso, los pasos en un mismo lugar y el viaje de vuelta.

Después de esta explicación comenzaron las pruebas.

Todos empezamos a correr con pasitos cortos y dábamos lentamente la vuelta, llegando hasta la pared.

Yo sentía que en el primer momento no daba con la *acción* justa en las circunstancias dadas de la vejez, sino que sólo copiaba externamente a la viejita centenaria con sus movimientos que nos había descrito Arkadi Nikoláievich. Sin embargo, por fin pude ajustar el ritmo y decidí incluso sentarme a la manera de un viejo, como con mucho cansancio.

Entonces se me acercó Arkadi Nikoláievich y me dijo que había cometido una enorme cantidad de errores.

—¿Qué clase de errores? —pregunté.

—Así se sientan los jóvenes —me explicó Arkadi Nikoláievich. En cuanto quiso hacerlo, se sentó, casi en seguida, sin pensar, sin preparativos—. Además —prosiguió—, compruebe el ángulo en que dobla las rodillas. ¿Casi cincuenta? Sin embargo, como anciano no podría flexionar con un ángulo de más de veinte grados. No, es mucho, demasiado. Menos aún, mucho menos. Así. Siéntese ahora.

Me incliné hacia atrás y caí sobre la silla, como una bolsa de avena que cae de un carro.

—Ya lo ve, su anciano se ha partido en dos o sufre un ataque de lumbago —me observó Arkadi Nikoláievich.

Empecé a hacer toda clase de pruebas para sentarme con las rodillas apenas dobladas. Para eso tuve que doblarme por la cintura, socorrerme con las manos y hallar con su ayuda un punto de sujeción. Me apoyé con ellas sobre los brazos del sillón y gradualmente empecé a doblarlas en los codos, bajando cuidadosamente el cuerpo sobre el asiento.

—Más despacio, más despacio, con más cuidado todavía —me dirigía Arkadi Nikoláievich—. No olvide que el anciano ve mal. Antes de colocar las manos sobre los brazos del sillón tiene que observar dónde las coloca, en qué se apoya. Así, más despacio, o volverá a sentir el lumbago. No olvide que las articulaciones están herrumbradas y molestan. ¡Más despacio!... ¡Así!

»¡Quieto, quieto! ¡Qué está haciendo! —me detuvo Arkadi Nikoláievich cuando nada más sentarme quería apoyarme en el respaldo del sillón—. Hay que descansar —me corrigió—, colocar correctamente la espalda. En los viejos todo se hace sin prisas. Así. Inclínese poco a poco hacia atrás. ¡Bien! Primero una mano, después la otra; colóquelas sobre las rodillas. Descanse. Listo.

»Sin embargo, ¿por qué tanta precaución? Lo más difícil ya está hecho. Ahora puede rejuvenecer en seguida. Puede volverse más dinámico, enérgico, flexible; cambie el *tempo*, el ritmo. Gire con más audacia, inclínese, actúe con más energía, casi como un joven. Pero... sólo dentro de los límites de los quince o veinte grados de su gesto habitual. No pase nunca de estos límites, y, si lo hace, debe ser con mucho cuidado, con otro ritmo, porque en el caso contrario sentirá calambres.

»Si el joven que interpreta el papel de un viejo se concentra, comprende y asimila

todos estos momentos que constituyen una acción amplia y difícil; si consciente, honesta y lógicamente, sin bríos superfluos, ni exageraciones, empieza a actuar con eficiencia y sentido dentro de las circunstancias en las que vive el mismo anciano; si cumple con todo lo que he indicado, o sea, siguiendo las partes componentes de una acción más amplia, entonces se colocará en condiciones iguales a las del anciano, se asemejará a él, entrará en su *tempo* y su ritmo, que desempeñan un papel importante y tienen una significación primordial en la interpretación de un anciano.

»Es difícil conocer y hallar las “circunstancias dadas” de la vejez. Pero una vez halladas, no es difícil fijarlas con ayuda de la técnica.

Hoy Arkadi Nikoláievich siguió con la crítica de la «mascarada».

Nos dijo:

—Ya les he hablado de los actores que evitan, que no aman la caracterización y la reencarnación de un personaje.

»Hoy les presentaré a otro tipo de actores, a los que, por el contrario, por diferentes motivos les gusta la caracterización y se orientan hacia ella.

»En la mayoría de los casos lo hacen porque no están extraordinariamente dotados interna y externamente en cuanto a la belleza y fuerza de su atractivo. Por el contrario, su individualidad humana no es apta para la escena, lo cual les obliga a ocultarse detrás de la caracterización, en la cual encuentran el atractivo y la simpatía que les faltan.

»Para ello se necesita no sólo una técnica refinada, sino también un gran dominio artístico. Lamentablemente, este don magnífico y muy valioso no se encuentra con frecuencia, y sin él la inclinación a caracterizarse toma fácilmente un camino falso, es decir, el que conduce hacia el convencionalismo y la exageración.

»Para explicarles mejor lo que significan las vías correctas e incorrectas de caracterización y encarnación, pasaré revista rápidamente a las variedades de actores que conocemos en nuestro terreno. Para ello, en vez de una ilustración, me referiré a lo que ustedes mismos me mostraron en la “mascarada”.

»Se pueden crear en la escena imágenes características “en general”: el comerciante, el aristócrata, el militar, el campesino, etcétera. En una observación superficial de las diversas capas en que antes se dividía la gente no es difícil notar maneras, actitudes, costumbres que saltan a la vista. Así, por ejemplo, los militares, “en general”, se mantienen erguidos, andan marcando el paso en vez de caminar de un modo corriente, mueven los hombros para mostrar las charreteras, dan taconazos para hacer sonar las espuelas, hablan y tosen con fuerza para mostrar reciedumbre, etcétera. Los campesinos escupen, se suenan la nariz sin pañuelo, hablan de un modo inconexo y con pronunciación deficiente, se limpian la boca con el faldón del capote, etcétera.

»El aristócrata siempre usa chistera, guantes y monóculo, habla con afectación, suele jugar con la cadena del reloj o la cinta del monóculo, etcétera. Todos estos

clichés “en general” pretenden crear el tipo. Han sido tomados de la vida, se encuentran en la realidad. Pero no está en ellos la esencia, no son típicos.

»Con esta simplificación abordó Veselovski su personaje. Nos dio todo lo que se supone como representación de Tito Titich, pero eso no era Brúskov, eso no era tampoco simplemente un comerciante; era “en general” lo que en la escena se llama “un comerciante”, entre comillas.

»Lo mismo se puede decir de Puschin. Su aristócrata “en general” no es para la vida, sino especialmente para el teatro.

»Las dos fueron ejemplo de tradiciones artesanales, sin vida. Así se representan los comerciantes y los aristócratas en todos los teatros. No son seres vivos, sino un ritual de actores.

»Otros actores, con una observación más atenta y más fina, saben elegir entre toda la masa de comerciantes, militares, aristócratas, campesinos, *ciertos grupos*, o sea, distinguen entre un soldado común y uno de la guardia, entre los de caballería y los de infantería, conocen a los soldados, oficiales, generales. Entre los mercaderes, diferencian los que tienen una pequeña tienda de los negociantes, los que tienen fábricas. Entre los aristócratas, distinguen a los de la corte, a los de la capital o la provincia, los rusos o los extranjeros, etcétera. Dotan de rasgos característicos, típicos a todos estos representantes de grupos.

»Así los mostró Shustov en el examen.

»Entre todos los militares “en general” supo elegir al soldado común y le dio sus rasgos típicos elementales.

»La imagen que nos ofreció no era la de un militar «en general», sino de un soldado verdadero.

»En un tercer tipo de actores característicos encontramos un sentido aún más fino de la observación. Entre todos los militares, entre todo el grupo de los soldados, ellos pueden elegir un determinado Iván Ivánovich Ivánov y transmitirle ciertos rasgos típicos que son propios sólo de él, que no se repiten en ningún otro soldado. Este hombre, sin duda, es un militar “en general”, un soldado, pero además es, también, Iván Ivánovich Ivánov.

»En este sentido, es decir, en cuanto a crear una personalidad, una individualidad, eso sólo nos lo ofreció Nazvánov.

»Lo que nos dio fue una *creación* artística audaz, y por eso debemos hablar de él con detalle.

»Pido a Nazvánov que nos cuente, punto por punto, la historia del nacimiento de su críticón. Nos interesa saber cómo se produjo en él el proceso creador de la reencarnación.

Cumplí con la petición de Tortsov y fui recordando, paso a paso, todo lo que había anotado detalladamente en mi diario sobre cómo fue madurando en mí el individuo con la chaqueta mohosa.

Después de haberme escuchado atentamente, Tortsov se dirigió a mí con una

nueva petición.

—Ahora trate de recordar —dijo— qué es lo que experimentaba cuando se sentía firmemente dentro del personaje.

—Experimentaba un deleite absolutamente particular, que no puede compararse con nada —respondí, inspirándome—. Algo parecido, y puede ser que incluso en un grado mayor, es lo que sentí en la función de prueba, en la escena de «¡Sangre, Yago, sangre!»^[11]. Lo mismo se repitió por momentos durante algunos ejercicios.

—¿Y de qué se trata? Intente definirlo con palabras.

—Ante todo es una fe completa y sincera en la autenticidad de lo que uno hace y siente —recordé y reconocí las sensaciones creadoras que experimenté entonces—. Gracias a esa fe surgió la confianza en mí mismo, en lo adecuado de la imagen creada y en la sinceridad de sus acciones. Ésta no es la autosuficiencia del actor engreído, enamorado de sí mismo, sino algo de un orden totalmente distinto, cercano a la convicción de la propia verdad.

»¡Cuando pienso cómo me comporté con usted! Mi afecto, mi respeto y mi sentimiento de admiración por usted son muy profundos. En mi vida normal, todo esto me inhibe para expresarme libremente. No puedo olvidar por completo con quién me encuentro, no me permite abandonarme y descubrir mi personalidad en todos sus aspectos. Pero, estando en una piel ajena, no en la mía, mi actitud con usted experimentó un cambio radical. Tuve la sensación de que no era yo, sino algún otro el que se dirigió a usted. Es por eso por lo que teniéndolo tan cerca, con su mirada dirigida directamente a mi espíritu, no sólo no me sentía turbado, sino que, por el contrario, me excitaba. Me resultaba agradable mirarlo con insolencia, sin sentir miedo, y tener el derecho a hacerlo. ¿Acaso me hubiera atrevido de otra manera? ¡Jamás! Pero siendo otro podía llegar hasta donde quisiera. Y si me sentía así estando cara a cara con usted, ya no podía tener ningún reparo con el espectador que se halla del otro lado de las candilejas.

—¿Y qué hay del hueco negro de la boca del escenario? —preguntó alguien.

—No lo noté, porque estaba ocupado con algo más interesante, que me absorbía por entero.

—Por consiguiente —resumió Tortsov—, Nazvánov vivía realmente en la imagen del antipático criticón. Y sólo se pueden vivir las sensaciones, sentimientos e instintos propios, no los ajenos.

»Esto significa que lo que Nazvánov nos dio en el criticón fueron sus propios sentimientos.

»Preguntamos ahora: ¿se atrevería a mostrarse ante nosotros con su propia personalidad, sin ocultarse detrás de la imagen creada? ¿Es posible que existan en su espíritu ciertas simientes de las cuales pueda nacer un nuevo personaje repulsivo? Que lo muestre ahora mismo sin cambiar su aspecto, sin maquillaje ni disfraz. ¿Se atreverá a hacerlo? —me invitó Arkadi Nikoláievich.

—¿Por qué no? Ya he probado a interpretar al personaje del criticón sin

maquillaje —contesté.

—Pero ¿con la mímica correspondiente, las maneras, el modo de andar? — insistió Tortsov.

—Por supuesto —contesté.

—De modo que esto equivale al maquillaje. No es ahí donde está la cuestión. La imagen detrás de la cual se oculta se puede crear incluso sin maquillaje. No, muéstrame sus propios rasgos, sean cuales fueren, buenos o malos, pero los más íntimos y secretos, sin esconderse detrás de una imagen ajena. ¿Se atrevería a hacerlo? —insistió Tortsov.

—Me daría vergüenza —admití, después de pensarlo.

—¿Y si se oculta con la máscara, no le daría vergüenza?

—Entonces podría hacerlo —dije.

—¡Ya lo ven! —exclamó Tortsov con satisfacción—. Aquí ocurre lo mismo que en una mascarada de verdad.

»Vemos así cómo un joven modesto, que en la vida corriente tiene miedo de acercarse a una mujer, de repente se vuelve insolente y revela bajo la máscara instintos íntimos y secretos, y rasgos del carácter que no se anima a confesar en la vida normal.

»¿De dónde viene su audacia? De la máscara y el vestuario que lo ocultan. Con su propia personalidad no se decide a hacer lo que hace en nombre de otro, por el cual no es responsable.

»La caracterización es lo mismo que una máscara que oculta al actor-individuo. Resguardado por ella, puede revelar los detalles más íntimos y picantes de su espíritu.

»Éstas son cualidades de la caracterización, importantes para nosotros.

»¿Han notado ustedes que los actores, y especialmente las actrices, a los que no les gusta encarnarse en otros personajes y que siempre actúan a título personal, tienen una fuerte tendencia a mostrarse en el escenario como seres hermosos, nobles, bondadosos y sentimentales? ¿Y también que, por el contrario, los actores característicos prefieren interpretar canallas, monstruos, tipos caricaturescos, porque en ellos están acusados los contornos, es más pintoresco el diseño, la imagen está cincelada con más audacia y claridad, y todo ello es más apto para la escena y se graba mejor en la memoria del espectador?

»La caracterización, cuando va acompañada de una reencarnación, es algo grande.

»Y puesto que cada artista debe crear en la escena una imagen, y no mostrarse simplemente a sí mismo al público, la caracterización y la reencarnación se nos hacen imprescindibles a todos nosotros.

»En otras palabras, todos los actores que sean realmente artistas, sin excepción, los creadores de imágenes, deben reencarnarse en sus personajes y saber caracterizarse.

»No existen los papeles que no exigen una caracterización.

Desarrollo de la expresividad corporal

Hoy nos abrieron la sala misteriosa junto a la galería de la escuela, a la cual antes no dejaban pasar a nadie. Se rumorea que ahí estará el *museo de la escuela*, que al mismo tiempo será *lugar de reunión* para nosotros los alumnos. Se supone que colgarán en ella una colección de grabados y fotografías de las mejores obras del arte universal. Rodeados por ellas durante la mayor parte del tiempo que pasamos en la escuela, nos iremos habituando a la belleza.

Dicen también que, además de este museo de la forma clásica, que el actor debe conocer, se organizará como contraste un pequeño *museo de lo deforme*. Habrá ahí, entre otras cosas, una colección de fotografías de actores con ropajes, poses y maquillajes estereotipados, que deben evitarse en la escena. Esta colección estará al lado, en el despacho de Iván Platónovich. Habitualmente se hallará oculta por una cortina, y sólo en casos excepcionales se la mostrará a los alumnos con fines pedagógicos, para demostrar algo por contraste.

Todas éstas son nuevas fantasías del incansable Iván Platónovich.

Pero, al parecer, aún falta mucho para que este museo exista, así que encontramos la habitación misteriosa en el más completo desorden. Bellos objetos, estatuas y estatuillas de escayola, algunos cuadros, mobiliario de las épocas de Alejandro y Nicolás, un armario con hermosas ediciones sobre vestuario, fotografías dispersas en desorden sobre las sillas, en las ventanas, las mesas, el piano, por el suelo. Algunos objetos ya habían sido colgados en las paredes. En dos rincones de la sala había apoyado en la pared todo un arsenal de floretes, espadas, puñales, máscaras, y pecheras para esgrima, guantes de boxeo. Esto significa que debemos prepararnos para una serie de nuevas clases de cultura física.

Otro detalle a tener en cuenta: en una pared cuelga un cartel con los días y horas de visita de los museos, galerías de arte y otros sitios de interés artístico de Moscú. Por las anotaciones a lápiz de ese cartel, deduzco que se prepara una ronda de visitas sistemáticas a dichos lugares. Esas excursiones, como se deduce de las anotaciones, serán guiadas por personas experimentadas, que dictarán conferencias relacionadas con el objeto de nuestro arte.

¡El buen Iván Platónovich! ¡Cuánto hace por nosotros y qué poco lo valoramos!

Hoy vino Tortsov por primera vez a nuestra clase de gimnasia sueca y habló largo rato con nosotros. Tomé lo más importante en taquigrafía.

Esto es lo que nos explicó:

—La gente, en general, no sabe utilizar el aparato físico provisto por la naturaleza. Más aún, no sabe mantenerlo en orden ni desarrollarlo. Músculos

flácidos, posturas deficientes, huesos desviados, respiración incorrecta, son cosas que vemos continuamente y que muestran la falta de entrenamiento y el mal uso del instrumento físico. No sorprende por ello que éste no pueda cumplir satisfactoriamente la tarea que le ha destinado la naturaleza.

»Por eso nos encontramos a cada paso con cuerpos mal formados, no corregidos por el ejercicio.

»Muchos de estos defectos pueden ser reparados de manera total o parcial. Pero las personas no siempre utilizan estas posibilidades. ¿Por qué? Ocurre que pasan inadvertidos en la vida corriente; nos habituamos a ellos y los aceptamos como fenómenos normales.

»Pero, cuando subimos al escenario, varias de esas deficiencias externas se vuelven intolerables. En el teatro, el actor es observado por millares de espectadores, con binóculos que aumentan su tamaño. Esto exige que el cuerpo que se muestra sea sano, hermoso, de movimientos plásticos y armónicos. La gimnasia que están practicando desde hace medio año contribuirá a fortalecer y corregir el aparato externo de la encarnación.

»Mucho es lo que se ha hecho en este sentido. Mediante ejercicios sistemáticos practicados diariamente han llegado a los núcleos importantes del sistema muscular mantenidos en actividad por la vida misma, o a otros que permanecían sin desarrollo. En resumen, la labor realizada tonificó no sólo los centros motores más amplios y comunes, sino también otros más delicados, que raramente utilizamos. Sin el ejercicio necesario, esos músculos se debilitan y atrofian, y al revivir sus funciones realizamos nuevos movimientos, experimentamos nuevas sensaciones, nuevas posibilidades expresivas, más sutiles, que no habíamos conocido hasta entonces.

»Todo esto contribuye a que su aparato físico se haga más dinámico, flexible, expresivo y sensible.

»Ha llegado el momento de considerar otra tarea, aún más importante, que debe realizarse durante la clase de gimnasia.

Después de una breve pausa Tortsov preguntó:

—¿Admiran ustedes el físico de los forzudos, atletas y luchadores del circo? Por mi parte no conozco nada más desagradable que una persona con hombros que parecen los de un toro, con músculos que forman bultos desordenados por todo el cuerpo. ¿Y han visto a esos atletas luciendo trajes de etiqueta al finalizar sus números, cuando salen en el séquito del director del circo, conduciendo un caballo lujosamente enjaezado? ¿No les recuerdan estas figuras cómicas al personaje de una empresa de pompas fúnebres? ¿Pueden imaginarse ustedes estos cuerpos deformes, vestidos con las ropas ceñidas de la Venecia medieval, o el peto del siglo XVIII? ¡Qué ridículos estarían!

»No me corresponde juzgar hasta qué punto es necesaria tal cultura física en el deporte. Mi obligación es avisarles de que la adquisición de ese exagerado desarrollo físico es inaceptable en escena. Necesitamos cuerpos fuertes, bien proporcionados, de

excelente conformación, pero sin excesos antinaturales. El propósito de la gimnasia es corregir el cuerpo y no deformarlo.

»Estamos ahora en una encrucijada. ¿Qué rumbo debemos tomar? ¿Seguir la línea del desarrollo muscular de un levantador de pesas o la de las exigencias de nuestro arte? Naturalmente esta última es la que debemos elegir. Con este propósito vine hoy.

»Vamos a añadir exigencias escultóricas a nuestro entrenamiento gimnástico. Así como el escultor busca con su cincel la línea justa, las bellas proporciones y el equilibrio entre las partes de las estatuas que va creando, el profesor de gimnasia debe tratar de obtener los mismos resultados con cuerpos vivos. La estructura humana ideal no existe. Hay que crearla. Con este fin debe estudiarse en primer lugar todo el cuerpo y asimilar las proporciones de sus diversas partes. Los defectos deben ser corregidos una vez hallados; es preciso desarrollar lo que no hizo la naturaleza, y mantener lo que formó afortunadamente. Así, por ejemplo, algunos tienen hombros demasiado estrechos y el pecho hundido. Hay que ejercitarlos para aumentar la amplitud de los músculos correspondientes. Otros, por el contrario, tienen hombros demasiado anchos y el pecho saliente. ¿Para qué acentuar más aún estos defectos con el ejercicio? ¿No es preferible dejarlos tal como están y concentrarse en las piernas, si son demasiado delgadas? Al fortalecer su musculatura, puede lograrse que adquieran la forma adecuada. Para alcanzar este fin los ejercicios deportivos pueden ayudar a la gimnasia. El resto lo harán el escenógrafo, el diseñador del vestuario, un buen sastre y un zapatero.

»En todos los ejercicios indicados es importante seguir correctamente las proporciones y el equilibrio del cuerpo.

Hoy vino a la clase de gimnasia, junto con Tortsov, un famoso payaso circense de Moscú. Después de haberle dado la bienvenida, dijo Arkadi Nikoláievich:

—A partir de hoy, en el programa de nuestras clases incluiremos la acrobacia. Aunque esto pueda parecer extraño, el actor la necesita... *para los momentos más intensos del impulso espiritual, para... la inspiración creadora.*

»¿Esto les sorprende?

»Necesito que la acrobacia desarrolle en ustedes la capacidad de decisión.

»Sería un desastre para un acróbata que empezara a dudar y vacilar en el momento de dar un salto mortal o hacer algún otro número difícil. Correría peligro su vida. En tales instantes no se puede dudar, sino que es preciso actuar, sin detenerse a reflexionar, hay que decidirse y entregarse a manos del azar, lanzarse, no importa si es al agua helada. ¡Que sea lo que tenga que ser!

»Esto es exactamente lo que debe hacer el actor cuando llega al momento culminante de su papel. En pasajes como: “Hirió al ciervo una flecha” de *Hamlet*, o “¡Sangre, Yago, sangre!” de *Otelo*, uno no puede pararse a pensar, dudar, o considerar las circunstancias, ni prepararse o ponerse a prueba. Tiene que actuar en medio del ímpetu de su movimiento. Sin embargo, la mayoría de los actores adopta una actitud

absolutamente distinta ante todo esto. Temen los grandes momentos, y ya con mucha anticipación tratan de prepararse para ellos. Esto produce nerviosidad y presiones que les impiden abandonarse a sí mismos en los pasajes culminantes del papel, cuando tienen que entregarse completamente a éste.

»A veces podrán producirse algunas magulladuras o hacerse moretones en la frente. El profesor procurará que esto no sea demasiado grave. Pero recibir una pequeña contusión “en aras de la ciencia” no puede hacer mucho daño. Les enseñará a realizar el próximo movimiento sin dudas innecesarias, sin vacilaciones, *con varonil decisión, valiéndose de la intuición física y de la inspiración.*

»Después de haber desarrollado esa fuerza de voluntad en los movimientos y acciones corporales, les resultará más fácil trasladarla a los momentos culminantes de la vivencia, y con ello aprenderán a cruzar el Rubicón sin pararse a pensar, entregándose íntegra e instantáneamente a la intuición y a la inspiración. Momentos de esa índole se encuentran en cada papel importante, dejen que la acrobacia les enseñe a superarlos en la medida de sus posibilidades.

»Además, la acrobacia les prestará otro servicio: les ayudará a ser más ágiles, más eficientes físicamente, en la escena, cuando se levantan, al girar o correr, y en una variedad de movimientos rápidos y difíciles. Aprenderán a actuar con un ritmo y un *tempo* veloces, imposibles para un cuerpo no entrenado. ¡Les deseo suerte!

En cuanto Tortsov salió de la habitación, nos pidieron que diéramos unas volteretas sobre el suelo desnudo. Fui el primero en ofrecirme como voluntario, puesto que las palabras de Tortsov me habían impresionado profundamente. ¡Quién más que yo podía ansiar librarse de las dificultades propias de los momentos trágicos de un papel!

Sin pensarlo mucho, me tiré en una vuelta de carnero. Se oyó el ruido de un costalazo, y ya tenía un chichón en la coronilla. Aquello me enfureció e intenté otro salto. Ahora el chichón fue en la frente.

Hoy Arkadi Nikoláievich continuó su recorrido y vino a presenciar nuestras prácticas de danza, iniciadas desde el comienzo del año escolar.

Dijo, entre otras cosas, que esta clase no es parte esencial de nuestro trabajo corporal. Su papel, como el de la gimnasia, es auxiliar, nos prepara para otros ejercicios más importantes. Este hecho, sin embargo, no disminuye la importancia que Tortsov le da a la danza como desarrollo físico.

Ambas no sólo sirven para corregir la posición del cuerpo, sino que también abren los movimientos, los hacen más amplios, les dan un significado y un acabado, lo cual es muy importante, puesto que los gestos cortos, cohibidos, no son teatrales.

—También doy valor a la clase de danza —siguió explicando— porque es un magnífico correctivo para la posición de brazos, piernas y espalda.

»A unos, por culpa del pecho hundido y de los hombros caídos hacia delante, los brazos les cuelgan por delante, y durante la marcha van golpeando el abdomen o las

caderas. A otros, por culpa de los hombros y del tronco echados hacia atrás, el abdomen les sale hacia delante y los brazos les cuelgan por detrás de la espalda. Ni una ni otra pueden considerarse posturas correctas, pues la verdadera posición es con los brazos pendiendo hacia los lados.

»Lo más frecuente es que los brazos estén vueltos con los codos hacia dentro, hacia el cuerpo. Es preciso girarlos hacia el lado contrario, los codos hacia fuera. Pero esto hay que hacerlo con moderación, porque el exceso deforma la “colocación” y estropea el cuerpo.

»No menos importancia tiene la posición de las piernas. Si es incorrecta, se resiente toda la figura, que parece torpe, pesada.

»En la mayoría de las mujeres, las piernas, de las caderas a las rodillas, están vueltas hacia dentro. Lo mismo ocurre con la planta de los pies; los talones miran a menudo hacia fuera, y los dedos hacia dentro.

»Los ejercicios de ballet, en la barra, son un correctivo espléndido para esos defectos. Vuelven las piernas y caderas hacia fuera y las colocan en el ángulo adecuado. Esto hace que parezcan más esbeltas. La correcta posición de las piernas en las caderas tiene su efecto sobre los pies, los talones, que se unen, mientras que los dedos apuntan hacia fuera como debe ser cuando las piernas están bien colocadas.

»Por otra parte, no sólo los ejercicios en la barra, sino también muchos otros ejercicios de danza, cumplen este fin. Todos ellos se basan en diversas posiciones y pasos, que requieren que las piernas estén vueltas hacia fuera y que los talones se apoyen correctamente.

»A este fin les recomiendo otro recurso más, de índole más bien casera, para una frecuente práctica cotidiana. Es muy sencillo. Giren hacia fuera todo lo que puedan la planta del pie izquierdo con los dedos hacia fuera. Luego coloquen *delante de él y bien pegado* el pie derecho, también con los dedos girados hacia fuera lo más lejos posible. Al hacerlo, los dedos del pie derecho deben tocar el talón del izquierdo, y los dedos del pie izquierdo deben acercarse al talón del pie derecho. Al principio tendrán que apoyarse en una silla para no caerse, flexionando mucho las rodillas y todo el cuerpo. Pero traten de mantener en la medida de lo posible las piernas derechas y el cuerpo. Este esfuerzo hará que sus piernas giren hacia fuera desde las caderas. En los primeros ejercicios, los talones quedarán algo separados. Sin esto no conseguirán erguirse, pero con el tiempo, a medida que las piernas vayan girando hacia fuera, podrán lograr la posición que he indicado. Cuando lo hayan conseguido, no dejen de hacerlo todos los días y con frecuencia, en tanto dispongan del tiempo, la paciencia y las fuerzas que hacen falta. Cuanto más tiempo puedan permanecer en esta posición, más firme y rápidamente se volverán las piernas hacia fuera en las caderas y los pies.

»No es menor la importancia que tiene tanto para la plasticidad como para la expresión del cuerpo el desarrollo de las extremidades de los brazos y pies, las muñecas y los dedos.

»En esta tarea, el ballet y otros ejercicios de danza tienen mucho que ofrecer. En

la danza, las plantas y los dedos de los pies pueden ser muy elocuentes y expresivos deslizándose sobre el piso, ejecutando diversos *pas*; como una afilada pluma sobre el papel en que se realiza un intrincado dibujo. Al hacer “puentes”, los dedos sugieren el vuelo. Los pies y los dedos atenúan los movimientos bruscos, dan suavidad, contribuyen a la gracia, marcan el ritmo y los acentos de la danza. No sorprende, en consecuencia, que en la práctica del ballet se dé gran importancia a los dedos y su desarrollo. Debemos aprovechar los métodos ya elaborados en ese arte.

»En lo que respecta a las muñecas y los dedos de la mano, no estoy tan convencido de que deban recomendarse los métodos del ballet. No es de mi agrado el movimiento de muñecas de los bailarines de ballet. Me resultan amanerados, convencionales, sentimentales; tienen más de preciosismo que de verdadera belleza. Las muñecas de muchas bailarinas aparecen muertas, inmóviles, o sometidas a gran tensión muscular.

»En este punto, lo mejor es pedir ayuda a la escuela de Isadora Duncan^[12]. Allí se domina muy bien el movimiento de las muñecas.

»En el entrenamiento de ballet hay también un momento que yo valoro mucho porque tiene una gran importancia para el desarrollo posterior del cuerpo, para su plástica, para la colocación general del tronco y para la actitud corporal.

»Nuestra columna vertebral, que se inclina en todas direcciones, es como un resorte en espiral que debe afirmarse sólidamente en su base. Diríamos que tiene que estar bien atornillada en el sitio de la vértebra más baja. Si una persona siente que este tornillo imaginario es fuerte, la parte superior de su torso obtiene un sostén, un centro de gravedad, estabilidad, una posición erecta. Pero, si por el contrario, esta rosca imaginaria no tiene firmeza, su columna vertebral, y por consiguiente todo el torso, pierde estabilidad, la actitud erguida, la forma armoniosa, y al mismo tiempo la belleza y plástica de los movimientos.

»Este tornillo imaginario, este punto central que sostiene la columna vertebral, desempeña un papel importante en el arte del ballet. Utilicen todo esto y aprendan en sus clases de danza a adquirir los modos de desarrollar, reforzar y fijar correctamente las vértebras.

»Para este fin dispongo, además, de un método antiguo que pueden utilizar diariamente en sus casas, cuando realizan los ejercicios correctivos para la columna vertebral.

»En épocas pasadas, las institutrices francesas hacían acostar a los niños encorvados sobre una tabla dura, o en el suelo, de modo que tocaran la superficie plana con la nuca o con la columna. Los niños estaban horas en esta posición, mientras la paciente institutriz les leía algo en voz alta.

»Y he aquí otro método sencillo para corregir a los chicos encorvados. La institutriz les hacía colocar hacia atrás ambos brazos, flexionados en los codos, y luego colocaba, entre éstos y la columna vertebral, una barra. Al tratar de adoptar su posición normal, los brazos, naturalmente, apretaban la barra contra la columna

vertebral. Ante aquella presión el niño se veía obligado a ponerse derecho. En tal posición caminaba durante horas, bajo la supervisión estricta de la institutriz, hasta que finalmente se habituaba a ir derecho.

»Mientras que la gimnasia permite adquirir movimientos definidos, que incluso llegan a ser abruptos, marcando el ritmo con un acento fuerte, casi militar, la danza tiende a producir fluidez, amplitud y cadencia en el gesto, lo despliega, dándole una línea, forma, dirección y vuelo.

»Los movimientos de la gimnasia son directos y simples, mientras que los de la danza son complejos y variados.

»Sin embargo, la amplitud de movimientos y lo refinado de su forma llegan a menudo, en el ballet y la danza, al exceso y la afectación. Esto no es bueno. Cuando un bailarín o una bailarina de ballet, durante una pantomima, tiene que señalar a una persona que entra o sale, o a un objeto inanimado, no se limita a extender simplemente el brazo en la dirección necesaria, sino que, previamente, lo desvía en el sentido opuesto, para aumentar la amplitud y alcance del gesto. La ejecución desmedida de movimientos extendidos, con la que los bailarines y bailarinas tratan de darles más belleza y más pompa de la necesaria, hace que resulten amanerados, sentimentales, artificiosos y a menudo ridículamente exagerados.

»Para evitar que todo esto se repita en el teatro dramático, deben recordar algo acerca de lo que ya les he hablado más de una vez: el gesto por el gesto no debe existir en escena. Por eso traten de no hacerlo y huyan de la afectación, el amaneramiento y otros peligros.

»Pero lo lamentable es que todo esto puede deslizarse en la acción misma. Para resguardarla sólo deben cuidar que ésta sea siempre auténtica, fructífera, con una finalidad. Tales acciones no tienen necesidad de las exageraciones, sentimentalismos ni refinamientos propios del ballet. Estos últimos son desalojados por la autenticidad y la finalidad de una acción fructífera.

Al finalizar la clase ocurrió un notable incidente. Debo relatarlo, puesto que se refiere a una nueva asignatura que se piensa introducir en el programa. Además, es un rasgo típico de Rajmánov y muestra su extraordinaria devoción a su tarea. Esto es lo que ocurrió.

Al enumerar las asignaturas y los ejercicios que ayudan a la cultura del cuerpo y de nuestro aparato expresivo, Arkadi Nikoláievich señaló, entre otras cosas, que nos haría falta un profesor que se ocupara de *la mímica* del rostro, y en seguida se corrigió:

—Claro que no se puede enseñar la mímica, porque puede resultar una mueca artificial. La mímica surge por sí misma, naturalmente, por la intuición y la vivencia interior. No obstante, se la puede ayudar con ejercicios y desarrollando la movilidad de los músculos faciales. Para ello hay que conocer bien la musculatura del rostro, y no he podido encontrar un profesor adecuado.

Ante este comentario Rajmánov reaccionó con su característica fogosidad y

prometió estudiar el tema lo antes posible y, si fuera necesario, trabajaría sobre cadáveres en el anfiteatro de anatomía, para llegar a ser, con el tiempo, nuestro profesor de las clases de mímica, inexistentes hasta el momento.

—Tendremos, entonces, el profesor que necesitamos, y se ocupará, en las clases prácticas, de los ejercicios y desarrollo de sus músculos faciales.

Acabo de volver de casa del tío de Shustov, adonde Pasha me llevó casi a la fuerza.

Ocurre que ha llegado un antiguo amigo del tío, el famoso actor V.^[13], el cual, en palabras del sobrino, yo tenía forzosamente que ver y observar. Tenía razón. Hoy he conocido a un actor que habla con los ojos, con la boca, con las orejas, con la punta de la nariz y con los dedos, con movimientos apenas perceptibles.

Al describir el exterior de una persona, la forma de un objeto o las líneas de un paisaje, representaba exteriormente con una sorprendente claridad *lo que ve y cómo lo ve* en su interior. Por ejemplo, al describir el mobiliario del piso de un amigo más gordo todavía que él mismo, lo veíamos literalmente transformarse ante nuestros ojos en una panzuda cómoda, un enorme armario o una silla regordeta. Al hacerlo no copiaba los objetos, sino que reproducía la sensación de estrechez.

Cuando nos relató cómo él y su amigo trajinaban entre esos muebles, uno tenía una magnífica imagen de dos osos en una madriguera.

Para pintar esta escena ni tenía necesidad de moverse de la silla. Sentado, se balanceaba ligeramente de un lado al otro, se agachaba o elevaba su enorme abdomen, y esto era suficiente para dar ilusión de estrujamiento.

En el curso de otra de sus descripciones, contándonos cómo alguien había saltado de un vehículo en movimiento, golpeándose contra un poste, todos gritamos al unísono, por lo vívido que resultaba el terrible incidente.

Aún más notable fue el diálogo sin palabras del actor con el tío de Shustov, contándonos cómo, cuando jóvenes, habían cortejado a la misma chica. El tío de Shustov estuvo muy divertido al jactarse de su éxito, y más divertido aún al mostrar el fracaso de V.

Éste no decía una palabra, pero en ciertos momentos del relato, en vez de hacer alguna objeción, se limitaba a recorrer con la mirada a todos los presentes, como diciendo:

—¡Qué descarado! ¡Está mintiendo, y ustedes, tontos, escuchan y creen todo lo que dice!

En cierto momento el hombrón cerró los ojos, con gesto de desesperación e impaciencia, se quedó inmóvil con la cabeza echada hacia atrás y empezó a agitar las orejas. Parecía usarlas con la mímica con que rechazaría con las manos la cháchara de su amigo.

Ante otras observaciones jactanciosas del tío de Shustov, su visitante movió con picardía la punta de la nariz, primero hacia la derecha y después hacia la izquierda. Luego levantó una ceja, en seguida la otra, y dejó asomar una sonrisa en sus labios

carnosos. Con esos gestos leves, apenas perceptibles, refutaba el ataque de su amigo mejor que con palabras.

Al principio el invitado amenazaba con el dedo índice al anfitrión de una forma que admitía muchas interpretaciones.

A esto respondió el tío de Shustov no sólo con el dedo índice, sino que añadió el meñique. Si el primer gesto expresaba amenaza, el segundo era de ironía.

Cuando finalmente el gordo amenazó al tío con el pulgar de su enorme zarpa, sentimos que este gesto era la última advertencia.

La conversación siguió después con el uso de las manos. Representaban así episodios enteros de su vida anterior. Alguien caminaba con cautela y se escondía. Otro lo buscaba, lo encontraba y le daba un castigo. Todo esto terminaba también con reproches, ironías, avisos, expresados sólo con los dedos.

Después de la comida, durante el café, el tío de Shustov pidió a su huésped que mostrara a los jóvenes la famosa escena sin palabras de *La tempestad*, de Ostrovski. Su presentación fue vívida no sólo por la imagen, sino también por el contenido psicológico, si cabe tal afirmación respecto a algo retratado solamente por las expresiones faciales y los ojos^[14].

4

Plástica

Hoy han comenzado las clases de plástica, que imparte Xenia Petrovna Sónova, paralelamente a las de gimnasia rítmica.

La clase transcurría en el vestíbulo del teatro. Tortsov estaba allí y llevó la clase.

—Es preciso que ustedes se relacionen con la nueva asignatura con pleno conocimiento —dijo—. Doy a la clase de plástica una gran importancia. Habitualmente se piensa que debe impartirla un profesor de danza de tipo artesanal y corriente y que el arte coreográfico, con sus *pas*, con sus procedimientos banales, contiene la plástica que necesitamos también nosotros, los actores teatrales.

»¿Realmente es así?

»Hay, por ejemplo, bastantes bailarines que al bailar agitan los brazos mostrando al público sus “poses”, sus “gestos”, admirándose externamente a sí mismos. Necesitan el movimiento y la plástica por el movimiento y la plástica mismos. Aprenden sus movimientos como unos *pas* sin relación alguna con el contenido interno y crean formas carentes de sentido.

»¿Necesita un actor teatral esa plástica, puramente externa, desprovista de significado?

»Además, recuerden ustedes a esas servidoras de Terpsícore cuando están fuera del escenario, con ropas corrientes. ¿Acaso caminan como se nos exige en nuestro arte? ¿Acaso son aplicables a nuestros fines creativos su gracia específica y su gesticulación antinatural?

»Entre los actores teatrales también tenemos algunos que emplean esa plástica únicamente con el objeto de conquistar el corazón de sus admiradoras. Esos actores combinan las “poses” con las bellas líneas de su cuerpo; sus brazos trazan por el aire movimientos puramente externos. Estos «gestos» comienzan en los hombros, las caderas, la columna vertebral; se deslizan en líneas por la superficie de los brazos, de las piernas, por todo el cuerpo, para volver de nuevo al punto de partida sin haber hecho nunca el menor movimiento que tenga un sentido creativo, que lleve en sí mismo el impulso para la acción, el deseo de ejecutar una tarea. Ese movimiento es similar al de un mensajero que distribuye cartas sin interesarse por su contenido.

»Admitamos que estos gestos tienen plasticidad, pero están tan vacíos como el agitar de brazos de una bailarina en aras únicamente de la belleza. No necesitamos los procedimientos del ballet, ni las “poses” actorales, ni los “gestos” teatrales que siguen una línea externa, superficial. No pueden transmitir la vida del espíritu humano de Otelo, Hamlet, Chatski^[15] o Jlestakov.

»Es mejor que intentemos adaptar estas convenciones actorales —poses y gestos— a la ejecución de alguna tarea viva, a la revelación de una vivencia interna.

Entonces el gesto dejará de ser gesto y se transformará en una acción verdadera, productiva y dirigida a una finalidad.

»Lo que necesitamos son acciones simples, expresivas, sinceras, con un contenido interno. ¿Dónde las hallaremos?

»Hay bailarines y actores de un tipo diferente a los mencionados. Son los que se han elaborado una especie de plasticidad fija, para toda la vida, y no piensan más en este aspecto de sus acciones físicas. Su plástica se ha convertido en una parte de su ser, su característica individual, su segunda naturaleza. Los bailarines y actores de esta clase no bailan ni interpretan, sino que sólo accionan y no saben hacerlo de otra forma que no sea por medio de la plástica.

»Si prestaran atento oído a sus propias sensaciones, sentirían una energía que brota de los manantiales más profundos de su ser, de sus propios corazones. Recorre todo el cuerpo y no está vacía, sino que está repleta de emociones, deseos, tareas que la impulsan a lo largo de una línea interna gracias a la agitación provocada por uno u otro movimiento.

»La energía, avivada por la emoción, cargada de voluntad, dirigida por el intelecto, avanza con seguridad y orgullo, como si fuera un embajador enviado a una misión importante. Esa energía se manifiesta en una acción consciente colmada de sentimiento, contenido y propósito, que no puede realizarse de cualquier manera, mecánicamente, sino de acuerdo con sus impulsos espirituales.

»Al fluir por la red del sistema muscular, excitando los centros motores internos, la energía incita a una acción externa.

»La energía se mueve no sólo por los brazos, la columna vertebral, el cuello, sino también por las piernas. Incita a la acción a los músculos de las piernas y da el impulso para la marcha, que tiene una extraordinaria importancia en la escena.

»Se preguntarán: ¿acaso el caminar en escena es de una índole particular, diferente del caminar de la vida corriente?

»Sí, lo es, precisamente porque todos caminamos de un modo incorrecto, mientras que *la marcha en la escena debe ser tal como la ha creado la naturaleza, de acuerdo con todas sus leyes*. Ahí precisamente está la mayor dificultad.

»Las personas a las que la naturaleza no ha dotado de una marcha correcta natural, y que no han sabido desarrollarla por sí mismas, al subir a un escenario se entregan a toda clase de estratagemas para ocultar su defecto. Para eso aprenden a caminar de una manera peculiar, pintoresca, que no es natural. Sin embargo, no hay que confundir esta marcha teatral con *la marcha escénica*, que se funda en las leyes de la naturaleza.

»Hablemos de ésta, de las maneras de adquirirla, para desterrar de una vez por todas de la escena el ampuloso caminar teatral que emplean en la actualidad muchos actores.

»En otras palabras, aprendamos a caminar nuevamente, tanto en el escenario como fuera de él.

Apenas había terminado de hablar Tortsov cuando Veliamínova se levantó de un salto y se puso rápidamente junto a él, haciendo ostentación de su andar que, por lo visto, consideraba un ejemplo a seguir.

—¡Sí! —dijo significativamente Tortsov, mientras observaba con atención sus piecitos—. Las mujeres chinas, mediante el empleo de zapatos ajustados, transforman el pie humano en algo así como una pezuña de vaca. ¿Y qué hacen las damas en la actualidad? ¿Acaso están muy lejos de las chinas al distorsionar una parte tan excelente y compleja del cuerpo humano, como lo es el pie, que desempeña un papel tan importante? ¡Qué barbaridad, sobre todo para las mujeres, para las actrices! Un andar bello es uno de los mayores encantos. Y todo ello se sacrifica en aras de una estúpida moda, de unos absurdos tacones.

»A partir de ahora pido a todas las alumnas que vengan a clase con calzado de tacón bajo, o mejor aún sin tacones. El guardarropa de nuestro teatro les proveerá de todo lo necesario.

Después de Veliamínova pasó Veselovski, luciendo su grácil andar. Sería más correcto decir que no caminaba, sino que volaba.

—Si en el caso de Veliamínova la planta y los dedos no cumplen su misión, los suyos son excesivamente diligentes —dijo Tortsov—. Pero esto no significa un inconveniente. Es difícil desarrollar un pie bien formado, pero es incomparablemente más fácil reducir su acción. Por usted no me preocupo.

A Puschin, que pasó cojeando junto a él, le dijo Tortsov:

—Si usted no pudiera seguir flexionando su rodilla, por enfermedad o por accidente, iría de un médico a otro, gastaría una fortuna, con tal de recobrar el movimiento necesario. ¿Por qué, ahora, cuando tiene las dos rodillas casi atrofiadas, es tan indiferente a su defecto? Y, sin embargo, para andar, el movimiento de las rodillas es de suma importancia. No se puede caminar con las rodillas rígidas, sin flexionarlas.

En el caso de Govorkov, no tenía suficiente movilidad la columna vertebral, que también interviene y desempeña un importante papel en el andar.

Tortsov le sugirió a Shustov que engrasara su caderas, que parecían estar oxidadas. Esto le impedía lanzar con suficiente amplitud la pierna hacia delante, lo cual acortaba el paso, que resultaba desproporcionado para su altura y la longitud de sus piernas.

Dímkova presentaba un defecto corriente en las mujeres. Desde las caderas hasta las rodillas sus piernas miraban hacia dentro. Tenía que hacer ejercicios en la barra para ayudar a llevarlos hacia fuera en las caderas.

Malolétkova tenía las plantas de los pies vueltas hacia dentro, de modo que los dedos de los pies casi se unían entre sí.

Umnóvíj, por el contrario, tenía los talones demasiado hacia fuera.

En mí, Tortsov observó una arritmia en el movimiento de las piernas.

—Ustedes caminan de la misma manera que hablan algunos habitantes del sur,

que pronuncian ciertas palabras muy lentamente, y otras, de repente, con demasiada rapidez, como dejando caer un puñado de garbanzos. Un grupo de pasos resulta acompasado y, de repente, arrancan como si anduvieran con botas de siete leguas. Hay interrupciones en la marcha, como ocurre con los latidos de un corazón defectuoso.

Como resultado de este examen descubrimos cuáles eran nuestros defectos y los de los demás en el andar y nos encontramos con que habíamos olvidado caminar. Como niños pequeños, teníamos que aprender de nuevo este importante y difícil arte.

Para ayudarnos en nuestra labor, Tortsov empezó a explicarnos la estructura del cuerpo humano y las bases para poder andar correctamente.

—Es preciso ser no sólo actor, sino también ingeniero y mecánico, para comprender y valorar en toda su extensión el papel y la acción de nuestro aparato locomotor —dijo a modo de introducción—. Las extremidades inferiores del hombre —prosiguió—, desde la pelvis hasta el pie, me recuerdan la buena marcha de un vagón pullman. Gracias a la gran cantidad de resortes, que absorben y atenúan los golpes en todas las direcciones, la parte superior del vagón, donde están sentados los pasajeros, apenas se mueve, a pesar de la enorme velocidad y de las sacudidas que recibe de todos lados. Lo mismo debe ocurrir con la marcha o la carrera de una persona. En esos momentos, una parte del tronco, el tórax, los hombros, el cuello y la cabeza deben verse libres de sacudidas, estar serenos, enteramente libres en sus movimientos, como el pasajero de primera clase en su cómodo vagón. La columna vertebral ayuda, en primer término, a lograrlo.

»Su finalidad es actuar como un resorte en espiral que se inclina en todas las direcciones al menor movimiento, para mantener el equilibrio de los hombros y la cabeza, los que, en lo posible, han de estar tranquilos, libres de cualquier sacudida.

»El papel de los resortes que, como en el vagón, se encuentran en la parte inferior de nuestro cuerpo, lo desempeñan las caderas, las rodillas, los tobillos y todas las articulaciones de los dedos de los pies. Su función es la de moderar las sacudidas durante la marcha y la carrera y, también, al lanzar el cuerpo hacia delante, hacia atrás, a la derecha, o a la izquierda, en cada balanceo.

»Cumplen, además, otra función, que consiste en impulsar hacia delante el cuerpo. Esto se lleva a cabo de modo que el cuerpo se deslice suavemente por una línea horizontal, sin grandes caídas y subidas verticales.

»Al hablar de este modo de caminar o de correr, recuerdo una escena que me impresionó profundamente. Estaba observando el paso de unos soldados. Sus cabezas, hombros y pechos me resultaban visibles por encima de un cerco que me separaba de ellos. No parecían marchar, sino estar rodando sobre patines o esquís por una superficie absolutamente lisa. Daban la sensación de deslizarse, y no de mover las piernas hacia arriba.

»Esto ocurría porque los resortes correspondientes de sus caderas, rodillas, tobillos y dedos de los pies cumplían perfectamente su función. Gracias a ellos la

parte superior del tronco andaba libremente por encima del cerco, siguiendo una línea horizontal.

»Para que se aprecie más claramente la función de las piernas y de cada una de sus partes, diré algunas palabras sobre ellas.

»Empezaré por arriba, o sea, por las caderas y la pelvis. Tienen una doble función: en primer lugar, a semejanza de la columna vertebral, moderan las sacudidas laterales y el balanceo del torso a derecha e izquierda durante la marcha; en segundo lugar, lanzan la pierna hacia delante cada vez que damos un paso. Este movimiento debe producirse amplia y libremente, en correspondencia con nuestra altura, la longitud de nuestras piernas, la extensión de nuestro paso, la velocidad deseada, y el ritmo y carácter de la misma marcha.

»Cuanto mejor se lanza la pierna hacia delante desde la cadera, cuanto más libre y fácilmente vuelve hacia atrás, más largo será el paso y mayor la velocidad. Este impulso de las piernas desde las caderas, tanto hacia delante como hacia atrás, en modo alguno debe depender del torso. Sin embargo, con frecuencia éste trata de interferir en el movimiento, mediante inclinaciones hacia delante y hacia atrás, para reforzar la inercia del avance, que debe llevarse a cabo exclusivamente con las piernas.

»Hacen falta ejercicios especiales para el desarrollo del paso, y para lograr el impulso libre y amplio de las piernas hacia delante y hacia atrás desde las caderas.

»He aquí un ejercicio. Pónganse de pie y apoyen el hombro y el costado derecho del torso contra una columna o el umbral de una puerta, luego hagan lo mismo con el lado izquierdo. El apoyo hace falta para que el cuerpo conserve, invariablemente, su posición vertical y no pueda inclinarse hacia delante ni hacia atrás, ni a la derecha ni a la izquierda. Habiendo establecido de este modo la posición vertical del tronco, afirmen su peso sobre la pierna que se apoya en la columna o puerta. Empínense ligeramente sobre los dedos y lancen la otra pierna hacia delante y hacia atrás, balanceándola de este modo. Traten de que en este movimiento la pierna se lance formando un ángulo recto tanto hacia delante como hacia atrás. Esta gimnasia hay que efectuarla al principio durante poco tiempo, y a un *tempo* lento, para prolongarla después cada vez más y así entrenar los músculos correspondientes. Por supuesto, no debe llegarse al límite inmediatamente, sino de un modo gradual y sistemático.

»Después de haber realizado este ejercicio con la pierna derecha, por ejemplo, den la vuelta y apóyense contra la columna con el otro lado y hagan el mismo ejercicio con la pierna izquierda.

»Tanto en el primer caso como en el segundo, tengan en cuenta que, al impulsar la pierna, el pie no quede formando ángulo recto con ella, sino que apunte en la misma dirección del movimiento.

»En la marcha, como dijimos, las caderas suben y bajan. En el momento en que la parte derecha de la cadera se eleva (al impulsar la pierna derecha), el lado izquierdo de la cadera desciende hacia atrás, juntamente con el movimiento de la pierna

izquierda. Al mismo tiempo, se percibe el movimiento de rotación de las articulaciones de las caderas.

»Después de la pelvis, los resortes que siguen son las rodillas. Éstas, como dijimos, también tienen una doble función: ayudan a movilizar el cuerpo y tienden, también, a absorber los choques y saltos verticales, al pasar el peso del cuerpo de una pierna a la otra. En ese momento, una de las piernas, la que carga con el peso, se encuentra ligeramente curvada en las rodillas, puesto que ello es necesario para el equilibrio de los hombros y la cabeza. Después de que las caderas hayan cumplido hasta el fin su función movilizadora del tronco hacia delante y reguladora del equilibrio, le llega el turno a las rodillas, que se enderezan, haciendo avanzar el cuerpo.

»El tercero, que no es uno solo, sino todo un grupo de resortes que atenúan el movimiento y, al mismo tiempo, hacen avanzar el cuerpo, se halla compuesto por los tobillos, los pies y todas las articulaciones de sus dedos. Se trata de un muy complejo, ingenioso e importante aparato locomotor para la marcha, sobre el cual llamo la atención de ustedes.

»La flexión del pie en el tobillo, semejante a la de las rodillas, ayuda a proseguir el movimiento de avance del cuerpo.

»Los pies, y especialmente los dedos, no sólo participan de esta labor, sino que cumplen, además, otra función: atenúan los choques del movimiento. Su importancia, tanto en la primera tarea como en la segunda, es muy grande.

»Existen tres modos de utilizar el aparato de la planta y los dedos de los pies, lo cual crea tres tipos de marcha.

»En el primero, el talón inicia el paso.

»En el segundo, se avanza, apoyando la planta entera.

»En el tercero, conocido como la marcha a lo Isadora Duncan^[16], se avanza apoyando primero los dedos, luego el movimiento se va trasladando por la planta hasta el talón, para volver en sentido inverso por la planta a los dedos y, después, más hacia arriba por la pierna.

»Hablaré ahora del primer tipo de marcha: el más corriente cuando se usan tacones. En ese caso, como ya dijimos, el talón es la primera parte del pie que recibe el peso del cuerpo y traslada el movimiento por toda la planta hasta los dedos. Pero éstos no vuelven a flexionarse, sino que, por el contrario, se aferran al suelo, como si fueran las garras de una fiera.

»A medida que el peso del cuerpo empieza a presionar y a trasladarse por todas las articulaciones de los dedos, éstos se enderezan y se alejan del suelo hasta que, por fin, el movimiento llega a la misma punta del dedo gordo. El peso del cuerpo permanece ahí por un momento, como cuando una bailarina danza en puntas de pie, pero sin que se interrumpa el movimiento de avance por inercia. El grupo inferior de resortes, desde el tobillo hasta la punta del dedo mayor, desempeña en todo ello un importante papel. Para mostrarles la influencia de los dedos en el incremento del paso

y en la velocidad de traslación, les pondré un ejemplo tomado de mi propia experiencia.

»Cuando voy a casa o al teatro y los dedos de mis pies cumplen la tarea a la perfección, llego a destino sin aumentar la velocidad de mi marcha, cinco o seis minutos antes que cuando camino sin la debida participación de las plantas y los dedos de los pies. Es importante que los dedos trasladen los pasos hasta las mismas puntas.

»Los dedos también atenúan los choques, y su importancia en este sentido es extraordinaria. Su papel es especialmente importante cuando se procura mantener una marcha suave, en el difícil instante en que pueden manifestarse, con la mayor fuerza, sacudidas verticales, o sea, en el momento en que el peso del cuerpo pasa de un pie al otro. Este momento de transición es el de mayor peligro para mantener una marcha fluida. En ese instante todo depende de los dedos de los pies (y sobre todo del dedo gordo). Éstos, más que cualquier otro resorte, pueden suavizar el traslado del peso del cuerpo con la acción moderadora de las extremidades.

»He tratado de describirles la función de todas las partes que constituyen las piernas y para eso he examinado en detalle la acción de cada una de ellas. Pero, en realidad, esas partes no actúan separadamente, sino en forma simultánea y en dependencia unas de otras. Así, por ejemplo, en el momento del paso de la carga del cuerpo de una pierna a la otra, así como en el segundo estadio de adelantar el cuerpo, o en el tercer momento del impulso y traslado del peso del cuerpo nuevamente al otro pie, todas las partes motrices de la pierna actúan de alguna manera, en conjunto. Es imposible presentar una descripción de sus relaciones y ayuda mutuas. Hay que buscarlas dentro de uno mismo, durante el movimiento, por medio de las propias sensaciones. Sólo puedo trazarles un esquema del trabajo que realiza el magnífico y complejo aparato locomotor que es nuestra pierna.

Después de las explicaciones que nos ofreció Tortsov, todos los alumnos empezamos a caminar de un modo mucho más imperfecto que antes; ni como lo hacíamos antes ni, tampoco, de acuerdo con las nuevas indicaciones. En mi caso observó cierto progreso, pero en seguida agregó:

—Sí, sus hombros y la cabeza están libres de sacudidas, usted se va deslizando, pero sólo por el suelo, no vuela por el aire. Por eso su andar se acerca más a un arrastre. Usted camina como los camareros de los restaurantes, que temen derramar los platos de sopa. Van resguardando el cuerpo, los brazos, y con ellos la bandeja, de las inclinaciones y sacudidas.

»Sin embargo, la suavidad de la marcha sólo es buena dentro de ciertos límites. Si se traspasan esos límites, se vuelve exagerada, vulgar, como la que observamos en los camareros. Una cierta oscilación del cuerpo de arriba hacia abajo se hace necesaria. Los hombros, la cabeza y el torso pueden flotar por el aire, pero no según una línea enteramente recta, sino siguiendo cierta ondulación.

»La marcha no debe ser reptante, sino volante...

Le pedí que me explicara la diferencia entre ambas formas.

Ocurre que al caminar arrastrando los pies, al trasladar el peso del cuerpo de una pierna a la otra —de la derecha a la izquierda, por ejemplo—, la primera concluye su función simultáneamente con el momento en que la inicia la segunda. En otras palabras, la pierna izquierda trasmite el peso del cuerpo, y la derecha lo recibe, todo al mismo tiempo. Por consiguiente, en el andar reptante o de arrastre no existe ese momento en que el cuerpo parece estar suspendido en el aire, apoyado exclusivamente en el dedo gordo del pie que cumple, hasta el fin, la línea de movimiento que le fue predestinada. En cambio, en la marcha flotante existe el momento durante el cual una persona está elevándose del suelo como una bailarina sobre las puntas de sus pies. Tras ese instante de ascenso etéreo, comienza la bajada suave, imperceptible, sin sacudidas, con el traslado del peso del cuerpo de un pie al otro.

Tortsov asigna suma importancia a estos dos momentos, el de la subida y el del paso suave de un pie al otro, puesto que gracias a ellos se obtiene la función ligera, suave, ininterrumpida, aérea, de la marcha humana.

Sin embargo, no es tan sencillo como pudiera parecer conseguir ese vuelo durante el andar.

En primer lugar, es difícil captar el momento mismo del vuelo. Felizmente lo logré. Entonces, Tortsov me reprochó el ir dando saltitos, según una línea vertical.

—Pero ¿cómo puedo elevarme sin hacerlo? —pregunté.

—Hay que despegarse del suelo no hacia arriba, sino hacia delante, según una línea horizontal.

Además, insiste en que no haya interrupciones ni retardos en el movimiento de avance del cuerpo. El vuelo hacia delante no debe pesar en ningún instante. Apoyado en la punta del dedo gordo del pie, hay que seguir moviéndose por inercia hacia delante en el mismo ritmo con el que se inició el paso. Esa clase de marcha hace volar sobre el suelo, no se eleva de modo abrupto, verticalmente, sino que se mueve siguiendo una línea horizontal, siempre hacia delante, despegándose imperceptiblemente de la tierra, como un aeroplano en el primer minuto del ascenso, y tan suavemente como éste, sin sacudidas abajo ni arriba. Este movimiento de avance horizontal produce una línea ligeramente curvada, ondulante. Los saltos hacia arriba y las caídas en un movimiento vertical, producen al andar una línea curva, en zigzag, angular.

Si alguien de fuera hubiera entrado en ese momento en nuestra clase, habría pensado que estaba en una sala de paraplégicos. Todos los alumnos se comportaban, absortos, con la atención dirigida hacia los músculos, moviendo alternadamente los pies, y como enfrascados en algún problema difícil. Los centros motores estaban totalmente confundidos. Lo que antes se hacía de un modo instintivo, mecánico, exigía ahora la intervención de la conciencia que, al parecer, no sabía mucho de anatomía ni del sistema de los músculos de la locomoción. A cada paso tirábamos de

la cuerda falsa y producíamos los movimientos inesperados que salen de una marioneta cuando tiene los hilos enredados.

La atención aguzada hacia los propios movimientos nos permitió tomar conciencia de la delicadeza y complejidad del mecanismo de nuestras piernas.

¡Cuán mutuamente interrelacionado y ordenado está todo!

Tortsov nos pidió que siguiéramos practicando el paso hasta hacerlo nuestro.

Bajo la observación directa de Arkadi Nikoláievich y sus indicaciones nos fuimos moviendo lentamente, paso a paso, siguiendo nuestras propias sensaciones.

Tortsov me indicaba con una varilla en qué sitio durante cierto momento se producía una tensión muscular o el paso de la energía en mi pierna derecha.

Simultáneamente, Iván Platónovich se desplazaba por el otro lado, señalándome, con otra varilla, el mismo movimiento de tensión muscular en la pierna izquierda.

—Observe —me dijo Arkadi Nikoláievich—: mientras que mi varilla va reptando hacia arriba por su pierna derecha, que está extendida hacia delante y toma sobre sí el peso del cuerpo, la varilla de Iván Platónovich se desliza hacia abajo por su pierna izquierda, que traslada el peso a la pierna derecha y empuja hacia ella el cuerpo. Y ahora se produce el movimiento inverso de las varillas: la mía baja, y la de Iván Platónovich sube. ¿Nota usted que este movimiento alternado de las varillas, desde los dedos de los pies hasta la cadera y de ésta a los dedos, se realiza en ambas piernas en orden inverso y en sentido opuesto entre sí? De la misma forma se mueven los émbolos de una máquina de vapor del tipo vertical. ¿Nota usted que las tensiones y distensiones en las uniones se alternan entre sí en una secuencia de arriba abajo y de abajo arriba?

»Si hubiera una tercera varilla, se podría indicar cómo parte de la energía asciende por la columna vertebral y se mueve por ella, moderando las sacudidas y manteniendo el equilibrio. Después de haber concluido su labor, la tensión de la columna baja de nuevo hacia los dedos, desde donde partió.

—¿Notan otro detalle más? —siguió explicando Arkadi Nikoláievich—. Cuando las varillas se levantan hacia las caderas, hay un segundo *de* pausa al llegar al lugar *de* la articulación y empiezan a bajar de nuevo.

—Sí, ya lo vemos —contestamos—. Pero ¿qué significa esta rotación de las varillas?

—¿No sienten ustedes mismos esta rotación en las caderas? Algo parece dar vueltas antes de empezar a bajar.

»Esto me recuerda la plataforma donde se hace girar a la locomotora al llegar a la última estación, para que pueda volver en sentido contrario.

»En nuestras caderas también hay esta especie de plataforma giratoria, cuyo movimiento percibo.

»Una observación más: ¿sienten ustedes cuán hábilmente trabajan nuestras caderas en el instante en que reciben la energía ascendente y despachan la descendente?

»Lo mismo que el regulador *de* una máquina de vapor, balancean y atenúan los choques en los momentos de peligro. En esos momentos, las caderas se mueven *de* arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba.

Hoy, al volver a mi casa, es probable que los transeúntes me hayan tomado por un borracho o un anormal.

Iba aprendiendo a caminar.

¡Qué difícil es!

Es particularmente difícil el traslado del peso del cuerpo de una pierna a la otra.

Ya al acercarme a casa, al final del camino, pude eliminar, en cierto modo, las sacudidas al trasladar el cuerpo de una pierna o la otra; es decir, de los dedos del pie derecho al talón del izquierdo, y luego (después de un movimiento de transmisión por toda la planta del pie izquierdo), de los dedos del pie izquierdo a la planta del derecho. Además, pude saber, por mis propias sensaciones, que la suavidad y continuidad de la línea horizontal del movimiento dependen de la acción conjunta de todos los resortes de las piernas, de la armonía de las caderas, rodillas, tobillos, talones y dedos.

Me detuve unos instantes junto al monumento a Gógol como era mi costumbre. Sentado en un banco, y observando a los transeúntes, comprobé su modo de andar. Ni uno sólo llegaba a apoyar por completo los dedos de los pies, ni quedaba detenido una centésima de segundo en el aire sobre un solo dedo. Únicamente en una niñita advertí una marcha flotante, sin arrastrar los pies, como lo hacían todos los demás, sin excepción.

¡Sí! Tortsov tiene razón al afirmar que la gente no sabe utilizar el maravilloso aparato de sus piernas.

¡Hay que aprender! Hay que aprenderlo todo desde el principio: a caminar, a mirar, a actuar.

Antes, cuando Arkadi Nikoláievich insistía en esto, yo sonreía para mí, pensando que lo decía figuradamente. Ahora he llegado a entender sus palabras en sentido literal, como el programa inmediato de nuestras tareas para elaborar las condiciones físicas.

Tener conciencia de esta cuestión ya es una batalla medio ganada.

Arkadi Nikoláievich estuvo hoy en la clase de plástica. Esto es lo que nos dijo:

—El movimiento y la acción, nacidos en las profundidades del alma, y que siguen una línea interna, son imprescindibles para el artista del teatro, el ballet y otras artes escénicas y plásticas.

»Sólo esos movimientos nos resultan adecuados para la *encarnación escénica de la vida del espíritu humano del personaje*.

»*Sólo a través de la sensación interna del movimiento puede aprenderse a comprenderlo y sentirlo.*

»¿Cómo conseguirlo?

»En esta cuestión nos ayudará Xenia Petrovna.

Arkadi Nikoláievich le pasó provisionalmente a ella la conducción de la clase.

—Observen ustedes —dijo dirigiéndose a nosotros la señora Sónova—, tengo mercurio en la mano, y con mucho cuidado lo paso al índice de la mano derecha, exactamente a la punta del dedo.

Mientras lo decía, hacía el gesto de inyectar el imaginario mercurio en el dedo, en los músculos motrices.

—Ahora hagan ustedes lo mismo y logren que corra la gota por todo el cuerpo —ordenó—. ¡No se apresuren! ¡Poco a poco! Primero por las articulaciones de los dedos, que éstos se enderecen, y déjenla bajar luego a la palma de la mano, la muñeca, el antebrazo, el codo. Llegó hasta ahí. ¿Ha pasado? ¿La sienten claramente? No tengan prisa, sigan percibiéndola. ¡Magnífico! Ahora, sin apresurarse, observen cómo sigue avanzando por el brazo, hacia el hombro. Eso está muy bien. Todo el brazo se ha extendido y enderezado, elevándose articulación por articulación. Ahora hagan correr el mercurio en sentido contrario. ¡No, de ningún modo! ¿Por qué dejar que todo el brazo caiga de golpe, como si fuera un pedazo de madera? El mercurio caerá hacia la punta del dedo y se derramará fuera, hacia el suelo. ¡Háganlo correr, despacio, despacito! ¡Así! Por ahora no bajen el resto del brazo, porque perderían el mercurio. ¡Así! Ahora sigamos. ¡Con mucho cuidado! Hagan pasar el mercurio a la muñeca. No de golpe, despacio. Síganlo con mucho cuidado. ¿Por qué han dejado caer la muñeca? Deben tenerla en alto, porque puede derramarse el mercurio. Esto es perfecto. Ahora háganlo correr cuidadosamente, para que no se vuelque, desde la muñeca, siguiendo una a una hacia las articulaciones de las manos y los dedos. Así, suéltelo hacia abajo, hacia abajo. ¡Despacito! Así está bien. Ahora la última flexión. La mano está vacía, el mercurio se ha derramado.

»Ahora verteré el mercurio en su cabeza, en la coronilla —dijo dirigiéndose a Shustov—. Hágalo correr hacia abajo por el cuello, por las vértebras, a través de la pelvis, hasta la pierna derecha; después, en sentido inverso, hacia la pelvis; deje pasar el mercurio a la pierna izquierda, hasta el dedo gordo del pie y de vuelta hacia arriba, hasta la cadera. Desde allí por las vértebras hacia arriba, al cuello y la cabeza, y de nuevo hasta la coronilla.

Luego hicimos rodar hacia arriba y hacia abajo el mercurio imaginario, hasta los dedos de los pies y las manos, hacia los hombros, los codos, las rodillas, la nariz, el mentón, hasta la misma coronilla, para dejarlo escurrir hacia fuera nuevamente.

¿Sentimos realmente su paso por nuestro sistema muscular, o imaginamos que lo sentíamos?

Nuestra profesora no nos dio tiempo para reflexionar sobre estas cuestiones y nos hizo seguir los ejercicios sin mayores razonamientos.

—Arkadi Nikoláievich les explicará, en seguida, lo que necesitan saber —dijo la señora Sónova—. Pero por ahora sigan trabajando poniendo atención, mucha

atención, ¡más, más, más! Se necesita tiempo, deben ejercitarse mucho en sus casas para acostumbrarse a esta sensación.

—Acérquese rápidamente —me ordenó Arkadi Nikoláievich— y dígame con franqueza: ¿no nota usted que todos sus compañeros han adquirido más fluidez en sus movimientos que la que tenían antes?

Empecé a observar al robusto Puschin. Me sorprendió la curvatura de sus movimientos. Pero en seguida pensé que lo rotundo de su figura realzaba el efecto.

Pero no pude pensar lo mismo de Dímkova, con sus angulosos hombros, codos y rodillas. ¿A qué se debía la suavidad y fluidez de sus movimientos? ¿Sería posible que el imaginario mercurio, al deslizarse por ellos, hubiese logrado ese resultado?

A partir de ese momento el propio Arkadi Nikoláievich condujo la clase. Esto es lo que nos dijo:

—Veamos qué nos ha enseñado Xení Petrovna. Ha atraído la atención física de ustedes hacia el movimiento que necesitamos al buscar, dentro de nosotros, las tensiones en el proceso de relajar los músculos, sobre lo cual ya hablamos extensamente en su momento. ¿Y qué otra cosa es la tensión muscular, o el espasmo, sino energía motriz que ha quedado bloqueada?

»Ustedes ya saben también, por los experimentos con el envío de radiaciones o comunicaciones sin palabras, que la energía se mueve no sólo dentro de nosotros, sino que también sale de los escondrijos del sentimiento, y se dirige hacia un objeto que se encuentra fuera de nosotros.

»Tanto en esos procesos, como ahora en la esfera del movimiento plástico, la atención física desempeña un importante papel. Es importante que esa atención se mueva junto con la energía de forma constante, porque esto ayuda a crear una línea ininterrumpida, que es tan esencial en el arte^[17].

»Por otra parte, esto vale no sólo para nosotros, sino también para las otras artes. En efecto, ¿qué piensan ustedes, necesita la música una línea ininterrumpida de sonido?

»Es evidente que mientras el arco no comience a deslizarse fluida e ininterrumpidamente por las cuerdas, el violín no puede cantar su melodía.

»¿Y qué pasará si le quitan a un pintor la línea ininterrumpida de su dibujo? —siguió preguntando Tortsov—. ¿Podrá delinear sin ella el simple contorno de un dibujo? Por supuesto que no, y esa línea le es absolutamente necesaria.

»¿Y qué dirían de un cantante que va emitiendo sonidos entrecortados, como si tosiera, en vez de alargar una sonora nota de manera ininterrumpida?

—Le sugeriría que fuera al hospital en vez de subir al escenario —respondí en broma.

—Ahora prueben a sacar a un bailarín de su línea de movimiento. ¿Podrá crear su danza sin ella? —preguntó Arkadi Nikoláievich.

—Por supuesto que no —respondí.

—El actor necesita también una línea ininterrumpida de movimiento, lo mismo

que cualquier otro artista. ¿O creen que puede prescindir de ella?

Estuvimos de acuerdo en que la línea del movimiento era imprescindible para nosotros.

—Por consiguiente, la podemos considerar imprescindible para todas las artes —concluyó Arkadi Nikoláievich—. Pero eso no es todo. *El arte mismo se origina en el momento en que se crea la línea prolongada, ininterrumpida del sonido, la voz, el dibujo, el movimiento. Mientras existan sonidos aislados, gritos, notas, exclamaciones, en vez de música, o rasgos y puntos, en vez de un dibujo, o gestos espasmódicos en vez de un movimiento, no podrá hablarse ni de música, ni de canto, ni de dibujo o pintura, baile, arquitectura, escultura, ni, en fin, de arte escénico.*

»Quiero que ustedes mismos observen cómo se forma una línea ininterrumpida de movimiento.

»Mírenme y repitan lo que voy a hacer. Ahora, como ven, mi brazo, con el mercurio imaginario en los dedos, cuelga a mi costado. Pero quiero levantarlo: así que pongamos a funcionar el metrónomo al *tempo* más lento, el número 10. Cada golpe representa un cuarto de nota. Cuatro golpes forman un compás de cuatro por cuatro, que emplearé para levantar el brazo.

Arkadi Nikoláievich puso en movimiento el metrónomo y anunció que daba comienzo a la sesión.

—Aquí está la primera cuenta, un cuarto de nota, durante la cual ejecuto uno de los movimientos parciales, la elevación del brazo y el paso de la energía interna del hombro al codo.

»La parte del brazo que ha quedado sin levantar debe estar libre de tensiones y colgar como un látigo. Los músculos relajados hacen que el brazo sea flexible y le permiten desplegarse a medida que se estira como el cuello de un cisne.

»Observen ustedes que el brazo debe estar cerca del tronco al levantarlo, al bajarlo, o en cualquier movimiento que realicen con él. Un brazo alejado del cuerpo es como un palo levantado desde uno de sus extremos. Deben alejar la mano del cuerpo, y acercarla nuevamente al finalizar el movimiento. El gesto parte del hombro hacia el extremo del brazo y vuelve desde el extremo del brazo hasta el hombro.

»¡Continuemos! Dos... Aquí está el segundo cuarto de compás, durante el cual se ha hecho la correspondiente acción: alzamiento del antebrazo y paso del mercurio imaginario del codo a la muñeca.

»¡Adelante! —dijo Arkadi Nikoláievich—. Tres... Aquí tenemos el siguiente momento, el tercer cuarto de compás, dedicado a levantar la mano y a dar energía a las articulaciones de los dedos.

»Y por fin: ¡cuatro! He aquí el último cuarto, dedicado a levantar todos los dedos.

»Exactamente de la misma manera, dejo caer ahora mi brazo, destinando un cuarto de nota a cada una de las flexiones.

»Uno... Dos... Tres... Cuatro...

Arkadi Nikoláievich pronunciaba ahora la cuenta de un modo tajante, breve,

como si fuera una orden militar.

¡Uno! Después de una pausa antes de la cuenta siguiente. ¡Dos! Otro silencio. ¡Tres! Nueva pausa. ¡Cuatro! Una espera, y así sucesivamente.

A causa de la lentitud del *tempo*, los intervalos entre las órdenes eran prolongados. Los golpes, alternados con la inacción silenciosa, interferían con la fluidez del movimiento. El brazo se movía a empujones, como si fuera una carreta que a cada paso se hunde en baches profundos.

—Ahora repetiremos el ejercicio anterior, pero doblando la división de cada parte del compás. Cada cuarto de nota incluirá no sólo «uno», sino «uno-uno», como si fuera un doblete en música; no sólo «dos», sino «dos-dos»; no sólo «tres», sino «tres-tres»; no sólo «cuatro», sino «cuatro-cuatro». Como resultado se conservarán en cada compás los cuatro cuartos de antes, pero fraccionados en ocho momentos, u octavos de nota.

Realizamos el ejercicio indicado.

—Como ven ustedes —dijo Tortsov—, los intervalos entre los momentos de las cuentas se han vuelto más cortos, pues ha habido más en cada compás, y esto hasta cierto punto ha facilitado la fluidez del movimiento.

»¡Qué extraño! ¿Acaso el mero hecho de pronunciar con frecuencia las cifras de la cuenta influye sobre la fluidez del movimiento al levantar o bajar el brazo? Por supuesto, el secreto no está en las palabras, sino en la *atención* dirigida hacia el movimiento de la energía. Ésta se eleva de acuerdo con los momentos de la cuenta, que se deben controlar constantemente. Cuanto más pequeñas sean las fracciones de cada golpe, más caben en cada compás, más densamente lo llenan, y tanto más ininterrumpida es la línea de atención que sigue a cada minúsculo movimiento del flujo de energía. Si el compás se divide en partes aún más pequeñas, las partículas fraccionarias a las que hay que atender se harán aún más numerosas. Llenarán el compás de una manera compacta, con lo cual se formará una línea aún más ininterrumpida de la atención y el movimiento de energía, y por consiguiente del mismo brazo.

»Verificaremos en la práctica lo que acabo de decirles.

Después de esto se llevó a cabo una serie de pruebas durante las cuales el cuarto de nota fue dividido en tres partes, después en cuatro, seis, doce, veinticuatro e incluso en un número mayor de fracciones de cada compás. Los movimientos se iban fundiendo entre sí hasta volverse constantes e ininterrumpidos, como el zumbido mismo en que se había convertido la cuenta:

—Uno uno uno uno uno uno uno uno dos dos dos dos dos dos dos tres tres tres tres tres cuatro tres tres cuatro cuatro cuatro cuatro cuatro cuatro cuatro cuatro...

»No he podido seguir contando, porque esto requería una dicción demasiado rápida.

La voz susurraba algo, la lengua se movía velozmente, pero era imposible distinguir las palabras. En esta velocidad máxima mi brazo se movía sin interrupción

y muy lentamente porque el *tempo* seguía siendo el mismo número 10 de antes.

El resultado fue una maravillosa suavidad. Mi brazo se iba plegando y desplegando.

Nos dijo Tortsov:

—De nuevo surge la comparación con el automóvil. En el primer avance produce unas explosiones escasas e intermitentes, pero después éstas se vuelven ininterrumpidas, como el movimiento mismo.

»Lo mismo les ocurre a ustedes con la cuenta. Al principio parecían escupir las órdenes, y ahora estos fragmentos de la cuenta se han fundido en la línea ininterrumpida de un zumbido y un lento movimiento plástico. Esta forma resulta apropiada para los fines del arte, porque se logra una cantinela sostenida, una continuidad en el movimiento.

»Lo percibirán mejor aún en una acción acompañada de música, que transforma el zumbido vocal con el que ustedes están contando en una bella e igualmente ininterrumpida línea de sonido musical.

Iván Platónovich se sentó al piano y empezó a tocar algo lánguido y lento, bajo cuya influencia nosotros estirábamos los brazos, las piernas, la columna vertebral.

—¿Sienten ustedes —preguntó Arkadi Nikoláievich— cómo la energía va avanzando majestuosamente por una línea interior ininterrumpida?

»*Ese avance majestuoso es el que crea la fluidez, la plasticidad del movimiento corporal que nosotros necesitamos.*

»Esa línea interior llega a los rincones más profundos del ser, y la energía que engendra está saturada de estímulos de los movimientos, de la voluntad y del intelecto.

«*Cuando ustedes, con la ayuda de ejercicios sistemáticos, se habitúen, amen y empiecen a basar sus acciones en una línea interna antes que en una externa y sientan placer en ello, se darán cuenta de lo que es realmente la emoción del movimiento y la propia plástica.*

Cuando concluimos los ejercicios, Tortsov siguió diciendo:

—La línea continua, ininterrumpida, del movimiento, es en nuestro arte la materia prima con la que se puede crear la plasticidad.

»Así como se va formando una larga hebra de algodón o lana durante su paso por la máquina de hilar, nuestra línea de acción está sujeta a una elaboración artística; en un punto podemos aligerar la acción, en otro reforzarla, en una tercera etapa la podemos acelerar, retardar, detener, interrumpir, acentuarla rítmicamente, y, por fin, coordinar nuestro movimiento con los golpes, los acentos del tempo-ritmo.

»¿Qué instantes de la acción deberían coincidir con los golpes imaginarios del compás?

»Tales etapas son segundos casi imperceptibles, durante los cuales la energía pasa por los diferentes puntos de articulación, como las uniones de los dedos, o las vértebras de la columna.

»Son precisamente esos instantes los que advierte nuestra atención. En el ejercicio anterior, al pasar el mercurio imaginario de una articulación a otra, notamos, con nuestra atención, los momentos exactos del paso de la energía a través del hombro, el codo, la muñeca, las articulaciones de los dedos. Hicimos esos ejercicios también con acompañamiento musical.

»Da lo mismo que la coincidencia no haya sucedido en el segundo exacto en que esperábamos, sino que se retrase, que se omita una gran cantidad de golpes. Da lo mismo que nos retrasemos o nos adelantemos. Da lo mismo, en definitiva, que la cuenta de los compases no haya sido correcta, sino sólo aproximada. Lo importante es que incluso con una medida mal hecha la acción nos haya colmado de tempo-ritmo, que durante todo el tiempo ustedes hayan percibido la medida y hayan conseguido un atento seguimiento de una cuenta cada vez más fraccionada, que la lengua no tenía tiempo de pronunciar. Esto también ha creado una línea de atención y con ella la línea continua de movimiento que estábamos buscando.

¡Qué agradable es combinar el movimiento interno de la energía con una melodía!

Viúntsov, que con rostro sudoroso trabajaba a mi lado, descubrió que «la música suaviza el movimiento, por el cual la energía se desplaza a las mil maravillas^[18]».

Los sonidos y la música ayudan a la suavidad y ligereza del movimiento, gracias a lo cual da la impresión de que los brazos se elevan en un vuelo del torso, por su propio impulso.

Hicimos ejercicios similares no sólo con los brazos, sino también con las piernas, la columna vertebral y el cuello. En ellos la energía se movía por la columna vertebral exactamente igual a como lo hizo en su momento en ejercicios de «relajación muscular».

Cuando la corriente de la energía se deslizaba de arriba abajo, nos parecía que caíamos en el infierno. Cuando se iba elevando por la columna vertebral, uno tenía la sensación de elevarse del suelo.

Por fin pasamos a realizar ejercicios análogos con las piernas.

Al mover las piernas, la energía ponía en acción los músculos de las extremidades inferiores e impulsaba a caminar.

Si este recorrido de la energía se realiza con fluidez y medida, la marcha también resulta leve, medida, con plasticidad. Si, por el contrario, la energía se desplaza con sacudidas, con detenciones a mitad de camino, en las articulaciones o en otros centros motores, el andar no es medido, y se hacen visibles los empujones.

—Cuando en la marcha hay una línea ininterrumpida de movimiento —nos dijo Arkadi Nikoláievich—, eso significa que en ella hay *tempo* y hay ritmo.

»El movimiento, lo mismo que en los brazos, está dividido en los distintos momentos del paso de la energía por los pliegues y articulaciones (estiramiento de la pierna, avance del cuerpo, impulso, traslado del pie, atenuación del choque, etcétera).

»Por eso, en los ejercicios posteriores, ustedes deberán correlacionar la

coincidencia de los golpes del tempo-ritmo en el andar no con una línea exterior del movimiento de la energía, sino con una interior, tal como lo hicimos con los brazos y la columna vertebral.

¡Cuánta atención exige la observación de la medida, del movimiento rítmico de la energía motriz!

El más pequeño retraso o detención conduce a un innecesario empujón, la continuidad y la fluidez del movimiento quedan destruidas, la acentuación deteriorada...

También nos ordenaron interrumpir el flujo de energía. Esto también se realizó con *tempo* y ritmo. El resultado fue una pose inmóvil. Creíamos en su veracidad cuando estaba justificada por un impulso interior. Esa pose se transformó en una *acción* detenida, en una escultura viviente. Era agradable no sólo actuar por un impulso interior, sino, también, permanecer inactivo con tempo-ritmo.

Al final de la clase Tortsov resumió:

—Antes, durante las clases de gimnasia y danza, estuvimos ocupados con la línea externa del movimiento de los brazos, las piernas, el tronco. Hoy, en la clase de plástica, hemos conocido otra, la línea *interna* del movimiento.

»Ahora decidan cuál de las dos líneas, la interna o la externa, es la que consideran más apropiada para la encarnación artística en escena de la *vida del espíritu humano*.

Unánimemente reconocimos que es la *línea interna del movimiento de la energía*.

—*Por consiguiente* —concluyó Tortsov—, *resulta que como base de la plástica hay que establecer el movimiento interno*.

»*Éste es, precisamente, el que debe combinarse con los golpes rítmicos del tempo-ritmo*.

»*A esta sensación interior de la energía que recorre el cuerpo la denominamos sentido del movimiento*.

Ahora he comprendido (sentido) la importancia de la energía motriz para la plástica, percibo con claridad la sensación de su movimiento en el curso de la acción escénica, su transmisión por todo el cuerpo; siento esa línea interior, infinita, y tengo conciencia cabal de que sin ella ni siquiera se puede hablar de fluidez y belleza del movimiento. Desprecio en mí mismo estos movimientos inconclusos, formados por míseros fragmentos. Yo aún no lo tengo, pero el gesto amplio se ha convertido en algo imprescindible, que revela exteriormente el sentimiento interior.

En resumen, aún no tengo la verdadera *plasticidad*, no tengo aún el *sentido del movimiento*, pero ya lo presiento en mí y sé que *la fluidez exterior se funda en la sensación interior del movimiento de la energía*.

Dicción y canto

Hoy estuve trabajando en los «ruidos» y en los intervalos estuve escuchando una conversación entre los actores y Arkadi Nikoláievich entre bastidores.

Tortsov hacía sus observaciones a uno de los actores acerca de cómo había interpretado el papel en una de las escenas que había estado escuchando entre cajas.

Por desgracia no oí el comienzo y llegué a mitad de la conversación, cuando Arkadi Nikoláievich le contaba al actor su propia experiencia teatral.

Esto es lo que le decía:

—Al declamar trataba de hablar con la mayor sencillez posible, sin falso patetismo, sin tonos cantarines, sin escandir excesivamente los versos, siguiendo la idea interna de la obra, su esencia. Esto no era una simplificación burguesa, la pronunciación continuaba siendo bella. Daba la impresión de que las palabras de la frase resonaban, cantaban, y esto otorgaba al habla nobleza y musicalidad.

»Cuando trasladé esa forma de hablar al escenario, mis compañeros actores quedaron sorprendidos por el cambio producido en mi voz, por mi pronunciación y por la nueva forma de expresar sentimientos e ideas. Pero resultó que yo aún no lo había conseguido todo. Hay que saber no sólo satisfacerse a sí mismo con el habla, sino dar también al público presente la posibilidad de captar y entender todo cuanto atraiga su atención. Hay que colocar de forma imperceptible las palabras y la entonación en los oídos de los oyentes.

»Es ésta una gran habilidad. Después de adquirirla, comprendí qué es lo que en nuestro idioma se denomina *sentir la palabra*.

»El habla es música. El texto del papel y de la obra es una melodía, una ópera o una sinfonía. La pronunciación en teatro es tan difícil como el canto, exige una gran preparación y una técnica que raya en el virtuosismo. Cuando un actor con una voz bien ejercitada, dotado de una virtuosa técnica vocal, dice las palabras de su papel, me veo cautivado por su maestría. Si observa el ritmo adecuado y, al margen de la voluntad, él mismo se deja arrastrar por el ritmo y la fonética de sus propias palabras, me deja impresionado. Cuando un actor introduce en su espíritu las letras, palabras, frases, ideas, me lleva consigo hasta los profundos misterios de la obra del poeta y a su propio espíritu. Cuando él colorea vivamente con los sonidos y esboza con la entonación todo cuanto vive en su interior, me hace también a mí ver con la visión interior las imágenes y escenas que relatan las palabras del texto y que crea su imaginación artística.

»Cuando un actor que domina sus movimientos, les añade lo que dicen las palabras y la voz, tengo la sensación de que un armonioso acompañamiento se une a una hermosa canción. Una buena voz viril que irrumpe con su réplica en escena me

parece un violonchelo o un oboe. Una limpia y aguda voz femenina que responde con su réplica me hace recordar a un violín o a una flauta. El grave sonido de pecho de un actor dramático me recuerda la introducción de una viola o un *violino d'amore*. El bajo profundo del noble padre suena como un fagot y la voz del malvado como un trombón cuya fuerza le hace temblar y hervir interiormente de furia.

»¿Cómo pueden estos actores no sentir toda una orquesta en el habla humana? Escuchen atentamente.

»He aquí cómo prolonga su breve pero característica nota el clarinete de sonido nasal:

»“¡R...r...r!”.

»Apenas se ha configurado ese sonido característico, y ya irrumpe con fuerza todo un grupo de notas semejantes al chirrido de una puerta mal engrasada:

»“E... e... e...!”.

»Esta introducción puede resonar al unísono con el clarinete en tercera, cuarta, quinta o en octava. Más agudo o más grave. En cada intervalo se producen diferentes armonías. Ellas le dan distintos caracteres al sonido, que cada vez resuena en el espíritu de una manera distinta.

»Dos sonidos fusionados que comienzan a cantar un dueto:

»“¡R... e...e...!”.

»Mas he aquí que comienza a crepitar el tambor:

»“Gr... r... r...!”.

»Al aparecer se funde con el sonido anterior. En lugar del dueto ahora tenemos un trío. Sus sonidos se entremezclan. Adquieren rigor, severidad:

»“¡Reeegr... r...r!”.

»La orquesta parece sonar con un aire de reproche. Pero interviene el segundo violín y la armonía se suaviza:

»“Regre e e e...”.

Ahora canta la orquesta.

»Cuando de repente resuena la trompeta:

»“S...s...s...”.

el carácter de la armonía cambia de nuevo y se hace más duro.

»“Regres...”.

Resopla la orquesta.

»“A... a... a...”.

El instrumento de pistones irrumpe estridentemente.

»Ahora toca algún instrumento que, alejándose cada vez más, va empequeñeciéndose hasta desaparecer en el espacio.

»“¡Regresa...!”.

»Quejumbrosamente se lamenta la orquesta.

»Pero esto es sólo el comienzo de una triste aria. La frase musical no ha acabado. La orquesta continúa tocando al tiempo que se van añadiendo poco a poco nuevos

instrumentos, creando así una nueva armonía. En poco tiempo la frase musical queda definitivamente compuesta:

»*¡Regresa, no puedo vivir sin ti!*^[19]

»*¡De cuántas formas diferentes puede cantarse esa frase, y cada vez parecerá nueva! ¡Cuántos significados diferentes se le pueden dar! ¡Cuántos estados de ánimo diferentes! Intenten cambiar la colocación de las pausas y los acentos y obtendrán más y más significados nuevos. Breves pausas combinadas con acentos establecen estrechamente la palabra principal y la hacen distinta de las demás. Pausas más largas, sin sonidos, hacen posible impregnar las palabras de un contenido interior nuevo. A todo esto ayudan los movimientos, la expresión facial y la entonación. Cambios así producen nuevas impresiones, confieren un nuevo contenido a toda una frase.*

»Tomemos por ejemplo la primera combinación, *Regresa...a...a*, seguida de una pausa llena de desesperación, porque quien se ha ido no va a volver.

»*No puedo*, seguido de una breve pausa^[20] para respirar, que prepara y ayuda a subrayar la palabra principal.

»*vi...i...vir*. He aquí la culminación. Naturalmente, ésta es la palabra más importante de toda la frase. Para hacerla distinguirse todavía con un mayor relieve hay otra pausa para respirar, tras la cual la frase concluye con las palabras *sin ti*.

»Si la palabra *vivir*, para servir a la cual se ha creado toda la frase musical, se convierte en algo vivo arrancado del alma, si la mujer abandonada se aferra a través de esa palabra con todas las fuerzas que le quedan al hombre a quien se ha entregado para siempre, expresará entonces lo más íntimo, el espíritu destrozado de una mujer que ha sido engañada. Pero, si fuera necesario, las pausas y palabras en que reside el acento pueden distribuirse de forma diferente, y tendríamos esto:

»*¡Vuelve (pausa), no (respiración) puedo... (respiración)... vivir sin ti!*

»Esta vez las palabras más claramente delineadas son *no puedo*. Gracias a ellas percibimos a una mujer para quien la vida ha perdido su significado. Esto tiñe toda la frase de un sentido fatalista, y nos parece sentir que esta mujer rechazada ha llegado al final, que un abismo, una tumba se abre ante ella.

»*¡Cuántas cosas pueden caber en una palabra o en una frase! ¡Cuánta riqueza de habla! Está lleno de fuerza, no por sí mismo, sino porque retrata el alma humana y el pensamiento humano. Verdaderamente, cuánta carga espiritual cabe en esas siete pequeñas palabras: ¡Vuelve, no puedo vivir sin ti! Es toda una tragedia de la vida humana.*

»Y, sin embargo, ¿qué es una frase en relación con la concepción general del dramaturgo, o en relación con una escena completa, un acto o una obra? ¡Es sólo un granito de arena, un momento, una parte insignificante de un gran todo!

»De la misma forma que los átomos se unen para formar todo un universo, los sonidos aislados se agrupan en palabras, las palabras en frases, las frases en pensamientos, de los pensamientos se forman escenas y actos completos y de los

actos el contenido de una gran obra de teatro que comprende la vida trágica del espíritu humano de Otelo, Hamlet, Chatski y otros. ¡Estos sonidos forman toda una sinfonía!

—¡Allegaol moento dabrirdepar' npar lapurtatu propiafel' cidad!

Éstos fueron los sonidos sorprendentes que salieron de labios de Tortsov cuando entró hoy en clase. Le miramos y nos miramos entre nosotros llenos de asombro.

—¿No lo entienden? —nos dijo después de una breve pausa.

—Ni una palabra —confesamos—. ¿Qué significan esos reproches?

—Ha llegado el momento de abrir de par en par la puerta a tu propia felicidad. El actor que lo dijo en cierta obra tenía una buena voz, fuerte y audible desde todos los puntos del teatro; sin embargo, fuimos tan incapaces de entenderlo como ustedes, y pensamos, como ustedes, que nos estaba echando algo en cara —explicó Tortsov.

»Las consecuencias de este ejemplo ridículo e insignificante han tenido gran importancia para mí, y por eso debo extenderme un poco en explicar aquel momento.

»Esto es lo que me ocurrió.

»Después de muchos años de experiencia como actor y director, por fin comprendí (y sentí) plenamente que todo actor debe poseer una excelente dicción y pronunciación, que debe sentir no sólo las frases y palabras, sino cada sílaba, cada letra. Lo cierto es que cuanto más sencilla es una verdad, más tiempo necesitamos para alcanzarla.

»No sentimos nuestra propia habla, las frases, sílabas, letras, y por eso nos es tan fácil deformarla; en lugar de *v* decimos *b*, en lugar de *ll* decimos *y*. ¡Añádanse a esto los ceceos, la pronunciación por la nariz, la gutural, y otras horribles deformaciones del bien hablar!

»Las palabras en las que se han sustituido letras me hacen pensar en una persona a la que le han puesto una oreja en el lugar de la boca, un ojo en lugar de la oreja, un dedo en lugar de la nariz.

»La supresión de letras o sílabas aisladas es para mí un defecto que salta tanto a la vista como la falta de un ojo o un diente, o como una oreja en forma de coliflor, o cualquier otro defecto físico.

»Cuando oigo a alguien que, sea por inercia o por negligencia, convierte todas sus palabras en una masa amorfa, me viene a la memoria una mosca que ha caído en la miel. Me recuerda el barrizal que se forma en otoño cuando la nieve fundida, la niebla y el barro lo ensucian todo.

«La arritmia en el habla, que lleva a empezar una frase lentamente, empezar a correr en el medio de ella y terminar inesperadamente, como si se deslizase por una rendija, me recuerda el caminar de un borracho y el habla atropellada de alguien que tenga el baile de San Vito.

»Seguro que han tenido ustedes ocasión de leer libros o periódicos mal impresos, donde faltaban letras o había erratas. ¿No es una tortura tener que pararse a cada momento para adivinar, resolver acertijos?

»He aquí otra forma de tortura: leer cartas escritas con tales letras que todo parece mezclado. Traten de adivinar quién es el que les invita a hacer qué, ir dónde y cuándo, es imposible. Escriben: “Mi es... tp...”. ¿Qué es lo que nos llaman: Mi estimado, estúpido, espantajo? Es imposible de descifrar.

»Por difícil que sea enfrentarse con un libro mal impreso o con una mala escritura, suele ser posible a pesar de todo, si se intenta a fondo, llegar a entender algo de lo que hay escondido tras las palabras. Un periódico o una carta están a su disposición y ya encontrarán tiempo para volver a estudiarlos hasta descifrar lo incomprensible.

»Pero ¿qué recurso nos queda en el teatro cuando los actores pronuncian el texto de una manera comparable a ese libro mal impreso, cuando suprimen letras, palabras y frases enteras que a menudo son de importancia capital para la estructura básica de la obra? Es que no es posible volver a la palabra ya dicha, la obra sigue avanzando hacia el desenlace, sin dejarnos tiempo para detenernos y adivinar lo que no se entiende. La mala dicción crea una confusión tras otra. Crea la confusión, nubla e incluso oculta el pensamiento, la esencia y hasta la historia misma de la obra teatral. Al principio el público aguza el oído, la atención, se concentra, para no perder nada de lo que está sucediendo en escena; si no pueden seguirlo, empiezan a agitarse, removerse, conversar en voz baja unos con otros y, finalmente, a toser.

»¿Comprenden ustedes el terrible significado que tiene para un actor la palabra “toser”? Un público de mil personas que llega al punto de perder la paciencia y que pierde el contacto con lo que está sucediendo en escena puede “toser” a los actores, a la obra, a la función entera. Esto significa la ruina de la obra, de la función. Un público que tose es nuestro más peligroso enemigo. Una de las formas de protegerse contra ello es el uso de una dicción clara, hermosa y vivaz.

»He comprendido también que la deformación de nuestra dicción coloquial puede ser pasada por alto dentro de los límites de nuestra casa. Pero cuando una forma tan burda de hablar se emplea en el escenario para recitar versos melodiosos sobre temas elevados como la libertad, los ideales, el amor puro, resulta ofensiva y ridícula. Las letras, las sílabas, las palabras no han sido inventadas por el hombre, le fueron sugeridas por sus instintos, sus impulsos, por la naturaleza misma, por el tiempo, por el lugar, por la vida misma.

»El dolor, el frío, la alegría, el horror provocan en todas las personas, en todos los niños, las mismas expresiones sonoras; así por ejemplo, el sonido “aaah...” se escapa de nuestro interior como expresión de terror o admiración.

»Sólo después de darme cuenta de que las letras no son más que símbolos de sonidos, cosa que exige la proyección de su contenido, me encontré, naturalmente, enfrentado al problema de aprender esas formas del sonido para adquirir la capacidad de rellenarlas de contenido.

»Volví conscientemente al alfabeto desde el principio y empecé a estudiar cada letra por separado. Me resultó más fácil empezar por las vocales, porque en mí se

encontraban desarrolladas, cuidadas y suavizadas por el canto.

—¿Se dan ustedes cuenta de que a través del claro sonido *A A A* sale el sentimiento desde el interior hacia el exterior? Ese sonido se comunica con ciertas experiencias interiores profundas que buscan una exteriorización y que salen fácilmente a flote desde los recovecos de nuestro pecho.

»Pero existe otro sonido de *A*, más sordo, cerrado, que no sale fácilmente a flote, sino que se queda dentro, rugiendo amenazadoramente, como en una caverna o en un sótano. Existe también el insidioso *A A A*, que va perforando a saltos su camino para penetrar en el espíritu del interlocutor. Existe también el alegre sonido *A A A*, que arranca de uno como un cohete, en contraste con el pesado sonido *A A A* que, como una pesa de hierro, se hunde hacia dentro, como si bajase hasta el fondo de un pozo.

»¿Sienten ustedes que a través de las olas vocales salen a la superficie partículas de nuestro propio espíritu? No son vocales vacías, tienen un contenido espiritual que me da derecho a decir que en el interior, en su médula, tienen trocitos de espíritu humano.

»De ese modo llegué a comprender (sentir) las formas sonoras de todas las demás *vocales* y después de ello pasé al estudio de las *consonantes*.

»Estos sonidos no habían sido corregidos ni preparados por la técnica del canto, y por eso mi trabajo sobre ellos resultó complicado. En su libro *La palabra expresiva*, dice S. M. Volkonski: “¡Si las vocales son un río y las consonantes son las orillas es necesario reforzar estas últimas para que no haya inundaciones!”.

»Además de esta función directriz, las consonantes poseen cualidades de sonoridad.

»Las más sonoras entre ellas son *M, N, L, R*; y éstas son las consonantes de detención: *B, D, G, V, Z*.

»Por estas últimas comencé mi investigación.

»En estos sonidos se distingue claramente cuáles son casi semejantes a las vocales. La diferencia reside solamente en que el sonido no sale al exterior sin obstáculos, sino que es retenido por presiones ejercitadas en puntos diferentes que les proporcionan su peculiar colorido. Cuando la presión que ha bloqueado la acumulación sonora cede, el sonido se precipita al exterior. Un ejemplo de ello es la letra *B*: el estallido en suspenso está contenido por los labios cerrados que le dan su carácter. Cuando se elimina la barrera se produce una explosión y el sonido sale libremente al exterior. No en balde se llama a estos sonidos consonantes oclusivas.

»En la pronunciación de la mencionada consonante la explosión se produce inmediata y abruptamente, el aire y la voz acumulados salen instantánea y rápidamente. El mismo proceso tiene lugar al pronunciar las consonantes *M, N*, y *L*, pero de una forma diferente, más delicada, con una ligera detención cuando se abren los labios (en la *M*) o cuando la lengua toca las encías superiores (en la *N* y la *L*). Esta detención produce un aumento del zumbido. No en balde a estas consonantes se las

llama sonoras.

»Hay otras consonantes que no sólo acompañan el zumbido de la voz, sino que al mismo tiempo susurran un sonido silbante (letra *ZH*) o resonante (letra *Z*). Hay además otro tipo de consonantes sin sonoridad, pero que son alargadas^[21].

»Hay además, como saben ustedes, las consonantes explosivas *P*, *T*, *K*, que caen de repente, como los golpes de un martillo. Pero expulsan también los sonidos vocales que van tras ellas.

»Cuando estos sonidos se combinan para crear sílabas, palabras y frases, su forma vocal, naturalmente, se enriquece, de manera que podemos llenarlas de un contenido más amplio. Pronuncien, por ejemplo, las dos primeras letras del alfabeto, *A* y *B*...

«¡Cielos!, pensé para mí. ¿Vamos a tener que empezar a aprender otra vez el alfabeto? Debemos de estar pasando nuestra segunda infancia, esta vez la artística».

—BaBaBa... —empezamos a hacer todos como un rebaño de ovejas.

—Miren, voy a escribir a lápiz en el papel que tengo al lado el sonido que les está saliendo —dijo Tortsov, cortándonos en seco.

Con lápiz azul escribió cuidadosamente en la hoja de papel que tenía al lado «*pbA*», es decir, que al comienzo hay un sonido poco claro y que no es típico de una consonante, algo parecido a una débil percutiente «*p*», algo parecido a la explosiva pero nada sonora y débil «*b*». Aún no ha tenido tiempo de formarse y ya se lanza a sumergirse y desaparecer en una *A* grande, abierta como las fauces de una fiera, vacía de sonoridad y desagradable por su brusquedad.

—Necesito otro sonido —explicó Arkadi Nikoláievich— diferente, abierto, claro, amplio: *Ba-a-a*. Un sonido que comunique sorpresa, alegría, un saludo lleno de entusiasmo, algo que haga que el corazón lata con más fuerza y alegría. Escuchen: *Ba*. Sientan cómo en mi interior, en lo más profundo de mi espíritu, ha nacido esta *Bresonante*, dense cuenta de que mis labios apenas pueden contener la fuerza del sonido, de que el obstáculo cede por fin y de que de mis labios, como si fuesen las puertas abiertas de par en par de una casa hospitalaria, vuela a su encuentro, como el anfitrión a saludar a un huésped querido, una *A* amplia y generosa, llena de espíritu acogedor. Si tuvieran ustedes que reproducir mi exclamación sobre el papel, tendrían que escribir algo así: *g-m-B-A-a*. ¿No captan junto con esta exclamación una porción de mi propio espíritu que vuela hacia ustedes junto con ese sonido feliz?

»Y he aquí ahora la misma sílaba *BA*, pero con un carácter totalmente diferente.

Tortsov pronunció los sonidos de una forma lúgubre, opaca, deprimente. Esta vez el estallido de la *B* era como un rugido subterráneo presagiando un terremoto. Sus labios no se abrieron en una bienvenida; se separaron lentamente, como si estuvieran perplejos. Ni siquiera el sonido de la *A* era alegre como la primera vez; salió romo, sin resonancia, casi como si hubiera caído hacia atrás sin llegar a liberarse. En lugar de ello salió de sus labios un soplo ligeramente susurrante, como el vapor de una gran vasija abierta.

—¡Qué enorme cantidad de las más diversas variaciones se pueden inventar con

esta sílaba de dos letras *BA!* En cada una de ellas saltará a la vista una partícula de espíritu humano. Los sonidos y sílabas de este tipo tienen vida, en escena, pero los que genera una pronunciación mecánica, inanimada, sin fuerza, son como cadáveres, no recuerdan a la vida, sino a la tumba.

»Traten ahora de desarrollar la sílaba hasta que tenga tres letras: bar, ban, bat, bag. Con cada una de las letras añadidas va cambiando el estado de ánimo, cada consonante atrae nuevas partículas de nuestro ser y las hace salir de diferentes puntos de nuestro interior. Si se aumenta el número de letras para llegar a formar dos sílabas, se amplía al mismo tiempo la capacidad de expresión afectiva: baba, babu, bana, banu, balu, ball, barbar, banian, barman, bagrag...

Repetimos con Tortsov y compusimos nuestras propias sílabas. Era probablemente la primera vez en mi vida que yo había escuchado de verdad los sonidos de las letras y me di cuenta de lo imperfectos que eran en nuestras bocas y de lo auténticos que eran en boca de Tortsov, que, como si fuese un catador de fonética, disfrutaba del aroma de cada sílaba y cada sonido.

La sala entera estaba llena de una variedad de sonidos que pugnaban entre sí y se cortaban mutuamente, pero a pesar de nuestro empeño no conseguíamos ningún tipo de resonancia. En contraste con nuestro monótono croar de vocales y ladrar de consonantes, las cantarinas vocales y las sonoras consonantes de Tortsov parecían brillantes, llenas de resonancia, y vibraban en la sala entera.

«¡Qué sencilla y qué difícil es esta tarea! —pensaba para mí—. Cuanto más sencillo y más natural parece, más difícil es».

Yo observaba la cara de Arkadi Nikoláievich. Brillaba como la cara de un hombre que encuentra deliciosos los sonidos y disfruta de su belleza. Luego miré a mis discípulos y estuve a punto de partirme a carcajadas al ver sus caras, con una expresión tensa y sombría, al borde de la mueca ridícula.

Los sonidos que emitía Arkadi Nikoláievich le producían satisfacción también a él mismo mientras que los sonidos agudos y chirriantes que nosotros, los oyentes, lográbamos extraer de nosotros mismos no hacían más que causarnos una enorme desazón, a nosotros y a nuestros oyentes.

Arkadi Nikoláievich, a lomos de su caballo favorito, se deleitaba con sílabas que unía para hacer palabras ya conocidas por nosotros o inventadas por él. De las palabras hacía frases, decía una especie de monólogo, y luego volvía a los sonidos y sílabas y palabras aislados.

Mientras Arkadi Nikoláievich saboreaba los sonidos, yo no apartaba los ojos de sus labios. Me recordaban las bien ajustadas válvulas de un instrumento de viento; al abrirse o cerrarse no se perdía nada de aire por ninguna ranura. Gracias a aquella exactitud matemática, los sonidos que producían eran extraordinariamente definidos y puros. Con un instrumento vocal tan perfecto como el que Tortsov trabajaba en su propio ser, los movimientos de los labios operaban con una ligereza, una velocidad y una exactitud increíbles.

Esto no puede decirse de los míos. Mis labios, como las válvulas de un instrumento barato y mal hecho, no se cierran con suficiente firmeza, dejan escapar el aire, están mal ajustados. En consecuencia, mis consonantes no tienen la claridad y pureza necesarias.

La articulación de mis labios está tan poco desarrollada y tan lejos de cualquier medida de virtuosismo que ni siquiera admite un habla rápida. Las sílabas y las palabras tropiezan, se amontonan y caen como la orilla de un río desmoronada por la erosión. El resultado de todo esto es un exceso constante de vocales y el embarullamiento de la lengua.

—La célebre cantante y profesora Pauline Viardot —continuó Arkadi Nikoláievich— solía decir a sus alumnos que debían cantar *avec le bout des lèvres*^[22].

»Por tanto, deben trabajar mucho en el desarrollo de la articulación de los labios, la lengua y todas las partes que contribuyen a la producción de consonantes bien delimitadas y formadas.

»En este proceso desempeñan un gran papel los músculos, que exigen un desarrollo sistemático y tiempo.

»Ahora no deseo entrar en detalles a este respecto. Ya lo conocerán ustedes en «entrenamiento e instrucción». Por ahora, como conclusión de la clase, voy a señalarles, a prevenirles, contra un defecto muy extendido que a menudo uno encuentra entre las personas al pronunciar sílabas de dos o más de dos letras, consonantes y vocales, que están unidas.

»Estos errores consisten en lo siguiente.

»A muchas personas les ocurre que las vocales se originan en un lugar del aparato vocal y las consonantes en otro totalmente distinto. Por eso estas últimas deben producirse hacia arriba, “desde el acceso”, desde algún sitio en el fondo, para unirse en un sonido común con las vocales.

»De este modo, lo que resulta no es una sola sílaba con dos letras ligadas: Ba... Va... Da, sino dos sílabas tomadas de distintos lugares. Así, por ejemplo, en lugar de Ba al principio se produce una especie de mugido con la boca cerrada: Gm m m m... Luego, después de haber pasado de la garganta a los labios, y una vez que éstos se han abierto, sale volando un enorme A a a... g m m m-buA. Esto es incorrecto, feo y vulgar.

»El murmullo de las consonantes debe acumularse y resonar allí donde nacen también las vocales. Allí es donde se mezclan, se funden con las consonantes, y, después de que los sonidos estallen en los labios, salen volando de la boca, resonando en los mismos resonadores que las vocales.

»Es tan nocivo el abigarramiento de la voz en las vocales que nacen en diferentes sitios del aparato vocal como el amontonamiento de consonantes que provienen de distintos puntos del aparato fonador.

»Se puede comparar con una máquina de escribir. En ella también se montan unas

sobre otras las letras cuando golpean en el mismo sitio y así aparecen impresas en el papel.

Hoy Arkadi Nikoláievich ha entrado en clase del brazo de Anastasia Vladimírovna Zarembo. Se detuvieron uno junto a otro en medio de la clase, con una amplia sonrisa en la cara.

—Pueden felicitarnos —anunció Tortsov— hemos acordado... una alianza.

Los alumnos pensaron que se refería a una boda.

—A partir de ahora, Anastasia Vladimírovna va a colocar sus voces en relación con las vocales y consonantes. Y yo, o alguien en mi lugar, irá simultáneamente corrigiendo su pronunciación.

»Las vocales no necesitarán que yo me ocupe de ellas, porque el canto se encargará de regularlas. Pero las consonantes deben ser ejercitadas tanto en el canto como al hablar.

»Existen, desgraciadamente, vocalistas que tienen poco interés en las palabras en general y en las consonantes en particular. Y existen también profesores de dicción con un conocimiento muy escaso de cómo se producen los sonidos. En consecuencia, sucede a menudo que los cantantes tienen la voz bien colocada para las vocales y mal para las consonantes, mientras que en los alumnos de profesores de dicción puede suceder lo contrario, se exagera la pronunciación de las consonantes y se descuidan las vocales.

»En esas circunstancias, las lecciones de canto y dicción pueden hacer bien y dañar al mismo tiempo. Una situación así no es normal, y la culpa es a menudo de lamentables prejuicios. Lo cierto es que el trabajo de colocar la voz consiste esencialmente en ejercitar la respiración y hacer vibrar las notas sostenidas. Se suele mantener la opinión de que sólo las vocales pueden ser sostenidas. Pero ¿no es cierto que algunas consonantes también poseen esa cualidad? ¿Por qué no habrían de ser entonces desarrolladas para que sean tan vibrantes como las vocales?

»¡Sería magnífico si los profesores de canto enseñaran dicción al mismo tiempo, y los de dicción, canto! Pero, puesto que eso es imposible, hagamos que los especialistas de ambos campos trabajen en colaboración.

»Anastasia Vladimírovna y yo hemos decidido ensayar un experimento.

»No soporto la habitual salmodia declamatoria en el teatro. La necesitan sólo aquéllos cuya voz no *canta*, sino que *golpea*.

»Para hacer que su voz sea sonora, se ven obligados a recurrir a “retorcimientos” vocales y a “florituras” declamatorias histriónicas; así, por ejemplo, para dar impresión de solemnidad bajan mucho la voz en cuestión de segundos. O, para romper la monotonía, lanzan notas aisladas una octava más alta, pero el resto del tiempo, como tienen un diapasón tan estrecho, golpean por terceras, cuartas y quintas.

»Si esos actores dejaran que los sonidos cantaran espontáneamente, ¿creen ustedes que necesitarían recurrir a métodos tan aberrantes?

»Aun así, las buenas voces en el habla coloquial son escasas. Cuando nos encontramos con una suele faltarle fuerza y amplitud. Y con una voz puesta en quinta es imposible proyectar plenamente la “vida del espíritu humano”.

»Cuando preguntaron a Tommaso Salvini, el gran actor italiano, qué cualidades hay que tener para ser un trágico, contestó: “¡Hay que tener voz, voz, y más voz!”. De momento no puedo explicarles todavía, y ustedes no pueden comprender, todas las implicaciones de esa afirmación de Salvini y de otros muchos. Comprender (es decir, sentir) el significado profundo de estas palabras sólo es posible con la práctica, con una dilatada experiencia propia. Cuando adviertan las posibilidades que les abre una voz bien colocada, capaz de ejercer las funciones que le están naturalmente predestinadas, quedará claro el significado íntimo de las palabras de Tommaso Salvini.

»¡“Estar en voz” es una bendición exactamente igual para el cantante que para el actor dramático! ¡Sentir que puedes controlar la dirección de tu sonido, que te va a obedecer, que transmitirá con fuerza los más pequeños detalles sin faltar uno, los detalles más insignificantes, las modulaciones y los matices del poder creador!

»“No estar en voz”: ¡Qué tortura es eso para un cantante y para un actor! ¡Sentir que uno no es capaz de controlar los propios sonidos, que no alcanzarán la sala repleta de espectadores! ¡No tener la posibilidad de transmitir lo que tan clara, profunda e imperceptiblemente elabora la creación interna! Únicamente el propio actor conoce esta tortura. Sólo él puede decir qué es lo que finalmente ha madurado en su interior, en ese crisol de sus sentimientos, y cómo debe ser transmitido por la voz y la palabra. Si su voz se quiebra, el actor se avergüenza porque lo que él ha creado en su interior se ve mutilado en su forma externa.

»Hay actores cuyo estado normal es “no estar en voz”. El resultado es que hablan con la voz enronquecida, deformando así lo que están transmitiendo. Sin embargo, sus almas están al mismo tiempo henchidas de una hermosa música. Imagínense a un mudo que quiere transmitir los sentimientos tiernos y poéticos que experimenta por la mujer amada. En lugar de voz emite un ladrido carraspeante y repulsivo. Deforma todo lo bello que experimenta en su interior y que le es muy querido. Esta deformación llega a desesperarle. Lo mismo puede decirse de un actor capaz de sentimientos elevados, pero con un deficiente instrumento vocal.

»Sucede también con frecuencia que un actor dotado por la naturaleza con una voz de timbre agradable y flexible en cuanto a su capacidad de expresión tenga, sin embargo, una voz de un volumen tan insignificante que no se oye más allá de la quinta fila del patio de butacas. Los de la primera fila pueden disfrutar a medias del seductor timbre de su voz, de la expresividad de su dicción y de un habla magníficamente educada. Pero ¿qué pasa con las filas más alejadas? Esa parte del público está condenada al aburrimiento. Empiezan a toser, no dejan escuchar a los demás ni hablar al actor. Se ve obligado a forzar su hermosa voz, y este forzamiento no sólo daña su sonoridad, su pronunciación y su dicción, sino también la propia

vivencia.

»Piensen también en los que tienen una voz audible en todo el teatro en sus registros más altos o más bajos, pero que desaparece en los registros medios. Algunos de éstos sienten la tentación de subir hasta que la tensión les convierte la voz en un chirrido, otros bajan hasta retumbar sordamente en las profundidades. Cualquier tipo de forzamiento destruye el timbre de una voz y un cambio de cinco notas impide toda expresividad.

»No menos lamentable es cuando la voz de un actor, magnífica en cualquier otro aspecto, con volumen, flexibilidad, expresiva, capaz de transmitir todos los matices e implicaciones de la estructura interna de un personaje, tiene, sin embargo, un defecto vital: el timbre es desagradable. Si se le cierran los oídos y corazones del público, ¿de qué le sirven el volumen, la flexibilidad y la expresividad?

»A veces sucede que todos los defectos señalados son imposibles de corregir, por alguna característica congénita o por algún defecto vocal relacionado con una enfermedad. Sin embargo, la mayor parte de las veces los defectos mencionados pueden corregirse por una colocación correcta de la voz, liberándose de presiones o tensiones, de esfuerzos excesivos, de una forma inadecuada de respirar o de articular con los labios, y, en definitiva, pueden ser curados si son efecto de una enfermedad.

»La conclusión de todo esto es que incluso una voz naturalmente buena debe educarse no sólo para el canto, sino también para la declamación.

»¿Qué trabajo es el que hay que llevar a cabo? ¿Se trata del mismo que se requiere para la ópera o tiene exigencias diferentes?

»Completamente diferentes, aseguran algunos. Para el habla coloquial son imprescindibles los sonidos abiertos, pero, y en este caso hablo por experiencia propia, los sonidos demasiado abiertos tienden a hacerse vulgares, neutros, sin color, y, sobre todo, con frecuencia hacen subir el tono, lo cual es dañino para el habla escénica.

»“¡Qué tontería!”, protestan otros. En la conversación los sonidos deberían estar condensados y ser cerrados.

»Sin embargo, esto conduce (como he podido comprobar por propia experiencia) a una voz debilitada, ahogada, de poco alcance. Suena como si estuviera encerrada en una cuba, y los sonidos, en vez de volar, cayeran al suelo a los pies mismos del que habla.

»¿Qué es lo que hay que hacer entonces?

»En lugar de contestar a esta pregunta, les voy a hablar sobre mi propio trabajo con los sonidos y la dicción a lo largo de mi carrera de actor.

»Cuando era joven me preparé para ser cantante de ópera —comenzó relatando Arkadi Nikoláievich—, gracias a eso tengo cierto conocimiento de los métodos habituales para colocar la respiración y el sonido en el arte vocal. No lo necesito para el canto mismo, pero me ayuda a descubrir el mejor método para desarrollar una declamación bella, natural y rica. Su función es transmitir o los sentimientos

exaltados del estilo trágico, o el habla sencilla, íntima y graciosa del drama y la comedia. Esta investigación ha sido facilitada por la circunstancia de haber trabajado mucho durante los últimos años en el campo de la ópera. Al entrar en contacto con cantantes, he hablado con ellos sobre el tema del arte vocal, he oído el sonido de voces bien colocadas, he conocido un surtido enormemente variado de timbres, he aprendido a distinguir los sonidos de garganta, de nariz, de cabeza, de pecho, occipitales, de laringe y otros matices de sonido. Todo ello ha quedado grabado en mi memoria auricular. Pero lo más importante es que he comprendido las ventajas de las voces colocadas “en la máscara”, la región donde están situados el paladar duro, las cavidades nasales, el atrio y otros resonadores.

»Los cantantes me decían: “Un sonido apoyado contra los dientes o proyectado contra el hueso, es decir, el cráneo, adquiere timbre y potencia”; por el contrario, los sonidos que chocan contra las partes blandas del paladar o de la glotis, vibran como si estuvieran mitigados por algodón.

»Otro cantante me dijo: “Yo coloco mis sonidos exactamente de la misma manera en que lo hace una persona enferma o dormida cuando suspira con la boca cerrada. Al dirigir de esta forma el sonido a la ‘máscara’ y a la cavidad nasal, *abro la boca y continúo haciendo el ‘mugido’ como antes*. Pero ahora lo que era un suspiro se transforma en un sonido libremente emitido y resonante al explotar contra la cavidad nasal y otros resonadores exteriores de la máscara facial”.

»He comprobado en la práctica todos estos métodos, con el objetivo de descubrir el carácter del sonido con el que he estado soñando.

»También hubo algunas casualidades que orientaron mis búsquedas. Así, por ejemplo, durante una de mis estancias en el extranjero conocí al célebre cantante B^[23]. Una vez, el día que tenía un concierto, le pareció que su voz no resonaba, que no podría cantar aquella noche. El pobrecillo me pidió que le acompañase al concierto para aconsejarle en caso de que las cosas fueran mal. Tenía las manos heladas, la cara pálida; estaba desesperado al salir a escena y empezó a cantar magníficamente. Después del primer número nos encontramos entre bastidores; hizo una cabriola de pura alegría, mientras cantaba entre dientes:

»—¡Ha llegado, ha llegado, ha llegado!

»—¿Qué es lo que ha llegado? —le pregunté asombrado.

»—Ella... ¡La nota! —repetió mientras elegía la música para su próximo número.

»—¿Dónde ha llegado? —pregunté sin comprenderle.

»—Ha llegado aquí —dijo el cantante, señalándose la frente, la nariz, los labios.

»En otra ocasión, tuve la suerte de estar presente en un concierto dado por los alumnos de una famosa profesora de canto y estar sentado a su lado. Aquello me dio oportunidad de ser testigo muy de cerca de su preocupación por sus alumnos. La anciana señora no dejaba de apretarme el brazo, o de darme codazos o rodillazos, cada vez que uno de ellos se equivocaba en algo. Mientras tanto no hacía más que repetir angustiada:

»—¡Se ha ido, se ha ido! —o a veces susurraba llena de alegría—: ¡Ha venido, ha venido!

»—¿Qué es lo que va y viene? —le pregunté desconcertado.

»—La nota se le ha ido a la nuca —me decía al oído con voz asustada, o repetía llena de alegría—: ¡Ha vuelto, le ha vuelto a la boca! —quería decir a la parte delantera de la cara, la máscara.

»Conservé en la memoria aquellos dos incidentes, así como las palabras “ha venido, se ha ido... a la máscara, a la nuca”, y traté de averiguar por qué era tan terrible para los cantantes que la nota desapareciera en la parte de atrás de sus cabezas, o por qué había tanto motivo para alegrarse cuando avanza hacia la máscara facial.

»Para encontrar la solución tuve que dedicar mi actividad al canto. Pero, como tenía miedo de molestar a la gente que vivía en mi casa, practicaba *en voz baja y con la boca cerrada*. Este gesto de tacto por mi parte produjo abundantes frutos. *Resulta que al principio, cuando uno está tratando de colocar el mejor sonido, lo mejor es tararearlo en voz baja hasta encontrar el soporte adecuado para la voz.*

»Al principio mantenía sólo una, dos o tres notas en el registro medio, apoyándolas en todos los puntos de los resonadores de la máscara facial que era capaz de detectar. Esto suponía un largo, difícil y minucioso trabajo de búsqueda. A veces parecía que el sonido incidía sobre el punto deseado, y otras me daba cuenta de que “se había ido”.

»Finalmente, tras un largo período de ejercicios, como resultado del hábito creado, encontré un sistema para situar dos o tres notas donde me parecía que sonaban de una manera muy diferente, de una forma plena, compacta, sonora, cualidades todas que había descubierto antes en mí mismo. Pero no me detuve ahí. Decidí echar el sonido totalmente al exterior de manera que hasta la punta de mi nariz temblara con sus vibraciones.

»Y parecía haberlo conseguido, pero mi voz resultó entonces fuertemente nasal. Aquel resultado me obligó a comenzar un nuevo trabajo. Consistía en encontrar la forma de librarme del efecto nasal. Trabajé en ello durante mucho tiempo, aunque al final el secreto del problema resultó ser muy sencillo. Todo lo que había que hacer era eliminar una tensión pequeña, apenas perceptible, en el interior de la cavidad nasal, en un lugar donde sentía opresión.

»Por fin conseguí deshacerme de aquella presión. Las notas salían incluso con más potencia que antes, pero la voz no era de un timbre tan agradable como yo hubiera deseado. Tenía todavía huellas de aquel sonido preliminar indeseable, del cual no podía librarme. Me negué testarudamente a hacer retroceder y bajar el sonido en la garganta, con la esperanza de que a su debido tiempo también vencería aquel nuevo obstáculo.

»En el siguiente escalón de mis experimentos traté de ensanchar un poco el registro establecido por mí con los ejercicios. Para asombro mío, las notas medias, así

como las de los registros superiores e inferiores, sonaban magníficamente de por sí e igualaban en carácter a las primeras que había elaborado.

»Así que, poco a poco, comprobé y nivelé las notas naturalmente abiertas de mi registro. Quedaba pendiente el trabajo con lo más difícil de todo, las notas más altas de los límites que, como todo el mundo sabe, exigen un tono colocado artificialmente y cerrado.

»Cuando se busca algo, no hay que sentarse a la orilla del mar y esperar que ese algo venga a nosotros por sí mismo, sino que hay que buscar, buscar y buscar insistentemente. Por eso yo dedicaba cada momento que tenía libre en casa a “mugir”, buscando nuevas resonancias, nuevos puntos de apoyo, adaptándome constantemente a ellos.

»Durante aquel período de búsqueda me di cuenta de forma totalmente casual de que, al intentar llevar el sonido hacia la máscara, *inclinaba la cabeza y bajaba el mentón. Aquella posición facilitaba la emisión del sonido lo más delante posible.* Muchos cantantes reconocen este método y lo aprueban.

»De aquella forma llegué a elaborar toda una escala de las notas límite más altas. Al principio conseguí hacerlo sólo con la boca cerrada, “mugiéndolas” sin utilizar de verdad la voz.

»Llegó la primavera. Mi familia se fue al campo. Yo me quedé solo en el piso, lo cual me permitió hacer los ejercicios con la boca abierta, además de cerrada. El primer día después de la marcha de mi familia, llegué a cenar a casa, me tumbé, como de costumbre, en un sofá y empecé, también como de costumbre, a “mugir”. Por primera vez, después de un intervalo de un año entero, me atrevía a abrir la boca haciendo una nota que estaba bien colocada con la boca cerrada.

»Cuál no sería mi asombro cuando de repente, de la forma más inesperada, empezó a salir por la boca y la nariz un sonido que había madurado durante mucho tiempo, un sonido para mí desconocido, pero con el que había soñado siempre, un sonido que había oído a los cantantes y que desde hacía mucho trataba de producir yo mismo.

»Al aumentar la voz se hizo más fuerte, más sustancial. Era para mí una sorpresa ser capaz de producir un sonido así. Era como si en mí se hubiese obrado un milagro. Estaba tan entusiasmado que estuve cantando toda la noche, y no sólo no se me cansaba la voz, sino que cada vez sonaba mejor.

»Antes de hacer aquellos ejercicios sistemáticos solía suceder que me ponía ronco si cantaba en voz alta mucho tiempo. Por el contrario, aquello parecía ahora tener un efecto beneficioso y purificador en mi garganta.

»Había, además, otra agradable sorpresa: era capaz de producir notas que hasta entonces habían estado fuera de mi registro. Apareció un nuevo colorido en mi voz, un timbre diferente que me pareció mejor, más fino, más aterciopelado que antes.

»¿Cómo había podido producirse todo aquello espontáneamente? Estaba claro que con la ayuda de los “mugidos” contenidos había sido posible no sólo trabajar los

sonidos, sino además igualar las vocales. Y esto es de una gran importancia.

»Con la nueva colocación de la voz que había llegado a conseguir, los sonidos abiertos de las vocales se dirigían todos al mismo lugar, el paladar duro superior, en las raíces mismas de los dientes, y desde allí repercutían a las cavidades nasales, en la parte frontal de la máscara.

»Las pruebas hechas posteriormente demostraron que cuanto más alta era la voz, y, por tanto, más cercana a las notas artificialmente cerradas, tanto más avanzaba la posición de los puntos de apoyo en las cavidades nasales.

»Además de esto, me di cuenta de que, al mismo tiempo que mis notas naturalmente abiertas se apoyaban en el paladar duro y repercutían en las cavidades nasales, las notas cerradas se apoyaban en las cavidades nasales y repercutían en el paladar duro.

»Pasé noches enteras cantando en el piso vacío, encantado con mi nueva voz, pero el desencanto no tardó en llegar: en un ensayo de ópera fui testigo de cómo un famoso director de orquesta criticaba a un cantante porque empujaba los sonidos demasiado fuerte hacia delante y a causa de ello la canción adoptaba un desagradable estilo gitano unido a una sonoridad nasal.

»Aquel incidente me apartó de golpe de la sólida posición en la que hasta entonces me había mantenido tan firmemente. Cierto es que yo ya había notado aquel nasalismo desagradable en mi propia voz cuando estaba colocada en la parte delantera de la máscara facial.

»Así que tuve que empezar a investigar nuevos caminos.

»Sin desechar lo que ya había descubierto, empecé a buscar en mi cráneo nuevos lugares de resonancia en todos los puntos del paladar duro, del blando, la parte superior del cráneo e incluso la nuca, de la que me habían enseñado a desconfiar, y en todas partes encontré nuevas zonas de resonancia. Cada una de ellas contribuía, en diversa medida, a añadir nuevo colorido y a valorizar la voz.

»Aquellos experimentos me convencieron de que la técnica del canto es mucho más compleja y sutil de lo que yo había pensado, y de que el secreto del arte vocal no depende exclusivamente de la máscara.

»Tuve la suerte de descubrir todavía otro secreto. En las clases de canto a las que asistía me asombraba la frecuente advertencia de la profesora a los alumnos que trabajaban sobre notas altas:

»—¡Bostecen! —les recordaba.

»Parece que para disminuir la tensión en el momento de emitir una nota aguda, la garganta y la mandíbula deben estar exactamente en la misma posición que cuando se bosteza. Cuando esto sucede, la garganta se ensancha de forma natural y la tensión indeseable desaparece. Gracias a aquel nuevo secreto, mis notas altas se hicieron más plenas, la presión se suavizó y adquirieron la sonoridad propia de su tono. Aquello me llenó de alegría.

En la clase siguiente, Tortsov continuó la historia de sus experimentos.

—Como resultado de los trabajos que les he descrito, llegué a conseguir una voz perfectamente colocada para las vocales. Podía vocalizar apoyado en ellas y mi voz sonaba igualada, potente y plena en todos los registros.

»Después de esto pasé a las romanzas con palabras, pero, para mi sorpresa, las canciones se convertían en ejercicios de vocalización, pues no cantaba más que las vocales.

»Las consonantes no sólo quedaban sin sonoridad, sino que, con la sequedad de su chasquido, me impedían además cantar. En aquel momento comprendí, por propia experiencia, el aforismo de S. M. Volkonski: “Las vocales son ríos, y las consonantes, sus orillas”. Por eso mi forma de cantar, con consonantes temblorosas, era como un río sin orillas desbordándose hacia las profundidades pantanosas que lo absorbían y ahogaban las palabras.

»Después de aquello, mi atención se centró exclusivamente en las consonantes.

»Me puse a observar su sonoridad tanto en mí como en los demás, asistía a óperas y a conciertos, escuchaba con atención a los cantantes. ¿Y qué pasó? Parecía como si incluso a los mejores les sucediera lo mismo que a mí: sus arias y canciones llegaban a convertirse en un puro vocalizar debido a la blandura de las consonantes emitidas incompletamente o sin cuidado.

»Me di cuenta con más claridad aún de la importancia de mi nueva tarea después de oír la voz del célebre barítono italiano B. y ver que parecía débil cuando vocalizaba apoyado en las vocales, pero que, al añadir las consonantes, la fuerza de su sonido se multiplicaba por diez. Traté de experimentar aquello por mí mismo, pero el experimento no produjo los resultados deseados.

»Más aún, aquel intento me convenció de que mis consonantes, aisladas o combinadas con vocales, estaban faltas de sonoridad. Fue preciso un gran trabajo para comprender cómo llegar a dar un sonido a cada letra sin excepción.

»Pasaba las tardes practicando diversos sonidos hablados o cantados. Sin embargo, estaba lejos de conseguir resultados satisfactorios con todos ellos, sobre todo con las silbantes e implosivas. Al parecer la culpa era de algún defecto innato al que debería adaptarme.

»Lo primero de todo fue comprender cuál es la posición adecuada de la boca, los labios y la lengua para lograr una emisión acertada de los sonidos consonantes.

»Con este fin me procuré la ayuda de uno de mis alumnos, que poseía una excelente dicción natural.

»Resultó ser una persona muy paciente. Aquello me permitía observar su boca durante horas y horas, tomando notas de lo que hacía con los labios y la lengua cuando pronunciaba vocales que a mí me habían parecido difíciles.

»Me daba cuenta, por supuesto, de que nunca puede haber dos personas que hablen de una manera idéntica. Cada uno debe adaptar su forma de hablar de una

manera o de otra a sus características peculiares.

»De todas formas, traté de aplicar a mi propia dicción lo que había observado en mi alumno.

»Pero toda paciencia tiene un límite y él acabó buscando diferentes excusas para dejar de venir. Aquello me obligó a buscarme una experimentada profesora de dicción, con quien me puse a trabajar.

»Antes de tener tiempo de disfrutar del éxito alcanzado, ya tenía nuevamente motivos de desaliento. Sucedió que los alumnos de ópera con los que había estado trabajando se convirtieron en blanco de las peores críticas por parte de otros cantantes y músicos, que aseguraban que su interés por las consonantes, sobre todo las susurrantes como B, V o M, N, hacía que cantaran varias veces la misma, por ejemplo “Mmm” o “Nnn”, etcétera. Tenían razón. El resultado era que las consonantes se divorciaban en exceso de las vocales.

»En esas condiciones el sonido de las consonantes, que tiene menos sonoridad que el de las vocales, ocupa la mayor parte de la nota, y ello produce una especie de cantinela en la canción.

»Esta absorción de las vocales por las consonantes era fuertemente criticada por los vocalistas.

»Por supuesto, los cantantes que lo hacen se equivocan. Hay que hablar y cantar de la misma forma y no apoyándose en determinadas consonantes como V, B, M, N y otras. Si esto se permite es sólo al principio, en la etapa inicial del trabajo sobre los sonidos consonantes.

»Por eso yo no defiendo esa técnica ni en el canto ni en el habla.

»No se puede decir “Vvvenntolllera”. Esa dicción pegajosa me recuerda a un caramelo blando. Las consonantes deben sonar, pero no deben hincharse, y las vocales no deben secarse a costa de otros sonidos. Que cada una ocupe el sitio que le corresponde en cuanto a la duración del sonido.

»Había estado tan absorbido por el canto que había olvidado el objeto principal de mi búsqueda: *la declamación en escena y los métodos para llevarla a cabo*.

»Pero me acordé de ellos y traté de hablar de la misma forma que había aprendido a cantar. Para sorpresa mía, los sonidos resbalaban hacia la parte posterior de mi cabeza y era completamente incapaz de hacerlos avanzar hacia la máscara. Cuando al fin aprendí a utilizar la máscara para hablar, mi dicción se convirtió en algo falto de naturalidad.

»“¿Qué podía significar aquello?”, me preguntaba desorientado. Evidentemente, no había que hablar de la misma forma en que se canta. No es de extrañar que los cantantes profesionales intenten cantar siempre de manera diferente a como hablan.

»Mis dudas me llevaron a la conclusión de que muchos vocalistas actúan así para no cansar durante el habla corriente *el timbre de su tono de canto*.

»Pero para nosotros los actores, decidí, ésta sería una precaución equivocada, puesto que cantamos con la intención de ser capaces de *hablar con una voz provista*

de timbre.

»Antes de alcanzar la verdad, hube de darle muchas vueltas a esta cuestión. A ello me ayudó el siguiente caso. Un famoso actor extranjero, conocido por su dicción y el impacto afectivo de su voz, me dijo: “Una vez que la voz está correctamente colocada, hay que hablar exactamente de la misma forma que se canta”.

»Después de aquello, mis experimentos tomaron un rumbo definido y comenzaron a progresar rápidamente. Alternaba el canto con la declamación; cantaba quince minutos y hablaba durante el mismo espacio de tiempo; luego volvía a cantar y de nuevo a recitar. Continué practicando durante mucho tiempo, pero sin obtener los resultados deseados.

»¡No es sorprendente, deduje, que ocurra esto teniendo en cuenta las pocas horas empleadas en hablar bien, en comparación con las muchas horas en que se habla incorrectamente! La forma correcta de hablar debe ser algo constante, transformarse en una costumbre, incrustarse dentro de mi propia vida y llegar a ser una segunda naturaleza.

»Las lecciones de canto que reciben los alumnos no son en absoluto para hacer solamente ejercicios que coloquen la voz o corrijan la dicción en el tiempo que dura la clase. En el tiempo que dura la clase deben asimilar únicamente lo necesario para practicar en el tiempo de “entrenamiento e instrucción”, primero bajo la supervisión de un experto y después de forma independiente, en casa y en cualquier lugar y momento de su vida privada.

»Hasta que este nuevo método no haya llegado a tomar posesión de nosotros, no podemos pensar que lo hayamos asimilado realmente. Debemos estar vigilantes para hablar siempre, en el escenario y en la vida, correctamente y con belleza. Sólo de esta forma adquiriremos un hábito que se convierta en una segunda naturaleza, de manera que la dicción no distraiga nuestra atención cuando estemos a punto de salir a escena.

»Si un intérprete de Chatski o de Hamlet mientras actúa tiene que pensar en todas las deficiencias de su voz y en los errores de su dicción, es difícil que pueda desarrollar su tarea creadora principal. Por ello les aconsejo que cumplan de una vez para siempre con las exigencias elementales de la dicción y la voz. En cuanto a las sutilezas del arte de hablar, que les capacitará para comunicar magistralmente y dentro de las normas de la belleza todos los imperceptibles matices del pensamiento y del corazón, eso es algo en lo que tendrán que seguir trabajando toda la vida.

»Tal como ven ustedes, no he abandonado mis ensayos después de dejar de ser estudiante. No fue tarea fácil ir avanzando en este campo, pero hacía todo lo que podía mientras aguantara mi atención.

»Me observaré siempre y cuidaré de que se mantenga la colocación de mi voz, decidí. Transformaré mi vida en una clase constante. De esa forma me deshice de los vicios del habla.

»Por fin empecé a notar en mí cierta diferencia en el habla coloquial, comenzaron a aparecer sonidos aislados correctamente emitidos, luego frases enteras, y entonces

me di cuenta de que precisamente en esos momentos estaba aplicando al habla coloquial lo que había aprendido del canto. Hablaba de la misma manera que cantaba. Lo malo de aquello es que sólo sucedía por breves espacios de tiempo, porque mis sonidos siempre tenían tendencia a retroceder a las zonas blandas del paladar y de la garganta.

»Y actualmente sigue sucediendo así. No tengo seguridad de que mi voz hablada vaya a ser tan flexible cuando hablo como mi voz cantada. Al parecer, antes de cada función o de cada ensayo, tendré que colocar la voz con la ayuda de ejercicios preparatorios.

»De todas formas no cabía ninguna duda sobre el éxito. Éste consistía en que había aprendido a adelantar mi voz hacia la máscara a voluntad, con rapidez y facilidad en cualquier momento, no sólo para el canto, sino también para la conversación.

»Sin embargo, el resultado principal de mis esfuerzos fue que mi dicción adquirió *la misma línea ininterrumpida de sonido que había logrado desarrollar en el canto, y sin la cual no puede haber un verdadero arte de la palabra.*

»Aquello era lo que había estado buscando durante tanto tiempo, con lo que tanto había soñado, lo que otorga belleza y musicalidad tanto al habla coloquial cotidiana, como, sobre todo, al elevado arte declamatorio.

»Había aprendido por experiencia propia que esta línea ininterrumpida se manifiesta sólo cuando las vocales y las consonantes adquieren espontáneamente el mismo timbre que en el canto. Si sólo están sostenidas las vocales, y las consonantes se limitan a seguirlas a trancas y barrancas, el resultado es un simple caos, una interrupción, un vacío; en lugar de una línea ininterrumpida se produce un corte, un parón, un vacío, y como resultado se forma no una línea ininterrumpida, sino jirones, trozos de sonido. Pronto me di cuenta también de que no sólo las consonantes oclusivas, sino también las demás: fricativas, vibrantes, africadas, etcétera, deben también participar y contribuir con sus reverberaciones y diferentes sonidos a la creación de la línea continua.

»Actualmente mi voz hablada canta, susurra, silba e incluso ruge, creando una línea continua, cambiando el tono y el color del sonido según las vocales o las consonantes sean vibrantes o silbantes.

»Al final de este período de trabajo, que he descrito ampliamente, no había llegado todavía hasta el punto de adquirir un sentido de las palabras o de la frase, pero no cabía duda de que había llegado a distinguir entre los sonidos de las sílabas.

»Los especialistas criticarán con fuerza y por mucho tiempo el camino que he seguido en mis investigaciones y los resultados obtenidos. Que lo hagan. Mi método nace de la práctica, de la experiencia real, y los resultados están a la vista y abiertos al análisis.

»Esta clase de crítica ayudará a revisar todo el problema de la colocación de la voz para la escena y los métodos de enseñanza adecuados, así como la cuestión de la

dicción correcta y de la producción de sonidos, sílabas y palabras.

»Después de lo que les dije en nuestra última clase, creo que se les puede considerar a ustedes suficientemente preparados para efectuar un trabajo responsable de colocación de la voz y de dicción para el canto o el teatro.

»Hay que empezar este trabajo ahora, mientras aún están ustedes en la escuela.

»El actor debe aparecer en escena con todas sus armas dispuestas, y la voz es una parte importante de su arsenal creador. Por otra parte, cuando se conviertan ustedes en actores profesionales, el engañoso amor propio puede impedir que sigan trabajando como un alumno que está todavía aprendiendo el alfabeto. Así que aprovechen al máximo su juventud y el período escolar. Si no terminan ahora ese trabajo, no conseguirán hacerlo en el futuro, y en todos los instantes de su carrera creadora en teatro ese vacío frenará su trabajo. Su voz les obstaculizará en lugar de ayudarles. “Mi voz es mi fortuna”, dijo un famoso actor durante una cena en su honor, mientras introducía un termómetro de bolsillo en su sopa, su vino y los refrescos líquidos. Preocupado por su voz, se sentía obligado a comprobar la temperatura de todo lo que se llevaba a la boca. Esto demuestra hasta qué punto le preocupaba uno de los más grandes dones de una naturaleza creadora: una voz hermosa, vibrante, expresiva y potente.

En aquel momento, Rajmánov nos presentó a nuestro nuevo profesor de dicción. Tras un pequeño descanso, él y Anastasia Vladímirovna nos dieron la primera clase conjunta.

¿Debo hacer una descripción del contenido de estas clases? Creo que no. Todo lo que se dice en clase es suficientemente conocido porque forma parte del programa de otras escuelas y conservatorios. La única diferencia es que nuestra dicción se corrige inmediatamente, y bajo la supervisión de ambos profesores, y en seguida se aplican a nuestros ejercicios de canto bajo la dirección de nuestra profesora de canto. Y, al mismo tiempo, las correcciones de los ejercicios de canto se aplican sin pérdida de tiempo a nuestra habla.

6

Habla escénica

Sobre el patio de butacas hoy había colgado un cartel: «Habla escénica^[24]».

Como es habitual, Arkadi Nikoláievich nos felicitó por la nueva etapa del programa, y después dijo:

—En la clase anterior les expliqué que *es preciso sentir las letras, las sílabas y percibir su espíritu*.

»Hoy vamos a hablar de eso mismo con *palabras y frases* enteras. No esperen de mí una conferencia. La escucharán en clase a un especialista. Pero puedo decirles algunas cosas relacionadas con el arte de hablar en escena, extraídas de mi práctica para introducirles en la nueva clase, dedicada a las “leyes del habla”.

»Sobre ellas y sobre las palabras se han escrito muchos libros excelentes. Estúdienlos atentamente. Considero como el más adecuado de ellos *La palabra expresiva* de S. M. Volkonski, bien escrito y relacionado directamente con el trabajo de los actores. En él me estaré apoyando todo el tiempo, de él extraeré ejemplos y citas en nuestras charlas introductorias sobre el habla en el escenario. Un actor debe conocer su idioma a la perfección. ¿De qué sirven los matices de una vivencia si en escena se expresan con habla defectuosa? Un artista de primera categoría no debe tocar en un instrumento estropeado. Y en este ámbito la ciencia se nos hace necesaria. Pero deben utilizarla con habilidad y en el momento oportuno. No se puede llenar la cabeza con novedades y después salir a escena cuando aún no se han adquirido los conocimientos elementales. Un alumno así se perderá y se olvidará de la ciencia o, por el contrario, no hará más que pensar en ella, olvidando el escenario. La ciencia ayuda al arte sólo cuando se apoyen y se complementen mutuamente...

Tras una pausa para reflexionar Tortsov continuó:

—No pocas veces les he advertido de que cualquiera que se suba a un escenario debe volver a aprenderlo todo desde el principio: mirar, caminar, accionar, relacionarse y, por supuesto, hablar. La inmensa mayoría de la gente habla mal, vulgarmente, en la vida cotidiana, pero no se dan cuenta de ello, ya que están acostumbrados a sus propios defectos. No creo que ustedes sean una excepción a esta regla. Por eso, antes de empezar a trabajar en la etapa que ahora nos corresponde, es necesario que reconozcan ustedes los defectos de su propia habla, para así librarse de una vez para siempre de la tan extendida costumbre entre los actores de referirse a sí mismos y poner como ejemplo su incorrecta forma de hablar habitual para justificar su todavía peor forma de hablar en el escenario.

»En la escena la palabra y el habla se encuentran en peor estado que en la vida cotidiana. En la inmensa mayoría de los casos se considera suficiente *presentar el texto de la obra al público*. Pero incluso esto se hace de manera tosca, rutinaria.

»Hay muchas causas y la primera de ellas consiste en lo siguiente: en la vida siempre se dice lo que se necesita decir, lo que se quiere decir por algún propósito, alguna finalidad, alguna necesidad, por una *acción verbal auténtica, racional, productiva*. E incluso en los casos en que se parlotea sin prestar mucha atención a las palabras, se hace para algo, se hace para matar el tiempo, para distraer la atención, etcétera.

»En el escenario no es así. Allí decimos un texto ajeno que el autor nos ha entregado, que frecuentemente no es lo que necesitamos ni lo que queremos decir. Además, en la vida real hablamos de y bajo la influencia de lo que real o imaginariamente vemos a nuestro alrededor, lo que realmente sentimos, sobre lo que realmente pensamos, lo que existe realmente. En cambio, en escena nos hacen hablar no de lo que vemos, sentimos o pensamos, sino de lo que ven, sienten o piensan los personajes representados por nosotros.

»En la vida sabemos escuchar correctamente, porque nos interesa o lo necesitamos. En escena, en la mayoría de los casos, sólo representamos la atención, hacemos como si estuviéramos escuchando. No tenemos ninguna necesidad práctica de penetrar en las ideas de los demás ni de asimilar las palabras ajenas de nuestro interlocutor ni de nuestro papel. No nos queda más remedio que obligarnos a hacerlo. Pero esa obligación acaba en sobreactuación, artesanía o cliché.

»Hay, además, otras fastidiosas condiciones que matan la comunicación humana viva. Resulta que el texto, frecuentemente repetido en los ensayos en las numerosas funciones, se va banalizando y de las palabras desaparece su contenido interno, quedando mecanizado. Para merecerse el derecho a estar sobre las tablas hay que hacer algo en escena. Entre otras actividades llevadas a cabo para llenar los vacíos del papel, ocupa un lugar preferente el recitado mecánico del texto.

»Así se va formando gradualmente un habla teatral de un tipo específicamente artesano.

»En la vida real también se encuentra la pronunciación mecánica de palabras; por ejemplo: “Buenos días, ¿cómo está usted?”, “Muy bien, gracias” o “Adiós, que le vaya bien”.

»¿En qué piensa una persona mientras pronuncia mecánicamente estas palabras? No piensa ni siente nada relacionado con su esencia. Simplemente brotan de nosotros mientras estamos abstraídos por otras vivencias y pensamientos. Exactamente lo mismo ocurre con el diácono en la iglesia: mientras la lengua pronuncia mecánicamente el texto de la oración, está mentalmente ocupado en sus asuntos domésticos. Lo mismo se observa en la escuela: mientras el alumno contesta algo que aprendió de memoria, va pensando en la nota que le ha puesto el maestro. Conocemos el mismo fenómeno en el teatro: mientras el actor recita las palabras de su papel, piensa en otras cosas y habla sin medida para llenar los pasajes vacíos, no vividos del texto, que no lo conmueven, y para ocupar con cualquier cosa la atención del espectador, que puede llegar a aburrirse. En tales momentos los actores hablan

por hablar y sin detenerse, indiferentes al sonido y al sentido interior de las palabras e interesados solamente en que el proceso de la charla se realice de un modo animado y vivo.

»Para esos actores, los mismos sentimientos e ideas del papel son los hijastros, y las palabras del texto, sus hijos verdaderos. Al principio, cuando se lee por primera vez la pieza, las palabras, tanto las propias como las de los otros interlocutores, parecen interesantes, nuevas, necesarias. Tras haberlas escuchado, después de que se hayan desgastado en los ensayos, las palabras pierden la esencia, el sentido, y no quedan en el corazón ni en la conciencia del que las pronuncia, sino sólo en el músculo de la lengua. Desde ese momento no tiene importancia lo que dicen el actor mismo o los demás. Lo importante es parlotear el texto del papel para no detenerse ni una sola vez.

»¡Qué absurdo es cuando un actor en escena, sin haber escuchado siquiera lo que le dicen, o lo que le preguntan, y sin haber permitido al otro que le comunique una idea importante, se apresura a interrumpir al compañero que le está hablando! Sucede también que las palabras esenciales de una réplica se disipan y no llegan al interlocutor, con lo cual toda la idea pierde sentido, y el otro actor pierde el sentido de lo que puede contestar. De nada sirve que se repita la pregunta, porque el primer actor ni siquiera entiende lo que tiene que preguntar. Todas estas falsificaciones crean una forma de actuar convencional y estereotipada que mata la fe en lo que se dice y en la misma vivencia. Es peor aún cuando los actores dan conscientemente a las palabras del papel un significado incorrecto. Todos saben que muchos de nosotros utilizamos el texto para mostrar a los espectadores las cualidades de nuestro material sonoro, la dicción, la manera de declamar y la técnica del aparato vocal. Tales actores tienen una relación con el arte; no mayor que la de los vendedores de instrumentos musicales, con los que van ejecutando afanosamente toda clase de pasajes efectistas, no para transmitir la obra del compositor y su modo de entenderla, sino solamente para demostrar la calidad de la mercancía que venden.

»También los actores suelen sacar a relucir complicadas cadencias y figuras sonoras. Van canturreando ciertas letras y sílabas, las estiran, las gritan, no para actuar y transmitir sus emociones, sino para mostrar la voz, y para cosquillar agradablemente los tímpanos de los espectadores.

La clase de hoy estuvo dedicada al subtexto.

—¿Qué es lo que se llama el subtexto? —preguntó Arkadi Nikoláievich, y en seguida respondió—: Es la *vida del espíritu humano*, no manifiesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrumpida *bajo las palabras del texto*, dándole constantemente justificación y existencia. En el subtexto se entrelazan múltiples y diversas líneas interiores de la obra y el papel, hecho de *síes mágicos*, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y

otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras del papel.

»Todas estas líneas están intencionadamente entrelazadas entre sí como los hilos de un cable, y en esa forma se extienden por toda la obra en dirección a la *supertarea*.

»Sólo cuando toda la línea del subtexto va penetrando en el sentimiento, como si fuera una corriente submarina, se crea la *acción transversal de la obra y el papel*. Y se manifiesta no sólo a través de movimientos físicos, sino también de la dicción: se puede actuar no sólo con el cuerpo, sino también con el sonido y las palabras.

»Lo que en relación con la acción llamamos su *acción transversal* equivale al subtexto en relación con el habla.

»No necesito decirles que una palabra aislada y desprovista de contenido interior no es más que un sonido, un apoyo —dijo Arkadi Nikoláievich.

»El texto de un personaje, si sólo está compuesto de tales elementos, no es más que una serie de sonidos vacíos.

»Tomemos, por ejemplo, la palabra “amo”. Para un extranjero es sólo una combinación rara de sonidos. Está vacía, puesto que no está unida a bellas imágenes interiores que elevan el espíritu. Pero, cuando el sentimiento, las ideas y la imaginación de uno mismo dan vida a esos sonidos vacíos, surge una actitud muy distinta, la que se tiene hacia una palabra con significado. Entonces la palabra “amo” se torna capaz de encender la pasión del hombre y cambiar su vida.

»La palabra “adelante”, interiormente animada por el sentimiento patriótico, puede enviar regimientos enteros a una muerte segura. Las palabras más simples, al transmitir ideas complejas, cambiarán toda nuestra concepción del mundo. No en vano la palabra es la expresión más concreta del pensamiento humano.

»Una palabra puede excitar nuestros cinco sentidos. Es suficiente recordar el título de una obra musical, el nombre de un pintor, de una comida, del perfume preferido, etcétera, para evocar imágenes auditivas y visuales, sabores, aromas y sensaciones táctiles sugeridas por la palabra.

»Incluso puede despertar sensaciones dolorosas. Así, por ejemplo, en *Mi vida en el arte* se presenta el caso del relato de un dolor de muelas en el que el propio oyente experimentaba el dolor.

»En escena no debe haber palabras sin alma y sin sentido. Las palabras no pueden estar allí separadas de las ideas ni de la acción. Su función en el teatro es despertar toda clase de sentimientos, deseos, pensamientos, imágenes interiores, sensaciones visuales, auditivas y de otros tipos, en el actor, en sus *partenaires* y a través de ellos en el espectador.

»Todo esto nos dice que la palabra, el texto de una obra, no tiene un valor en sí mismo y por sí mismo, sino por el contenido interior o *subtexto* que abarca.

»Esto es algo que a menudo olvidamos al subir a un escenario.

»Tampoco debemos olvidar que la obra impresa no es aún un trabajo acabado mientras no sea ejecutada en el escenario por los actores, y animada por sus sentimientos humanos vivos. Lo mismo ocurre con una partitura musical: no se trata

en realidad de una sinfonía hasta ser interpretada por una orquesta en un concierto. Sólo cuando una serie de personas, sean músicos o actores, insuflan la vida de sus propias vivencias al subtexto de algo escrito que se transmite, comienza a manar la fuente espiritual, se revela la esencia interior que inspiró la obra creada. Su sentido está en el *subtexto*. Sin él la palabra nada tiene que hacer en la escena. Podría decirse que las palabras vienen del autor y el subtexto, del artista. Si no fuera así, el espectador no tendría que ir al teatro para ver al actor, sino que se quedaría en su casa leyendo la pieza.

»Sólo sobre el tablado del teatro se puede conocer la obra en toda su extensión y esencia. Únicamente ante el espectáculo podemos sentir en toda su plenitud el espíritu viviente que anima a una obra y su *subtexto*, que es recreado y transmitido por el actor cada vez que representa la obra.

»El actor debe crear la música de su sentimiento sobre el texto de la pieza y aprender a cantar esos sentimientos con palabras. Cuando oímos la melodía de un alma viva, entonces, y sólo entonces, podemos apreciar debidamente el valor y la belleza del texto y todo lo que oculta.

»Ustedes ya saben ahora, por el curso del primer año, qué es la *línea interior del personaje* con su acción transversal y la *supertarea*, que son las creadoras de la *vivencia*. Saben también cómo formar en ustedes esta línea y cómo despertar la vivencia con la ayuda de la psicología, cuando ésta no nace de un modo espontáneo, intuitivo.

»“Nube... guerra... milano... lilas”, Arkadi Nikoláievich pronunció con tono neutro estas palabras, separándolas con largas, pausas. Así dio comienzo a la clase de hoy.

—«Nube»... «guerra»... «milano»... «lila»... —pronunció impasiblemente Arkadi Nikoláievich, separando una palabra de otra con largos intervalos.

Así empezó la clase de hoy.

—¿Qué sucede en ustedes cuando escuchan aisladamente estos sonidos? Tomemos como ejemplo la palabra «nube». ¿Qué es lo que recuerdan, ven y sienten después de que yo haya pronunciado esta palabra?

Yo me imaginé una gran mancha de humo en medio de un claro cielo de verano.

Malolétkova vio un manto blanco extendido por todo el cielo.

—Vamos a comprobar ahora qué se imaginan al oír: «¡Vamos a la estación!».

Yo me vi saliendo de mi casa, tomando un coche, pasando por la calle Dmítrovka, por los bulevares, por la Miásnitskaia, llegando hasta la Sadóvaia por unos callejones y entrando a toda prisa en la estación. Puschin se imaginó paseando por el andén. En cuanto a Veliamínova, ya le había dado tiempo a viajar a Crimea, y pasar una temporada en Yalta, Alupka y Gurzuf^[25].

Después de que cada uno de nosotros relatara sus visualizaciones interiores, Arkadi Nikoláievich se dirigió de nuevo a nosotros:

—Por consiguiente, yo no había tenido tiempo de pronunciar unas palabras cuando ustedes ya habían ejecutado mentalmente aquello de lo que estábamos hablando. ¡Y con cuánta minuciosidad me han contado lo que les ha sugerido la frase pronunciada por mí!

»¡Cómo dibujaban con el sonido y la entonación las imágenes visuales que trataban de hacernos ver con los ojos de cada uno de ustedes! ¡Con qué afán elegían las palabras y distribuían los colores! ¡Con qué relieve querían moldear las frases!

»¡Cómo se preocupaban de que el cuadro que trasmitían fuera parecido al original, o sea, a las *visualizaciones* que despertaba en ustedes el viaje imaginario a la estación!

»Si ustedes realizasen siempre en escena este proceso normal con el mismo amor y pronunciaran las palabras del papel con la misma penetración en su esencia, se convertirían rápidamente en grandes actores.

Después de una breve pausa, Arkadi Nikoláievich empezó a repetir de diversas maneras la palabra «nube», preguntándonos de qué nube estaba hablando. Nosotros íbamos respondiendo con más o menos acierto. La nube ora nos parecía un ligero velo de humo, ora una visión fantástica, por momentos un terrible y amenazante nubarrón.

¿Cómo, de qué manera trasmitía Arkadi Nikoláievich estas diversas imágenes? ¿Con la entonación? ¿La mímica? ¿La propia actitud ante la imagen dibujada? ¿Con los ojos, que buscaban y examinaban en el techo las figuras inexistentes?

—¡Con todas estas cosas! —contestó Arkadi Nikoláievich—. Pregunten a la naturaleza, al subconsciente, a la intuición o a quien sea, cómo y con qué transmiten a los demás sus visualizaciones. No me gusta y temo precisar demasiado en temas en los que no soy competente. Por eso no estorbaremos el trabajo del subconsciente y es mejor que aprendamos a lograr la participación de nuestra naturaleza orgánica espiritual y hagamos que se vuelvan atentos y sensibles nuestros órganos del habla, del sonido y de otros aparatos de la encarnación en general, con los que podemos transmitir nuestras sensaciones, ideas, visualizaciones, etcétera.

»Con la ayuda de las palabras no es difícil transmitir a otros ciertas representaciones más o menos definidas, del tipo de “milano”, “lilas”, “nube”. Mucho más difícil es hacerlo con palabras que expresan conceptos abstractos: “justicia”, “equidad”. Es interesante seguir la tarea interna que se realiza al pronunciar estas palabras.

Me puse a pensar en las palabras indicadas y me obligué a penetrar en las sensaciones que me despertaban.

Ante todo me quedé desconcertado, sin saber adónde dirigir mi atención, a qué aferrarme. En consecuencia, la idea, el sentimiento y la imaginación iniciaron afanosamente sus búsquedas.

La mente trataba de razonar sobre el tema planteado por la palabra, retener sobre él la atención y penetrar más profundamente en su esencia. Se vislumbraba algo

grande, importante, luminoso, noble. Pero estos epítetos tampoco tenían contornos claros. Después recordé fórmulas y definiciones generalmente aceptadas de los conceptos que me indicaban las palabras «justicia» y «equidad».

Pero la fórmula árida no me satisfacía ni me emocionaba. Ciertas sensaciones producían destellos en el espíritu, para desaparecer en seguida. Las captaba, pero sin poder retenerlas.

Hacía falta algo más tangible, que pudiera fijar este concepto abstracto. En el momento crítico de mis búsquedas interiores y mis afanes, antes que cualquiera de los demás elementos de mi espíritu, dio su respuesta la *imaginación*, que empezó a dibujarme imágenes visuales.

Pero ¿cómo podía hacer para representarme la *justicia* o la *equidad*? ¿Mediante símbolos, alegorías, emblemas? La memoria revisaba todas las imágenes estereotipadas de estos conceptos, que debían personificar la idea de la *justicia* y la *equidad*.

Se me aparecían ora en la forma de mujeres con balanzas en las manos, ora como un código con un dedo que señalaba algún artículo.

Pero esto tampoco satisfacía al intelecto ni al sentimiento. Entonces la imaginación se apresuró a crear nuevas representaciones visuales. Vislumbró una vida construida sobre la base de la justicia y la equidad. Este sueño se podía concebir más fácilmente que una abstracción incorpórea. Los sueños sobre la vida real son más concretos, accesibles y palpables. Es más fácil verlos, y verlos equivale a sentirlos. Con ellos uno se emociona más rápidamente, realmente conducen a la vivencia.

Recordé un hecho de mi propia vida, del mismo género que el dibujado por la imaginación, y el concepto de justicia comenzó a tomar forma^[26].

Cuando hablé a Tortsov de mis autoobservaciones, extrajo esta conclusión:

—La naturaleza está hecha de tal modo que, *al comunicarnos verbalmente con otros, vemos al principio, con la mirada interior, aquello de lo que estamos hablando, y luego hablamos de lo visto. Y, si escuchamos a otros, primero captamos con el oído lo que nos están diciendo, y luego vemos con el ojo lo que hemos escuchado.*

»Escuchar significa en nuestra habla ver aquello de lo que se está hablando, y hablar es dibujar las imágenes visuales.

»La palabra es para el actor no sólo un sonido, sino un evocador de imágenes. Por eso, durante la comunicación verbal en la escena, hablen no tanto al oído como al ojo.

En la clase de hoy Arkadi Nikoláievich llamó a Shustov y le ordenó recitar algo de memoria. Pero Pasha no sabía nada de memoria.

—En tal caso suba al escenario y diga algunas frases o todo un relato como éste: «Acabo de estar en casa de Iván Ivánovich. Se encuentra en un estado terrible: su mujer le ha abandonado. Tuve que ir a ver a Piotr Petróvich a contarle lo sucedido y

pedirle que ayude al pobre hombre».

Pasha pronunció la frase, pero no le salió bien, y Arkadi Nikoláievich le advirtió:

—No he creído una sola palabra de lo que ha dicho, y no he sentido que tuviera necesidad o deseos de repetir esas palabras ajenas.

»Y esto no es sorprendente. ¿Acaso se las puede pronunciar sinceramente sin representaciones mentales creadas por las ficciones de la imaginación, los *síes* mágicos y las circunstancias dadas? Es necesario conocerlas y verlas con la mirada interior. Pero usted no conoce ni ve aquello que evocan las palabras que le han hecho decir sobre Iván Ivánovich y Piotr Petróvich. Invente entonces esa obra de la imaginación, el *si* mágico^[27] y las circunstancias dadas que le dan derecho a pronunciar esas palabras. Más aún: no se limite a conocer, sino que trate de ver con claridad todo lo que vívidamente, de forma visual, le dibuja la obra de su imaginación.

»Cuando haya realizado todo esto, las palabras ajenas que le fueron encomendadas se harán suyas, propias, necesarias, imprescindibles; sabrá entonces quién es ese Iván Ivánovich, quién es su esposa que le ha abandonado, quién es ese Piotr Petróvich, dónde y cómo viven, cuáles son sus relaciones mutuas. Entonces verá con su propia mirada interior y se representará dónde, cómo y con quiénes viven todos ellos. Iván. Ivánovich y Piotr Petróvich llegarán a ser personas reales en la vida imaginaria de usted. No se olvide de revisar con todo detalle, con la mirada de la mente, su vivienda, la disposición de los cuartos, los muebles, los pequeños objetos, el ambiente. Tendrá que trasladarse mentalmente a casa de Iván Ivánovich, de ahí a la casa de Piotr Petróvich, y de éste al sitio donde tendrá que pronunciar las palabras indicadas.

»También ha de ver las calles que ha de recorrer imaginariamente, los portales de las casas en las que ha de entrar. En una palabra, tendrá que crear y ver en la pantalla de la visión interior todas las ficciones creadas por la imaginación, todos los *síes* mágicos y todas las circunstancias dadas, todas las condiciones exteriores en las cuales se desarrolla el *subtexto* de la tragedia familiar de Iván Ivánovich, de las que hablan las palabras que le indicaron. Las visualizaciones interiores forjarán el estado de ánimo que evocará el sentimiento oportuno. Usted sabe que, en la vida real, todo esto lo va preparando la vida misma, pero en escena es el actor quien debe preocuparse de ello.

»Esto se realiza no en aras del realismo y el naturalismo como tales, sino porque se trata de algo necesario para nuestra naturaleza creadora, para el subconsciente, que requiere una verdad, aunque sea inventada, en la que se pueda creer y pueda ser vivida.

Después de haber hallado unas ficciones verosímiles de la imaginación, Pasha repitió la frase indicada, y me pareció que la había pronunciado de mejor manera.

Pero Arkadi Nikoláievich aún no estaba satisfecho, y explicó que el que hablaba carecía de un objeto al que quisiera transmitir sus visualizaciones interiores, y que sin

esto la frase no puede expresarse de forma que quien la dice y quien la oye crean en la necesidad real de las palabras pronunciadas.

Para ayudar a Pasha; Arkadi Nikoláievich le envió al escenario como interlocutora a Malolétkova, y dijo a Shustov:

—Consiga que su compañera no sólo oiga, no sólo entienda el sentido mismo de la frase, sino que también vea con la visión interior todo, o casi todo lo que ve usted mismo mientras dice su texto.

Pero Pasha no creyó que eso fuera posible.

—No piense demasiado en esto, no estorbe a su propia naturaleza, y trate de hacer lo que le piden. Lo importante no es el mismo resultado: no depende de usted. Lo que importa es la aspiración a conseguir el objetivo, lo que importa es la misma acción o, más exactamente, el intento de influir sobre Malolétkova, sobre su visión interior, con la que usted está relacionado esta vez. ¡Lo que cuenta es su propia actividad interior!

He aquí cómo después describió Pasha sus sensaciones y vivencias durante el experimento.

—Nombraré los momentos típicos de mis impresiones —explicó—. Antes de comunicarme con el objeto de mi atención, fue necesario que yo mismo reuniera y ordenara el material para la comunicación, o sea, penetrara en la esencia de lo que debía transmitir, recordar los hechos de lo que debía hablar, las circunstancias dadas en las que debía pensar, reproduciendo todo esto en imágenes de la visión interior. Cuando todo estuvo preparado y quise pasar a su encarnación, todo empezó a fermentar y a moverse: el intelecto, el sentimiento, la imaginación, las adaptaciones, la mímica, los ojos, las manos, el cuerpo, iban buscando, ajustándose, para ver de qué lado abordar la tarea. Se preparaban, como una gran orquesta, afinando apresuradamente los instrumentos. Empecé a observarme atentamente.

—¿A usted mismo, y no al objeto? —volvió a preguntarle Arkadi Nikoláievich—. Por lo visto le era indiferente si Malolétkova le entiende o no, si siente su subtexto, si ve con los ojos de usted todo lo que ocurre y la misma vida de Iván Ivánovich o no. ¿O sea, que mientras le comunicaba las palabras usted no tenía esa tarea natural, humana, necesaria de inculcar sus visualizaciones al otro?

»Todo esto demuestra falta de atención. Además, si usted aspirase realmente a la comunicación, no habría recitado todo el texto de corrido, como un monólogo, sin mirar a su compañera, sin ajustarse a ella, como acaba de hacerlo, y en ciertos momentos habría esperado para ver el efecto de sus palabras. Estos momentos son necesarios para que la otra persona, el objeto, pueda captar las visualizaciones y el subtexto que usted le transmite. No se puede asimilar todo de golpe. Este proceso debe realizarse por partes: transmisión, detención, asimilación, otra vez transmisión, detención, etcétera. Por supuesto, en este proceso hay que tener en cuenta la totalidad de lo que se va a transmitir. Todo lo que para usted, el autor del subtexto, resulta claro es nuevo para el objeto, exige ser descifrado y asimilado. Para eso se necesita cierto tiempo. Usted no se lo ha concedido y por culpa de todos esos errores no se ha

producido una conversación con una persona viva, como ocurre en la realidad, sino un monólogo, como ocurre en el teatro.

Finalmente Arkadi Nikoláievich consiguió de Pasha lo que quería, es decir, le hizo transmitir a Malolétkova todo cuanto sentía y veía. Malolétkova y nosotros, hasta cierto punto, comprendimos o, más exactamente, sentimos su subtexto. El propio Pasha estaba entusiasmado y afirmaba que hoy no sólo había comprendido, sino que había experimentado en sí mismo el sentido práctico y el verdadero significado de transmitir a otros las visualizaciones personales de un subtexto ilustrado.

—Ahora ya saben ustedes lo que significa crear un subtexto ilustrado —dijo Arkadi Nikoláievich dando por terminada la clase.

Durante el camino a casa Pasha me estuvo contando lo que hoy había experimentado mientras hacía el estudio sobre Iván Ivánovich. Al parecer, lo que más le había impresionado era que, en el curso de la tarea de contagiar al otro con sus propias visualizaciones, las poco interesantes palabras que le habían impuesto se habían ido transformando imperceptiblemente en propias, necesarias, imprescindibles.

—Es que sin exponer el hecho mismo de la huida de la mujer de Iván Ivánovich no hay relato —me decía—. Y, puesto que no hay relato, no hay con qué crear un subtexto ilustrado. En ese caso tampoco hacen falta las visualizaciones internas, pues no hay nada que transmitir al otro. Es que el hecho en sí mismo, es decir, el lamentable caso de Iván Ivánovich, no se puede transmitir ni con la irradiación, ni con el movimiento, ni con la mímica. ¡Hace falta el habla!

»¡Y fue entonces cuando las palabras ajenas, encargadas por otro se volvieron necesarias para mí! ¡Fue entonces cuando comencé a apreciarlas como si hubiesen salido de mí! Me aferré con ansia a ellas, las saboreé, aprecié cada sonido, me gustó cada entonación. Para entonces, las necesitaba no para recitarlas mecánicamente o para lucir la voz y la dicción, sino para que el oyente comprenda la importancia de lo que le estoy diciendo.

»¿Y sabes qué es lo más sorprendente? —prosiguió con entusiasmo—. En cuanto las palabras se volvieron mías, en seguida me sentí en el escenario como si estuviera en mi casa. ¡De alguna parte aparecieron por sí mismas la tranquilidad y el control!

»¡Qué delicia es ser dueño de uno mismo, conquistar el derecho a no apresurarse y obligar con calma a los otros a esperar!

»Fui transmitiendo al interlocutor una palabra tras otra, junto con las visiones correspondientes.

»Tú mejor que nadie puedes apreciar el significado y la importancia de mi serenidad y control de hoy, porque sabes bien cómo ambos tememos las pausas en la escena.

Pasha me cautivó con su relato; fui a su casa y me quedé a comer.

Como de costumbre, durante el almuerzo, el anciano Shustov preguntó a su

sobrino cómo había sido la clase. Pasha le dijo lo mismo que me había contado a mí. El tío escuchaba, asintiendo con inclinaciones de su cabeza, exclamando a cada momento:

—¡Muy bien! ¡Correcto!

Después, ante alguna palabra de Pasha, el tío de repente dio un salto, y, agitando con arrebató un tenedor, empezó a gritar:

—¡Has dado en el clavo! ¡Contagia, contagia al interlocutor! «Introducirte hasta su alma misma^[28]», y tú mismo te contagiarás al lograrlo, harás más intenso el contagio de los demás. Entonces tu habla se volverá más seductora.

»*¡La actividad, la acción auténtica, racional, productiva, es lo más importante en la creación, y, por consiguiente, también en el habla!*

»*Hablar significa actuar. Y esta actividad nos da el objetivo de transmitir a los demás nuestras visiones. Lo mismo da que el otro las vea o no. De esto se ocupará la madre naturaleza y el padre subconsciente.* La misión de ustedes es tener el deseo de transmitir, y los deseos engendran las acciones.

»Una cosa es salir ante el respetable público, largar el texto y marcharse. ¡Algo muy distinto es salir y actuar!

»Una es el habla teatral; la otra, la del ser humano.

—Ya pensemos en cualquier situación, ya imaginemos objetos o acciones, recordemos momentos vividos por nosotros en la vida real o imaginaria, nosotros no sólo sentimos estos ámbitos de la vida, sino que los vemos con nuestra visión interna.

»Sin embargo, al hacerlo, es imprescindible que todas nuestras visualizaciones internas^[29] se relacionen exclusivamente con la vida del personaje representado, y no con su intérprete, puesto que la vida personal del actor, si no es análoga a la vida de dicho personaje, no coincide con ella.

»Por eso nuestra preocupación principal consiste en que *durante el tiempo que permanezcamos* en el escenario reflejemos constantemente, con la visión interior, las imágenes que corresponden a las imágenes del personaje representado^[30]. Las visualizaciones internas de lo que ha concebido la imaginación, las circunstancias dadas, que dan vida al papel y justifican sus actitudes, aspiraciones, ideas y sentimientos, retienen y fijan bien la atención del artista en la vida interior del papel. Hay que aprovechar esto como ayuda para una atención inestable.

»En la clase anterior elaboramos un breve monólogo sobre Iván Ivánovich y Piotr Petróvich —continuó hoy Arkadi Nikoláievich con su explicación—. Pero imagínense que todas las frases, todas las escenas, toda la obra está preparada igualmente con estas pocas palabras, y por eso hay que hacerla creando *síes mágicos* ilustrados y *circunstancias dadas*. En este caso, todo el texto del papel estará acompañado constantemente por las imágenes de nuestra visión interior, tal como se las representa el propio actor. Con ellas, como ya expliqué antes, cuando hablé de la imaginación, se crea una especie de película ininterrumpida que se proyecta sobre la pantalla de nuestra visión interior y nos dirige mientras hablamos o actuamos en el

escenario.

»Síganla con la mayor atención posible, y lo que vean descríbanlo con palabras, puesto que verán su ilustración en cada caso, en cada repetición del papel. Hablen en la escena evocando imágenes, y no reciten mecánicamente las palabras del texto.

»Para esto, al utilizar el habla, es necesario penetrar profundamente en la esencia de lo que se dice, hay que sentir su esencia. Pero el proceso es difícil y no siempre se logra: en primer lugar, porque uno de los elementos principales del subtexto son *los recuerdos sobre las emociones vividas*, que son muy caprichosas e inestables, que se captan con dificultad y que no se pueden fijar bien; y, segundo, porque para penetrar continuamente en la esencia de las palabras y del *subtexto* hace falta una atención bien disciplinada.

»Olviden por completo el sentimiento y concentren la atención sólo en las visualizaciones. Deben examinarlas del modo más atento que sea posible, y lo que vean, oigan y sientan, descríbanlo de la manera más profunda, perfecta y clara que puedan.

»En los momentos de acción, cuando las palabras no se dirigen a uno mismo ni al espectador, sino al *partenaire*, este procedimiento adquiere una gran estabilidad y fuerza. La tarea infundida por las visualizaciones en el interlocutor exige que se cumpla la acción hasta el fin; hace que la *voluntad* se incorpore al trabajo, y con ella arrastra todo el triunvirato de las fuerzas motrices de la vida psíquica y todos los elementos de la fuerza creadora del espíritu del actor.

»¿Cómo no utilizar las cualidades felices de la memoria visual? Consolidando dentro de uno mismo la línea más accesible de la imagen, es más fácil retener la atención sobre la línea justa del *subtexto* y *la acción transversal*. Al retener esta línea y hablando constantemente de lo que se ve, se estimulan correctamente los sentimientos repetidos que se guardan en la memoria emotiva y que tanto necesitamos para vivir el papel.

»*De esta manera, al examinar las visiones internas, pensamos en el subtexto del papel y lo sentimos.*

»El procedimiento no es nuevo. En su momento, en los *ámbitos del movimiento y la acción*, utilizamos métodos análogos. Entonces, para estimular una memoria emotiva inestable, recurríamos a la ayuda de acciones físicas más tangibles y más firmes, y creábamos con su ayuda la línea ininterrumpida *de la vida del cuerpo humano del papel*^[31].

»Ahora, para este mismo método y para el mismo objetivo recurrimos a la línea continua de las visiones y hablamos de ella con palabras.

»Entonces, las *acciones físicas* eran señuelos para el sentimiento y la vivencia en el campo del movimiento, pero ahora las *visiones internas* se vuelven atrayentes para el sentimiento y la vivencia en el ámbito de *la palabra y el habla*.

»Proyecten, entonces, con más frecuencia la película de la visión interna y dibujen lo mismo que un pintor, o describan como un poeta *lo que ven y cómo lo ven*

con la visión interior *durante cada función*. En ese visionado conocerán y entenderán en todo momento aquello de lo cual tienen que hablar en escena. Que las visiones surgidas en el interior de ustedes, y el relato de éstas, se repitan cada vez con ciertas variaciones. Ello sólo puede ser bueno, puesto que la improvisación y lo inesperado son los mejores estímulos de la creación.

»Deben adquirir este hábito por medio de un largo y sistemático trabajo. En los días en que la atención no se concentre lo suficiente y la *línea del subtexto* preparada antes se interrumpa con facilidad, aférranse rápidamente a los objetos de la visión interna como a una tabla de salvación.

»He aquí otra ventaja más del procedimiento señalado. Como es sabido, el texto del papel pronto se vuelve trillado al repetirse con frecuencia. Las imágenes visuales, por el contrario, se afirman con más fuerza y se amplían al ser reproducidas muchas veces.

»La imaginación no descansa y constantemente vuelve a dibujar nuevos detalles a las visualizaciones, completando y haciendo aún más viva la película de la visión interior. Por consiguiente, las repeticiones no dañan, sino que, por el contrario, benefician las visualizaciones y todo el subtexto ilustrado.

»Ahora saben no sólo cómo crear y utilizar el subtexto ilustrado, sino también conocen el secreto mismo del procedimiento psicotécnico recomendado.

—Por consiguiente, una de las misiones de la palabra consiste en compartir con el *partenaire* el subtexto ilustrado del papel creado interiormente o volver a revisarlo cada vez para sí mismo —dijo Arkadi Nikoláievich al comenzar la clase—. Comprobemos si Veselovski cumple correctamente esta misión de la palabra.

»Suba al escenario y recíteme lo que quiera.

—Tejuroquerida que... puedo vivir en el mundo sólo... contigo y... moriré cuando te hayasido después de despejarla profunda sombra donde nos encontramos... —declamó Veselovski, con su habla rápida y entrecortada, que transforma la prosa en malos versos, y los versos en una prosa peor aún.

—No entiendo una sola palabra, y seguiré sin entender si sigue destrozando las frases como lo ha hecho ahora —le dijo Tortsov—. Con semejante lectura es imposible hablar seriamente no sólo del subtexto, de las imágenes, sino ni siquiera del mismo texto. Algo parece resbalarle por la lengua al azar, al margen de su voluntad, de su conciencia, según sus reservas de aliento.

»Por eso, antes de seguir hablando, hay que ordenar las palabras del monólogo y reunir las correctamente en grupos, en familias, o, como los llaman algunos, en *compases del habla*. Sólo entonces se puede analizar cómo cada palabra se relaciona con otra, y entender de qué partes se compone una frase o una idea entera.

»Para dividir el discurso en compases se necesitan detenciones o, en otras palabras, *pausas lógicas*.

»Como probablemente saben ustedes, las pausas tienen dos funciones opuestas

entre sí: *unir las palabras en grupos (o compases del discurso), y separar los grupos entre sí.*

»¿Saben ustedes que de una u otra disposición de las *pausas lógicas* puede depender el destino y la vida misma de un hombre? Veamos un ejemplo: “Perdonar es imposible enviar a Siberia”.

»¿Cómo puede entenderse esa orden cuando la frase no está dividida por medio de pausas?

»Divídanla y sólo después de hacerlo aparecerá con claridad el verdadero sentido de las palabras.

»“Perdonar - es imposible enviar a Siberia” o “perdonar es imposible - enviar a Siberia”.

»En el primer caso hay un indulto; en el segundo, una condena.

»Señale las pausas en su monólogo y vuelva a leerlo; sólo entonces entenderemos su contenido.

Con la ayuda de Arkadi Nikoláievich, Veselovski dividió las frases en grupos de palabras y tras ello comenzó a leer de nuevo el monólogo; pero tras el segundo compás fue detenido por Tortsov.

—Entre dos pausas lógicas debe pronunciarse el texto de la forma más ligada posible, casi fusionando todas las palabras en una sola. No debe trocearse y escupir los fragmentos de la forma en que usted lo hace.

»Por supuesto, hay excepciones que obligan a una pausa en medio de un período. Pero para ellas hay reglas que veremos a su debido tiempo.

—Ya las conocemos —objetó Grisha—: compases verbales, lectura de acuerdo a los signos de puntuación. Si me permite decirlo, eso se aprende en la escuela primaria.

—Si ya lo saben, deberían hablar correctamente —le replicó Arkadi Nikoláievich—. Más aún, ¿por qué no aplica esas normas a su forma de hablar en escena hasta sus últimas consecuencias?

»Tome con más frecuencia un libro y un lápiz, lea y divida lo leído en compases verbales. Ayúdese con el oído, los ojos y las manos.

»Leer según los compases verbales encierra en su interior una de las mayores ventajas prácticas: *ayuda al mismo proceso de la vivencia.*

»La división en compases verbales y la lectura de acuerdo a ella es imprescindible, porque obliga a analizar las frases y a captar su esencia. Sin penetrar en ellas no las pronunciaremos correctamente. Por eso el hábito de hablar por medio de compases o períodos hará nuestro discurso no sólo armónico en cuanto a la forma, sino inteligible en su transmisión y además profundo en su contenido, puesto que les obligará a pensar constantemente en la esencia de lo que están diciendo en escena. Mientras esto no se haya conseguido, es inútil abordar una de las principales tareas de la palabra, es decir, la transmisión del subtexto ilustrado de un monólogo, incluso intentar efectuar el trabajo preparatorio consistente en la creación de visualizaciones

ilustradoras del subtexto.

»Siempre hay que comenzar el trabajo sobre el habla y la palabra con la división del texto en compases, o, en otras palabras, la colocación de pausas lógicas.

Hoy Arkadi Nikoláievich me llamó y me dijo que recitase algo. Elegí un monólogo de *Otelo*^[32]:

Como las gélidas olas
del Póntico mar,
en corriente incontenible,
 que no conoce
el reflujo hacia atrás
y siempre hacia delante
irrumper en la Propóntida
y el Helesponto,
 así mis negros pensamientos
se lanzan con furor,
y no darán
jamás un paso atrás,
y al pasado
no retornarán
y avanzarán incontenibles
hasta ser engullidos
por la más cruel venganza.

El monólogo no tiene ningún punto, y la frase es tan larga que había que apresurarse para llegar al final. A mí me parecía que tenía que decirla de una tirada, sin pararme siquiera a respirar. Pero, naturalmente, no lo conseguí.

No es de extrañar que suprimiera algunas pausas, que me quedara sin aliento y estuviera congestionado al terminar.

—Para evitar en el futuro lo que acaba de sucederle, pida ayuda, en primer lugar a la *pausa lógica*. Divida el monólogo en compases verbales, porque, como acaba de ver, no se puede decir de un tirón —me propuso Arkadi Nikoláievich cuando acabé de recitar.

Así es como distribuí las pausas:

Como las gélidas olas
del Póntico mar, /
en corriente incontenible, /
 que no conoce
el reflujo hacia atrás /

y siempre hacia adelante
irrupen en la Propóntida
y el Helesponto, /
 así mis negros pensamientos
se lanzan con furor, /
y no darán
jamás un paso atrás, /
y al pasado
no retornarán /
y avanzarán incontenibles
hasta ser engullidos
por la más cruel venganza.

—Bueno, que se quede así —dijo Arkadi Nikoláievich, y me hizo repetir una y otra vez esta frase desmesuradamente larga, de acuerdo con las pausas que yo había establecido.

Después de haberlo hecho señaló que el texto era ahora más fácil de escuchar y de comprender.

—La única lástima es que todavía no despierta ningún sentimiento —añadió—. Y el mayor obstáculo para ello es usted mismo, porque, con su precipitación, no se toma tiempo para penetrar en lo que está diciendo, pues no le da tiempo a examinar y sentir el subtexto que se oculta tras las palabras. Y sin esto no se puede seguir avanzando. Por ello, lo primero que debe hacer es corregir su precipitación.

—Ya me gustaría, pero ¿cómo hacerlo? —pregunté desconcertado.

—Le voy a mostrar un medio de hacerlo.

Se quedó pensando un momento y luego dijo:

—Ha aprendido usted a recitar el monólogo de Otelo con *sus pausas lógicas y sus compases verbales*. Está bien. Recítemelo ahora respetando los *signos de puntuación*.

—¿No es lo mismo? —pregunté desconcertado.

—Sí, pero sólo a medias. Los signos de puntuación exigen una determinada *entonación vocal*. El punto, la coma, los signos de exclamación e interrogación, etcétera, tienen sus propias y obligatorias entonaciones vocales, características para cada uno de ellos. Sin esas entonaciones no cumplen sus funciones. En efecto, prueben a quitar al punto su caída vocal de carácter final, conclusivo, y el oyente no entenderá que la frase ha terminado y que no hay continuación. Quiten al signo de interrogación su típico pliegue fonético, el oyente no se dará cuenta de que le han hecho una pregunta a la que esperan respuesta.

»En cada una de estas entonaciones se produce un determinado efecto sobre los oyentes que les obliga a hacer algo: el símbolo fonético de una pregunta pide una respuesta; el de exclamación pide compasión, aprobación o protesta; los dos puntos requieren una consideración atenta de lo que viene a continuación, etcétera. Hay una

gran expresividad en todas estas entonaciones. Y son precisamente estas cualidades inherentes a los signos de puntuación las que pueden moderar sus prisas. Por eso les hemos concedido una especial atención.

»Recite ahora el parlamento de Otelo de acuerdo a los signos de puntuación (comas y puntos) observando los correspondientes dibujos fonéticos...

Cuando empecé a recitar el monólogo me parecía como si estuviera hablando en un idioma extranjero. Antes de pronunciar una sola palabra sentí el impulso de sopesar, adivinar, desvelar qué es lo que me hacía dudar y... tuve que detenerme, incapaz de continuar.

—Esto demuestra que no conoce usted *la naturaleza de su propia habla y, en especial, la naturaleza de los signos de puntuación*. Si no fuera así, habría usted podido llevar a cabo fácilmente su tarea.

»Recuerde este incidente. Debería una vez más convencerle de la necesidad de un estudio intenso de las leyes del habla.

»Parece que de momento los signos de puntuación le molestan al hablar. Intentemos que sean una ayuda en lugar de un impedimento.

»No me es posible realizar una exposición de todos los signos —continuó Arkadi Nikoláievich—, de manera que procederemos a experimentar con uno solo de ellos. Si la demostración de mi teoría les convence, tratarán de hacer ustedes experimentos por su cuenta con el resto de los signos de puntuación.

»Repito que mi objeto no es enseñarles yo mismo, sino convencerles de que deben ustedes estudiar las leyes del habla. Tomo para nuestro experimento la *coma*, porque es casi el único signo de puntuación que aparece en el monólogo de Otelo elegido por usted.

»¿Se acuerda usted de lo que trataba de hacer instintivamente cada vez que llegaba a una coma?

»En primer lugar, claro está, una pausa. Pero al mismo tiempo usted sentía el deseo de emitir en una curva ascendente el sonido de la última sílaba de la palabra precedente a la coma (sin acentuarla, a no ser que fuera lógicamente necesario), y a continuación dejar la nota alta flotando en el aire por un instante.

»Dentro de esa curva el sonido va de abajo hacia arriba como un objeto que se pasa de un estante bajo a uno alto. Esta línea melódica ascendente puede adoptar toda clase de flexiones y llegar a cualquier altura: en intervalos de tercera, quinta, octava, con una subida corta y empinada, o amplia y suave, con un pequeño balanceo, etcétera.

»Lo maravilloso de la naturaleza de una coma es que posee una cualidad milagrosa. Su curva, casi como un gesto de advertencia de una mano, hace que los oyentes esperen pacientemente el final de una frase incompleta. ¿Se da usted cuenta de la importancia que esto tiene, especialmente para una persona nerviosa como usted, o para alguien tan inquieto como Vasia? Si creyera usted que después de la curva de sonido de la coma sus oyentes van a esperar pacientemente a que usted

continúe y termine la frase empezada, no habría entonces razón para correr. Esto no sólo le tranquilizará, sino que le hará amar sinceramente la coma y todo lo que representa.

»¡Si supiera usted la satisfacción que produce al estar contando una larga historia, o utilizando una frase larga, como la que acaba usted de recitar, el elevar la línea fonética antes de una coma y esperar lleno de confianza, porque se sabe con toda seguridad que *nadie va a interrumpirnos o meternos prisa!*

»Esta transmisión temporal de los deberes y las acciones a algún otro asegura la tranquilidad de ánimo mientras se espera, porque las pausas se transforman en algo necesario para la persona a quien se está hablando, la misma que antes parecía meternos prisa. ¿Están de acuerdo conmigo?

Arkadi Nikoláievich terminó su frase interrogativa con un claro «rizo vocal» y aguardó la respuesta. Tratamos de pensar en algo que decir y llegamos a ponernos muy nerviosos, porque no encontrábamos respuesta. Pero él estaba en perfecta calma, porque éramos nosotros los causantes de la detención, no él.

Durante esta pausa Tortsov empezó a reírse y luego nos explicó la razón.

—No hace mucho quería explicar a una sirvienta nueva dónde debía colgar la llave de la casa, y le dije: «Anoche, al entrar y ver la llave en la cerradura...». Luego, y habiendo dejado la entonación en una línea ascendente, me olvidé de lo que quería decir, interrumpí la frase y me fui a mi despacho. La criada metió la cabeza en la habitación, con ojos de curiosidad y la pregunta escrita en la cara. «Al entrar y ver la llave en la cerradura, ¿qué?», me interpeló.

»Como ven, la inflexión ascendente delante de una coma actúa nada menos que durante cinco minutos, exigiendo el descenso definitivo del sonido hasta el punto final de la frase completa. Y esta exigencia no admite ningún obstáculo.

Al final de la clase, repasando lo que habíamos hecho hoy, Arkadi Nikoláievich me predijo que pronto dejaría de tener miedo a las pausas, porque había aprendido el secreto de hacer que otros me esperaran. Cuando haya sobrepasado el estadio de aprender a utilizar las interrupciones para aumentar la claridad y la fuerza expresiva de mi habla, para dar relieve y reforzar mi comunicación con los demás, entonces no sólo dejaré de temer las pausas, sino que, por el contrario, comenzaré a disfrutar de ellas de tal forma que llegaré a abusar de su utilización.

Arkadi Nikoláievich entró hoy en la clase muy animoso y de repente, inesperadamente, sin ningún motivo, nos anunció con mucha calma, pero con un tono extraordinariamente firme y que no admitía réplicas:

—Si no prestan ustedes una atención absoluta a mis clases, renunciaré a seguir trabajando con ustedes^[33].

Nos quedamos profundamente desconcertados. Nos miramos unos a otros y ya estábamos por asegurarle que todos los presentes seguíamos sus lecciones no sólo con interés, sino también con pasión. Pero no habíamos alcanzado a decirlo, cuando

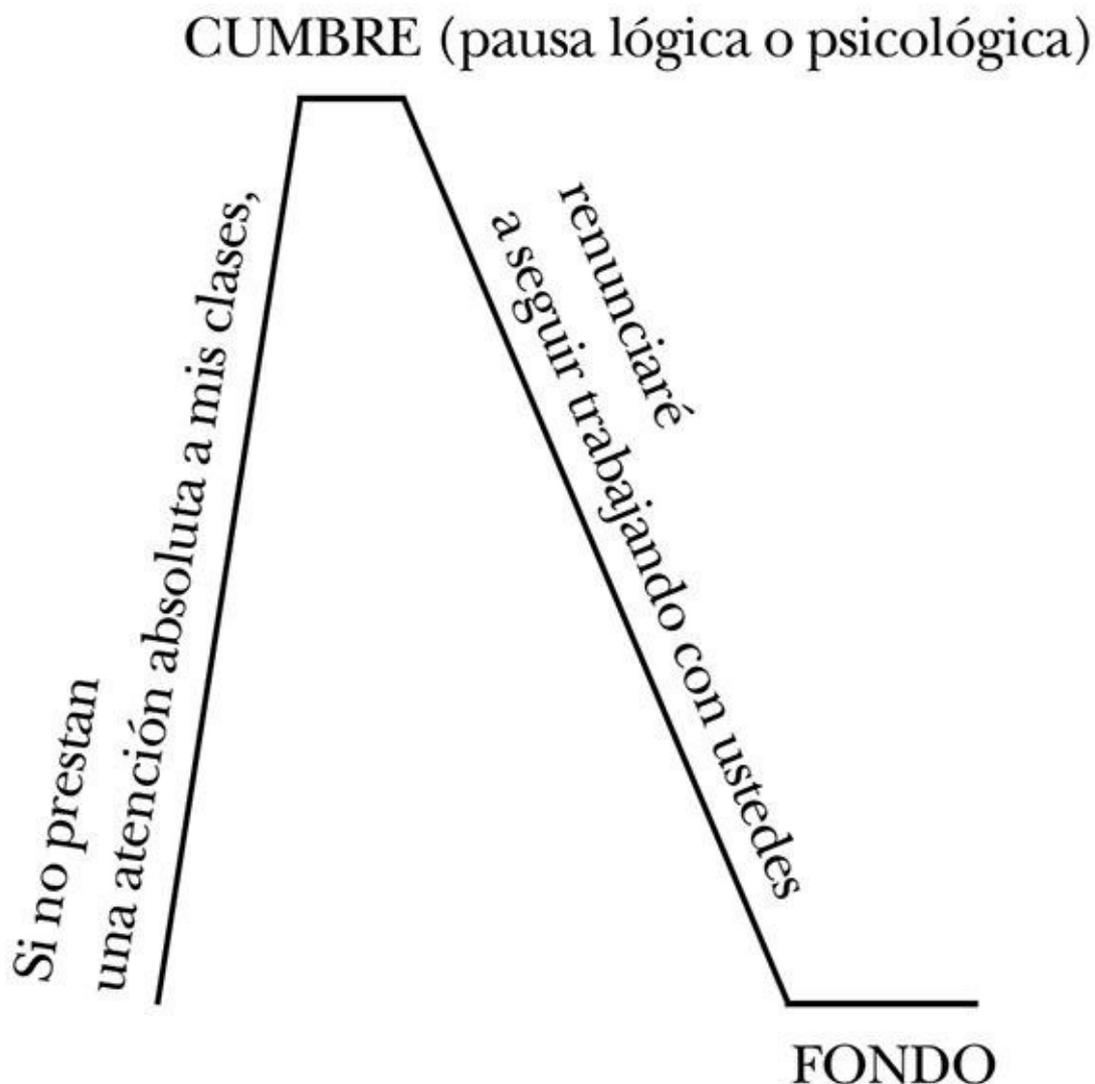
Tortsov empezó a reír.

—¿Se dan cuenta de qué buen humor estoy hoy? —nos preguntó con animación y alegría—. Del mejor humor posible, porque acabo de leer en los periódicos que uno de mis alumnos favoritos ha tenido un éxito extraordinario. Sin embargo, al hacer que mi voz siguiera una figura de entonación como la que exigen la naturaleza de la palabra y el habla para transmitir algo definido, firme e irrevocable, me transformé para ustedes en un pedagogo severo, colérico y gruñón.

»La entonación obligada y el dibujo fonético existen no sólo para ciertas palabras y signos de puntuación, sino también para frases y períodos enteros.

»Estas entonaciones tienen formas determinadas, sugeridas por la misma naturaleza. Tienen sus propios nombres. Por ejemplo, en el libro *La palabra expresiva*, la figura de entonación que acabo de utilizar se llama “período de doble curva”. En este caso, después del ascenso fonético, en el punto de máxima altura, ahí donde la coma se funde con la pausa lógica, luego de la curva y de la parada temporal del discurso, la voz cae abruptamente hasta el mismo fondo, como muestra el presente dibujo.

En una hoja de papel, Arkadi Nikoláievich trazó lo siguiente:



—Esta entonación es obligatoria.

»Existen muchos otros esquemas fonéticos para una frase completa, pero no entraré en la explicación de cada uno, puesto que no estoy enseñándoles el tema, sino haciendo solamente unos comentarios sobre él.

»Los actores deben conocer estos esquemas fonéticos. Entre otros motivos se hace necesario por lo siguiente:

»Cuando un actor está en el escenario, por timidez o por otras razones, con frecuencia su registro de voz involuntariamente se reduce y las figuras fonéticas se desdibujan.

»Ocurre sobre todo con los artistas rusos, que por una peculiaridad nacional se inclinan siempre a hablar en un *tono menor*, en oposición a los latinos, que prefieren el *tono mayor*. Esta característica de los rusos se observa en el escenario aún con mayor fuerza.

»Nosotros tenemos tendencia a hablar en tono menor, al contrario de los pueblos que hablan en lenguas romances, que gustan de usar tonalidad mayor^[34]. En escena, esta característica nuestra se agudiza aún más. Mientras que un actor francés, al

proferir una exclamación de alegría, emitirá un sonoro sostenido en la palabra acentuada de la frase, los rusos distribuyen de otra manera los intervalos, y, si es posible, terminan en un bemo[35].

»Allí donde el francés, para dar claridad a la entonación, alarga la frase hasta la nota más alta de su tesitura vocal, el ruso se queda dos o tres notas por debajo.

»Allí donde el francés baja mucho la voz antes de llegar a un punto, el actor ruso cortará varias notas antes de llegar al fondo, debilitando así el acabado definitivo señalado por aquel signo.

»Cuando este pequeño hurto de sonidos se comete en una pieza de nuestro país, todo pasa inadvertido. Pero cuando el actor ruso hace lo mismo con Molière o con Goldoni, su entonación nacional confiere una pátina de tristeza eslava en tono *menor*, donde debe reinar un sonoro tono *mayor*. En estos casos, si no ayuda el subconsciente, la entonación del artista, muy a su pesar, se vuelve incorrecta, no es lo suficientemente variada.

»¿Cómo remediar el defecto? Los que no conocen los esquemas fonéticos indispensables para una frase dada se encuentran en un callejón sin salida[36]. Del mismo modo, el que sea un buen conocedor de ellas encontrará la entonación correcta, transitando desde su dibujo externo, ya sea gráfico o fonético, hasta la justificación interna de esos dibujos e intervalos vocales.

»En estos casos ensanchen exteriormente la gama vocal y justifiquen interiormente la ampliación del intervalo sonoro de la entonación. Ellos les acercarán a la verdad que están buscando. El sentimiento preciso reconocerá inmediatamente esta verdad, recordará y hará revivir la vivencia correspondiente. Para justificar una gama vocal más amplia y un aumento de los intervalos de entonación se exige estar en posesión de un temperamento muy grande.

»¡Mejor es que así sea! Éste vendrá por sí mismo si el sentimiento crea e insufla vida a la entonación estimulada exteriormente.

»Por consiguiente, si la entonación les traiciona, sigan desde el esquema fonético externo hacia su justificación y más allá, hasta llegar al proceso de la vivencia natural.

En esos momentos entró en la clase el ruidoso secretario de Arkadi Nikoláievich para llamarlo. Tortsov salió diciendo que volvería en diez minutos. Se produjo un tiempo de descanso, que utilizó Govorkov para sus protestas habituales. Le molestaban los métodos forzosos; a su juicio, las leyes del habla sofocan la creación, imponiendo al actor ciertas entonaciones obligatorias.

Iván Platónovich demostró, con razón, que lo que Govorkov calificaba de forzado era una cualidad natural de nuestra habla. Pero él, Rajmánov, estaba acostumbrado a ver el cumplimiento de las obligaciones naturales como la forma más elevada de libertad. En cambio lo que él consideraba forzado eran las inflexiones antinaturales de la declamación convencional, a las que tan obstinadamente se aferraba Govorkov. Éste, para respaldar su opinión, se refirió a cierta actriz de provincias, de nombre

Sólkskaia, cuyo único encanto residía en su modo incorrecto de hablar.

—¡Pero es el que corresponde a su tipo! —insistió Govorkov—. Si le enseñaran las leyes del habla, simplemente dejaría de existir una actriz como la Sólkskaia.

—¡Y gracias a Dios por ello! —afirmó a su vez Rajmánov—. Si la Sólkskaia tiene necesidad de hablar incorrectamente en un papel característico, que lo haga. ¡Yo la aplaudiré! Pero si el mal hablar no obedece a este propósito, no significa una virtud, sino un defecto para una actriz. Hablar de amor con un habla deficiente es grosero y de mal gusto. Dígale de mi parte que será aún más adorable si hace lo mismo que ahora, pero hablando bien. Entonces sus encantos llegarán aún mejor al público. Y llegarán mejor, mi amigo, porque no los desmerecerá la falta de cultura.

—Primero nos dicen que debemos hablar como en la vida corriente, y después que debemos hacerlo según ciertas leyes. Perdone usted, pero tendrían que decirnos definitivamente qué necesitamos en la escena. ¿Significa que tenemos que hablar de manera diferente de como lo hacemos en la vida real? ¿De una forma particular? —preguntó Govorkov.

—¡Sí!, eso es exactamente, querido amigo —dijo Rajmánov, recogiendo la pregunta—. No como en la vida real, sino de una forma «particular». ¡Ni más ni menos! En la escena no se puede hablar de forma tan inculta como en la vida común.

El ruidoso secretario interrumpió la discusión, diciendo que Tortsov no volvería hoy a clase.

De modo que, en vez de la clase habitual, Rajmánov nos hizo practicar ejercicios.

En la clase de hoy, Arkadi Nikoláievich me hizo recitar varias veces el monólogo de Otelo con las apropiadas inflexiones de voz antes de cada coma.

Al comienzo, las inflexiones ascendentes eran formales, sin vida. Después, una de ellas me trajo repentinamente a la memoria una entonación real, viva, y en seguida sentí en mi espíritu un estremecimiento cálido, familiar.

Animado por esto, poco a poco empecé a cobrar valor y comencé, con aciertos y errores, a hacer en el monólogo de Otelo toda clase de giros fonéticos: oscilaciones con subidas pequeñas o muy grandes. Cada vez que daba con el esquema fonético acertado, surgían en mí nuevos y diferentes recuerdos emocionales.

«Aquí es donde está la verdadera, no inventada por el intelecto, base del habla; no la ficticia, sino la orgánica, la verdadera. Así es como, mientras la naturaleza misma de la palabra actúa desde fuera, a través de la entonación, la vivencia lo hace sobre la memoria emotiva, sobre el sentimiento», pensaba para mis adentros.

Ahora intentaba detenerme más en las pausas después de las inflexiones, puesto que quería no sólo comprender lo que sucedía en mi interior, sino también experimentar la sensación hasta lo más profundo.

Pero entonces se produjo una confusión, un verdadero desastre. Estaba tan absorto en mis sentimientos, ideas y pruebas, que olvidé el texto, me detuve en mitad del monólogo, perdí el hilo de los pensamientos, las palabras... e interrumpí el

recitado. No obstante, Arkadi Nikoláievich me elogió.

—¡Ésa es la cuestión! —exclamó alegremente—. ¡Apenas había alcanzado a profetizarle el éxito, y usted ya le tomó el gusto a las pausas y empezó a saborearlas! No sólo realizó todas las *pausas lógicas*, sino que transformó muchas de ellas en *psicológicas*. Y esto es excelente, perfectamente lícito, pero sólo con la condición, en primer lugar, de que la pausa psicológica no anule las funciones de la pausa lógica, sino que, por el contrario, las refuerce, y, segundo, que la pausa psicológica cumpla en todo momento la misión que le fue encomendada. En el caso contrario es inevitable una *confusión escénica* como la que acaba de padecer usted.

»Usted comprenderá mejor mis palabras y advertencias sólo después de que les haya explicado la naturaleza de *las pausas lógicas y psicológicas*. Se trata de lo siguiente: mientras que la pausa lógica forma mecánicamente los compases, las frases enteras, ayudando así a su comprensión, la pausa psicológica da vida a la idea, frase o compás, tratando de transmitir su subtexto. Si sin la *pausa lógica* el habla es inculta, sin la *pausa psicológica* carece de vida.

»La *pausa lógica* es pasiva, formal, sin dinamismo; la *psicológica* es inevitablemente activa, rica en contenido interior.

»La pausa lógica sirve al intelecto; la psicológica, al sentimiento.

»Un gran orador decía: “Que sea limitada tu habla y elocuente tu silencio^[37]”.

»Este silencio elocuente es, precisamente, la *pausa psicológica*. Constituye un instrumento de comunicación de extraordinaria importancia. Ustedes mismos sintieron que no se puede prescindir para los objetivos creadores de esa pausa, que habla por sí misma sin palabras. Se la reemplaza con miradas, mímica, emisión de radiaciones, insinuaciones, movimientos casi imperceptibles y muchos otros medios conscientes y subconscientes de comunicación.

»Todos ellos pueden transmitir lo que es inaccesible a la palabra. Son a menudo más intensos, más sutiles y más poderosos en silencio que cuando se utilizan junto con las palabras. Su conversación sin palabras puede ser tan interesante, sustancial y convincente como una conversación verbal.

»En la pausa se transmite con frecuencia la parte del subtexto que brota no sólo de la conciencia, sino también del mismo subconsciente, y que escapa a las posibilidades de una expresión verbal concreta. Todas estas experiencias y sus manifestaciones son, como ustedes saben, de suma importancia en nuestro arte.

»¿Se dan cuenta ustedes de qué alto valor posee la pausa psicológica? No se subordina a ley alguna, y en cambio a ella se someten todas las leyes del habla, sin excepción.

»La *pausa psicológica* se introduce con audacia en sitios donde una pausa lógica o gramatical parece imposible. Supongamos, por ejemplo, que nuestro elenco teatral se dirige al extranjero. Llevamos en la gira a todos los alumnos, excepto dos. “¿Quiénes son?”, pregunta usted, preocupado, a Shustov. “Yo y... (pausa psicológica, para atenuar el golpe que se prepara, o, por el contrario, para aumentar la

indignación)... y... ¡tú!”, le contesta Shustov.

»Todo el mundo sabe que la conjunción “y” no admite pausa alguna tras de sí. Pero la pausa psicológica no tiene reparos en violar esta ley e introduce una detención ilegal. Tanto más derecho tiene la pausa psicológica a reemplazar a la pausa lógica sin destruirla.

»Esta última sólo dispone de un período de duración muy breve, más o menos determinado. Si este tiempo se alarga, la pausa lógica, inactiva, debe transformarse rápidamente en una pausa psicológica, activa, cuya duración es indefinida. Esa pausa no depende del tiempo para su labor y dura todo el que necesita para cumplir una acción real, fértil y provista de un propósito. Apunta al superobjetivo por la línea del subtexto y a la acción central, y por eso mantendrá el interés del público.

»Sin embargo, la pausa puede correr el grave peligro de la dilación excesiva, que comienza en el momento en que se detiene la acción con un sentido. Antes de que esto ocurra, la pausa psicológica debe ceder rápidamente su sitio al discurso y la palabra.

»Es una lástima que ese momento pueda dejarse escapar, pues, en ese caso, la *pausa psicológica* se transforma en una simple espera, que da lugar a una *confusión escénica*. Esta detención constituye un vacío en la producción artística.

»Eso es precisamente lo que le ocurrió hoy, y me apresuro a explicarle su error, para evitar que se repita en el futuro. Reemplacen cuantas veces quieran las pausas lógicas por las psicológicas, pero no las dilaten sin necesidad.

»Ahora sabe qué es la pausa en nuestra habla escénica. También comprende a grandes rasgos cómo utilizarla. La pausa es un elemento importante de nuestra habla y una de sus principales cartas de triunfo.

—En la clase anterior hemos aprendido algo muy importante sobre las pausas. En las clases anteriores el tema tratado ha sido otro no menos importante: la entonación — explicó hoy Arkadi Nikoláievich.

»Sobre esta última hemos hablado cuando conocimos la naturaleza de los signos de puntuación. Pero esto no es lo único que podemos recibir de ella. Ella nos ayudará aún más en la tarea básica del habla, es decir, el *desvelamiento verbal del subtexto del papel*.

»De ese modo tienen a su disposición los dos triunfos más importantes de la baraja de la comunicación verbal: la entonación y la pausa. ¡¡Esto es un logro enorme!! Con ellos se puede hacer mucho, muchísimo, sin recurrir siquiera a la palabra, basta con limitarse a los sonidos...

Arkadi Nikoláievich se sentó cómodamente en un sillón, metió las manos bajo las rodillas, y adoptó una postura inmóvil, y empezó a declamar cálida y expresivamente, primero un monólogo y después unos versos. Hablaba en una lengua desconocida, pero muy vibrante. Pronunciaba palabras incomprensibles con enorme impulso y pasión; ora subía la voz en las tiradas largas, ora la bajaba todo lo posible, hasta

llegar al silencio, y dejaba que sus ojos completaran lo que no había llegado a decir con las palabras. Todo esto lo hacía con gran fuerza interior, sin recurrir al grito. Algunas partes las pronunciaba con especial sonoridad y relieve, marcándolas hasta el fin. Otras frases resultaban apenas audibles, densamente saturadas de un sentimiento bien experimentado y justificado por dentro. En este momento estaba cerca de las lágrimas, e incluso tuvo que hacer una pausa muy expresiva para dominar la emoción. Al momento se produjo en él un nuevo cambio; la voz empezó a sentirse con más fuerza y nos asombró con su brío juvenil. Pero el estallido cesó de repente y se convirtió otra vez en una emoción silenciosa, que acabó con su reciente alegría.

Con esta pausa dramática, magníficamente vivida, terminaron la escena y la lectura.

Los versos, la prosa y el habla vibrante con que los había expresado habían sido invención personal de Arkadi Nikoláievich.

—Por consiguiente —resumió Tortsov—, les hablé en un idioma que ustedes no entendían; y, sin embargo, me han estado escuchando con gran atención. Me quedé sentado inmóvil, sin recurrir a ningún movimiento y me estuvieron mirando atentamente. Callé, y ustedes trataron de adivinar el sentido de mi silencio. Bajo los sonidos que yo emitía fui aportando mis representaciones, imágenes, ideas y sentimientos que, a mi parecer, guardaban relación con ellos. Esta relación, desde luego, sólo era general, sin carácter concreto. Evidentemente, la impresión que producía en ustedes era del mismo origen. Todo esto lo he conseguido, por una parte, mediante el empleo del sonido, y, por otra, a través de *entonaciones* y *pausas*. ¿No ocurre eso mismo cuando escuchamos poemas y monólogos en una lengua que no conocemos, cuando nos deleitamos en espectáculos y conciertos de artistas extranjeros? ¿No es cierto que nos producen profundas impresiones, crean un estado de ánimo, despiertan emociones? Sin embargo, no entendemos una sola palabra de lo que nos dicen en escena.

»He aquí otro ejemplo. Recientemente un amigo mío estaba entusiasmado con la actuación del artista B a quien estaba escuchando en un recital.

»—¿Qué recitó? —le preguntaron.

»—No sé —respondió mi amigo—. No pude entender las palabras. Evidentemente el artista B sabe impresionar a los oyentes no con las palabras, sino con algún otro elemento.

»¿En qué consiste el secreto?

»En que sobre el oyente influyen no sólo las ideas transmitidas, las representaciones de la imaginación, las visualizaciones, unidas todas ellas a las palabras pronunciadas, sino también los matices, la entonación y el silencio elocuente, que terminan de decir lo que no alcanzan a expresar las palabras.

»*La entonación y la pausa poseen por sí mismas, al margen de las palabras, el poder de influir emocionalmente sobre el oyente. Una prueba de ello es mi*

declamación en un habla incomprensible^[38].

Hoy, después de que yo recitase una vez más el monólogo de Otelo, Arkadi Nikoláievich me dijo:

—Ahora el monólogo no sólo *se escucha y se entiende*; también empieza a *sentirse*, aunque todavía sin la fuerza suficiente.

Para lograr mayor efecto al recitarlo nuevamente apreté el pedal a fondo, como suele decirse entre actores, o, en otras palabras, lo hice en un tono superficialmente apasionado. A causa de ello aparecieron, claro está, la tensión, el atropellamiento y la pérdida de todo sentido del ritmo.

—¿Qué ha hecho usted? —dijo Arkadi Nikoláievich, expresando con palmadas su asombro—. ¡De un solo golpe echó a perder todo nuestro enorme trabajo! ¡Hasta destruyó la lógica, el sentido!

—Quise dar más vida, más fuerza... —traté de justificarme, confuso.

—¡Usted sabe que la fuerza está en la lógica y la coherencia, y usted las anula!

»¿Ha tenido ocasión de escuchar en escena o en la vida corriente un habla completamente simple, sin acentuaciones vocales especiales o ascensos y caídas de la voz, sin una desmesurada extensión de los intervalos sonoros, sin complicadas figuras fonéticas o esquemas de entonaciones?

»A pesar de la falta de estos procedimientos para reforzar la expresividad, el habla completamente simple produce a menudo una impresión imborrable con su convicción, la claridad de la idea reproducida, la nitidez y exactitud de la determinación verbal, transmitidas por la lógica, la coherencia, el agrupamiento y la construcción de la frase, así como la contención en la transmisión.

»Precisamente para conseguir la fuerza que usted está buscando, aprenda ante todo a hablar de un modo lógico y coherente, con pausas correctas...

Me apresuré a volver al monólogo en su forma anterior. Resultó tan nítido, pero tan seco, como antes.

Tenía la impresión de estar en un círculo vicioso, sin encontrar una salida.

—Ahora nos hemos convencido de que en su caso es aún muy pronto para hablar de fuerza. Todo esto se irá creando con la conjunción de muchas condiciones y posibilidades que trataremos de descubrir.

—¿Dónde? ¿Cómo?

—Cada actor entiende a su manera *la fuerza* en el habla. Así, por ejemplo, hay algunos que la buscan en la tensión física. Aprietan los puños, se estremecen con todo el cuerpo, se ponen rígidos, llegan al espasmo para aumentar el efecto sobre el espectador. Por ese método la voz es emitida por el aparato vocal como bajo presión, como si yo ahora les estuviese empujando a ustedes, *por una línea horizontal*.

»En nuestra jerga de actores esa presión sobre el sonido para lograr su efecto se llama “actuar con voltaje” (con tensión). Pero ese procedimiento no crea la fuerza, sino sólo el grito, y una ronquera comprimida en un registro vocal limitado.

»Compruébenlo en ustedes mismos y díganme algunas notas en tonos y semitonos, con toda la fuerza interior de que dispongan, una frase como ésta: “¡Esto no lo soporto más!”.

Hice lo que había indicado.

—Es poco, es poco. ¡Más fuerza! —ordenó Tortsov.

Repetí la frase forzando la voz todo lo que pude.

—¡Más, más fuerte! —me acuciaba Tortsov—. ¡No alargue el registro!

Obedecí. La tensión física llegó al espasmo. Se me contrajo la garganta, mi registro se redujo a semitonos mayores, pero, sin embargo, no lograba una impresión de fuerza.

Después de haber utilizado todas las posibilidades, y ante nuevas órdenes de Tortsov, me vi obligado simplemente a chillar.

La voz sonó terriblemente, como estrangulada.

—Es el resultado del «voltaje» buscando sólo la sonoridad, o sea, producir con tensión física el sonido por una línea horizontal —me señaló Arkadi Nikoláievich—. Ahora intente otro tipo de experimento opuesto a éste: afloje por completo los músculos del aparato vocal, elimine el «voltaje», olvídense de interpretar pasiones, no se preocupe por ningún efecto y dígame la misma frase, pero en el registro vocal más amplio, y con una entonación bien fundada. Piense en alguna circunstancia imaginaria que despierte su emoción.

He aquí lo que me vino a la cabeza.

Si yo fuera un profesor y tuviera un alumno como Govorkov, que por tercera vez llegó a clase con media hora de retraso, ¿qué debía hacer yo para impedir que siguiera con esta indisciplina en el futuro?

Con tal fundamento pronuncié la frase con bastante facilidad, y el registro vocal se amplió espontáneamente, de un modo natural.

—Ya lo ve, la frase tuvo mucho más efecto que el grito de antes, y no tuvo necesidad de un gran esfuerzo —me explicó Arkadi Nikoláievich—. Ahora dígame las mismas palabras con un registro aún más amplio, no de una quinta, como la última vez, sino de una octava completa, bien justificada.

Tuve que recurrir a la invención de nuevas circunstancias: supongamos que, a pesar de mis categóricas exigencias, reprimendas, notas, advertencias y actas formales, Govorkov vuelve a retrasarse, no media hora, sino una hora completa. Ya utilicé todas las medidas, y ahora hace falta la última, la definitiva.

—¡Esto no lo soporto más! —la frase salió como arrancada por sí misma, no muy alto, puesto que me contuve, pensando que mi emoción aún no había madurado lo suficiente.

—¡Lo ve usted! —dijo Arkadi Nikoláievich con satisfacción—. Resultó una voz con fuerza, sin ser muy alta ni forzada. Esto es lo que se consiguió con un movimiento de sonido ascendente y descendente, en una dirección vertical, sin «voltaje», es decir, sin presionar en dirección horizontal, que es lo que había ocurrido

en el experimento anterior. Cuando necesite fuerza, dibuje con la voz y la entonación, hacia arriba y hacia abajo, los más diversos esquemas fonéticos, como lo hace con una tiza sobre la superficie negra de la pizarra de clase.

»No siga el ejemplo de los actores que buscan la potencia del habla simplemente hablando con *voz fuerte*. La voz fuerte no es potencia: es sólo eso, voz fuerte, grito.

»Voz alta y baja es *forte* y *piano*. Pero es sabido que *forte* no es *forte* de por sí; *forte* es sólo lo que no es *piano*.

»Y viceversa, *piano* no es *piano*, es lo que no es *forte*.

»¿Y qué quiero decir con esto: *forte* no es *forte* de por sí, sino que *forte* es sólo lo que no es *piano*? Quiero decir que *forte* no es ninguna magnitud absoluta, establecida de una vez para siempre, como el metro o el kilogramo.

»*Forte* es un concepto relativo^[39].

»Supongamos que hemos iniciado la lectura del monólogo en voz muy baja. Si recitara el verso siguiente con voz un poco más alta, esto ya no sería el *piano* de antes.

»El verso siguiente lo recitaría un poco más alto, por lo cual sería menos *piano* aun que el anterior, y así sucesivamente, hasta llegar al *forte*. Continuando con el aumento gradual del volumen se llegaría por fin al grado más alto de sonoridad, que no puede definirse de otra manera que como *forte-fortissimo*. En la transformación gradual del sonido *piano-pianissimo* en *forte-fortissimo* radica el ascenso relativo de la fuerza de la voz. Sin embargo, al utilizar en la voz esta forma hay que ser prudente y conocer bien la medida. De otro modo es fácil caer en la exageración.

»Hay cantantes de escaso gusto que consideran elegante alternar tonos fuertes y suaves en contrastes marcados. Cantan, por ejemplo, las primeras palabras de la serenata de Chaikovski *Se pierden las lejanas Alpujarras* en *forte-fortissimo*, y las siguientes palabras, “las regiones doradas”, en un *piano-pianissimo* apenas audible. Después gritan de nuevo en un *forte-fortissimo* las palabras sobre “el son encantador de la guitarra” y, en seguida, continúan en un *piano-pianissimo* repentino “amada ven a mí”. ¿Notan ustedes la trivialidad y falta de gusto de estas oposiciones y contrastes abruptos?

»Lo mismo ocurre en el teatro. Ahí también se recurre exageradamente a gritos y susurros, contrariamente a la esencia interior y al sentido común.

»Conozco, asimismo, cantantes y artistas dramáticos que tal vez posean poca voz y escaso temperamento, pero que en el *piano* y el *forte* al cantar o al hablar pueden multiplicar el efecto de su dotes naturales.

»Muchos de ellos pasan por tener grandes recursos vocales. Sin embargo, ellos mismos saben bien con cuánta técnica y arte se consigue esa reputación.

»En cuanto a la voz fuerte como tal, casi no es necesaria en la escena. En la mayoría de los casos sólo puede servir para ensordecer a los profanos que no entienden nada de arte.

»Por eso, cuando en el escenario necesiten la verdadera *potencia de las palabras*,

olviden el volumen y preocupense de la *entonación*, con sus subidas y bajadas verticales, y también de las pausas.

»Sólo al final del monólogo, de la escena o de la obra, después de que hayan sido utilizados todos los medios e instrumentos de la entonación (desarrollo por etapas, lógica, continuidad, grabación, en fin, todas las líneas fonéticas y figuras posibles), sólo entonces y por breves momentos puede utilizarse la voz más fuerte de su registro en los versos o palabras finales, si es que esto lo exige el sentido de la obra.

»Cuando a Tomaso Salvini le preguntaron cómo a su edad avanzada podía gritar con tanta fuerza al interpretar determinado papel, contestó: “Yo no grito. Son ustedes los que gritan por mí. Lo único que hago es abrir la boca. Mi función es hacer que el papel llegue a su momento culminante; conseguido esto, es el público el que grita en mi lugar, si lo cree necesario”.

»Sin embargo, hay casos excepcionales en que hay que hablar con voz fuerte; por ejemplo, en escenas de masas, o cuando se habla con acompañamiento de música, canciones, diversos sonidos o efectos sonoros.

»Pero no olviden que incluso en estos casos son necesarias las gradaciones relativas y escalonadas del sonido, y que el forzar la voz en una o varias notas de la gama vocal sólo perturba al espectador.

»¿Qué conclusión se extrae de los diversos ejemplos que he puesto sobre los diversos modos de entender la *fuerza del sonido en el habla*? La conclusión es que *no hay que buscar la fuerza en el “voltaje”, ni en el volumen o el grito, sino en las subidas y bajadas de la voz, o sea, en la entonación. La fuerza en el habla hay que buscarla también en el contraste entre los sonidos altos y bajos, o en las transiciones del piano al forte y en sus relaciones mutuas.*

—¡Veliamínova! ¡Vaya al escenario y recítenos algo! —ordenó Arkadi Nikoláievich al empezar la clase de hoy.

Ella subió al tablado y comenzó a recitar:

—Úna buéna persóna.

—¡Tres palabras y en cada una de ellas un acento! —exclamó Tortsov—. No puede derrochar de esta manera la acentuación. ¡El acento que no se coloca en su lugar deforma el significado, mutila la frase, cuando por el contrario debe servirles de ayuda!

»¡El acento es como un dedo indicador, que señala lo más importante en la frase o en el compás! En la palabra así subrayada se encierran el alma, la esencia interior, los momentos principales del subtexto.

»Usted no comprende aún toda la importancia de este momento del habla, y por eso aprecia tan poco el acento.

»¡Aprendan a amarlo de la misma forma que muchos de ustedes han llegado a amar, en su momento, las pausas y la entonación! El acento es el tercer elemento en importancia del habla y otra de sus cartas de triunfo.

»Tanto en la vida corriente como en la escena, ustedes dejan que sus acentos se dispersen por todo el texto, como un rebaño en un prado. Pongan orden en su acentuación. ¡Diga la palabra “persona”!

—Pér-sóna —repitió Veliamínova, articulando la palabra.

—¡Todavía mejor! —dijo Tortsov con fingido asombro—. Ahora la palabra tiene dos acentos, y está partida por la mitad. ¿Acaso no puede decir «persona» como una sola palabra, y no dos, con el acento en la segunda sílaba: «persóna»?

—Persóoo-na.

—¡Esto no es un acento vocal, sino un puñetazo en la nuca! —bromeó Arkadi Nikoláievich—. ¿Por qué entiende usted el acento como un puñetazo? No sólo martillea la palabra con la voz y el sonido, sino que también subraya el efecto con el mentón y con inclinaciones de cabeza. Ésta es una mala costumbre, por desgracia muy difundida entre los actores. ¡Como si la importancia de una palabra o una idea pudieran subrayarse con una sacudida de cabeza y un respingo de nariz! ¡Qué fácil!

»En realidad, es mucho más complicado. El acento destaca una palabra o sílaba con un sentido de afecto o malicia, respeto o desdén, franqueza o hipocresía; puede expresar ambigüedad o sarcasmo. Sirve la palabra en bandeja.

»Además —prosiguió Arkadi Nikoláievich—, ¿por qué, después de haber partido la palabra “persona” en dos partes, trata a la primera con desdén y casi la engulle, mientras que a la segunda la impulsa con tal fuerza que sale volando y estalla como una bomba? ¡Conviértala en una palabra, una representación, un concepto! ¡Que la serie de sonidos, letras, sílabas, se reúna en una línea fonética común! Entonces podrá darle un movimiento ascendente o descendente, o plegarla en algún punto.

»Tome un trozo grande de cable, dóblelo, levántelo algo por aquí, y obtendremos una línea más o menos hermosa y expresiva; tendrá una especie de cúspide que, como un pararrayos, atraerá el acento, y el resto formará una estructura determinada. Esta línea tendrá forma, definición, coherencia y continuidad. Será mejor que unos trozos de cable rotos en pequeños segmentos, dispersos y separados entre sí.

»Traten ahora de seguir la línea fonética de la palabra “persona” en varios tonos.

La clase entera emitió un susurro en el que nada se podía distinguir.

—¡Lo están haciendo de manera mecánica! —nos interrumpió Arkadi Nikoláievich—. Ustedes pronuncian de modo seco y formal unos sonidos inanimados, encadenados externamente entre sí. Denles vida.

—¿Cómo hacerlo? —preguntamos desconcertados.

—En primer lugar, de modo que la palabra cumpla la misión que le señaló la naturaleza, para que exprese ideas, sentimientos, representaciones, conceptos, imágenes, visiones, y no se limite, simplemente, a golpear los tímpanos con ondas sonoras.

»Por eso dibujen con la palabra a la persona en la que están pensando o de la que están hablando, a la que tienen presente y a la que ven con la mirada interior. Digan al *partenaire* que se trata de una “persona” hermosa o monstruosa, grande o pequeña,

agradable o repulsiva, buena o malvada.

»Traten de transmitir lo que ustedes ven o sienten mediante el sonido, la entonación y otros medios de expresión.

Veliamínova trató de decirlo, pero fracasó.

—Su error es que primero dice la palabra, la escucha, y sólo después trata de comprender de quién se trata. Dibuja sin un modelo vivo. Intente obrar del modo inverso: recordar a alguno de sus amigos, colocarlo delante de usted, como lo hace un pintor con un modelo, y después pasar a transmitir con palabras lo que ve por dentro, en la pantalla de su visión interior.

Veliamínova se esforzó muy a conciencia por hacer lo que se le pedía. Arkadi Nikoláievich le dio ánimos, diciendo:

—Aunque todavía no he llegado a sentir *quién* es esa persona de la que habla, por ahora me conformo con que trate de hacérmelo conocer, con saber que su atención va por buen camino, que ha necesitado la palabra para la acción, para comunicarse realmente, y no simplemente para decir algo. Ahora vuelva a repetir la frase.

—Una buena... persona —fue la respuesta, con pronunciación meticulosa.

—Me está hablando de nuevo de dos ideas o personajes; una de ellas se llama «buena», la otra simplemente «persona».

»Sin embargo, ambas reunidas crean un solo ser, y no dos.

»Porque hay una diferencia entre “buena... persona” y las dos palabras juntas “buenapersona”. Presten atención: reúno el adjetivo con el sustantivo en una unidad indisoluble y obtengo un concepto, una idea, no de una “persona” en general, sino de una “buenapersona”.

»El adjetivo caracteriza, da color al sustantivo, y con ello distingue y separa a esta persona “individuo” de todas las demás.

»Pero, ante todo, cálmese y quite de estas palabras todos los acentos; ya los colocaremos después nuevamente.

Esto no resultó tan simple como parecía.

—¡Eso es! —dijo por fin Arkadi Nikoláievich, satisfecho con nuestros prolongados esfuerzos—. Ahora —siguió indicando—, pongan un solo acento en la penúltima sílaba, «buenapersona^[40]». Pero sin golpes: *amen*, *saboreen* y sirvan delicadamente la palabra aislada con su sílaba que lleva el acento. ¡Mucho menos violencia, menos golpes! —suplicó—. Escuchen, aquí tienen dos palabras a las que hemos quitado los acentos: «buena persona». ¿Advierten ustedes qué poco interesante resulta la línea del sonido? Es rígida como un palo de tambor. Ahora tomemos las dos palabras fusionadas en una sola, pero con una leve, apenas perceptible inflexión total: «buena persona», con una flexión fonética acariciante, poco notable en esa única sílaba «so».

»Hay muchos otros medios que pueden ayudarles a pintar a esa “buenapersona”, que es a la vez buena, decidida, suave, severa.

Después de que Veliamínova y los demás alumnos experimentaran con lo que

había tratado Tortsov, éste nos interrumpió y dijo:

—Es inútil que se esfuercen tanto por escuchar sus propias voces. La «autoescucha» es algo que está cerca de la autoadmiraación, del exhibicionismo. No se trata de cómo ustedes mismos hablan, sino de cómo los demás les escuchan y perciben. La «autoescucha» es una tarea inadecuada para el actor; mucho más importante y más activo es influir sobre los demás y transmitirles las *visualizaciones propias*. Por eso hablen no al oído, sino al ojo del interlocutor. Es el mejor medio de alejarse y evitar la «autoescucha», que es dañina para la creación, que trastorna al actor y lo aparta de su verdadero camino.

Al entrar en la clase, Arkadi Nikoláievich se dirigió a Veliamínova y, riéndose, le preguntó:

—¿Como está su «buena persona»?

Veliamínova contestó que la «buena persona» estaba muy bien, y lo dijo colocando perfectamente el acento.

—Bien, repita ahora las mismas palabras, pero con el acento en la segunda — propuso Tortsov.

»A propósito, antes de que haga la prueba, debo explicarle dos reglas —advirtió—. *La primera es que un adjetivo pospuesto a un sustantivo no toma ningún acento*^[41]. Determina, suplementa al sustantivo, y se combina con él. No en balde esta palabra se llama adjetivo (éstos adjetivan al sustantivo).

»Si nos basamos en esta regla, parecería que no se puede decir, como yo les he propuesto “buénapersona”, con el acento en la primera palabra, o sea, en el adjetivo.

»Pero hay otra regla de más fuerza, que a semejanza de la *pausa psicológica* se impone a todas las otras leyes y reglas. Es la ley de la *contraposición*. Apoyándonos en ella estamos obligados a subrayar siempre, a toda costa, las palabras contrapuestas que expresan ideas, sentimientos, imágenes, representaciones, conceptos, acciones, etcétera.

»Esto es de especial importancia en el habla teatral. Háganlo en primer lugar *donde y como quieran*. Expresen una de las partes contrapuestas de una frase en un tono alto y la otra en un tono suave; una en voz alta, la otra en voz baja; una con este o aquel *tempo* o colorido, la otra de forma distinta. Pero que la diferencia entre los conceptos opuestos sea clara y resalte todo lo posible. Sobre la base de esta ley, para decir “buénapersona”, con el acento en el *adjetivo*, necesitan una “málapersona” existente o sobreentendida para contraponerla a la “buénapersona”.

»Para que la pronunciación resulte espontánea, natural e intuitiva, antes de hablar piensen para sí que se trata no de la persona “mála”.

—Una «buéna persona» —fue la respuesta instintiva de Veliamínova.

—¡Eso es, magnífico! —dijo Tortsov con tono de aprobación. Luego le agregó una, dos, tres palabras más, después cuatro, cinco, etcétera, hasta que resultó un relato completo.

—Una buena persona ha venido, pero no ha podido hablar con usted y se ha ido entristecida, diciendo que nunca volvería.

A medida que se iba multiplicando la frase, Veliamínova necesitaba más acentos cada vez. Pronto quedó tan confundida, que ya no podía unir dos palabras.

Arkadi Nikoláievich se rió mucho de su aspecto de miedo y desesperación, pero después le dijo en tono serio:

—Su pánico se debe a que ha tenido necesidad de *colocar más acentos*, en vez de suprimirlos. Sin embargo, cuanto menor sea su número, más clara resulta la frase; si, por supuesto, subraya unas pocas palabras, las más importantes. Suprimir acentos es tan difícil y tan importante como colocarlos. Hay que aprender lo uno y lo otro.

Esta noche actúa Tortsov, y por ese motivo la clase terminó más temprano, y el resto del tiempo fue empleado por Iván Platónovich en «entrenamiento e instrucción^[42]».

—He llegado a la conclusión de que, antes de aprender a colocar los acentos, hay que saber *suprimirlos* —dijo Arkadi Nikoláievich—. Los principiantes se esfuerzan demasiado por hablar bien. Abusan de la acentuación. Para corregir este defecto hay que enseñar a quitar los acentos ahí donde no hacen falta. ¡Ya les dije que se trata de todo un arte, y muy difícil! Este arte permite, en primer lugar, liberar el habla de las acentuaciones incorrectas, incrustadas en la vida corriente por los malos hábitos. En el terreno desbrozado de este modo es más fácil distribuir los acentos adecuados. En segundo lugar, el arte de suprimir los acentos les ayudará más adelante en la práctica, en ciertos casos: cuando se trata de transmitir pensamientos complicados o situaciones confusas, a menudo hay que recordar en aras de la claridad episodios aislados, detalles de aquello que se está contando, pero de modo que el espectador no se distraiga de la línea principal del relato. Estos comentarios deben presentarse en forma clara y precisa, pero sin excesivo relieve. En estos casos hay que economizar en el uso tanto de las entonaciones como de los acentos. En otros casos, cuando se trata de frases largas y de peso, deben subrayarse sólo algunas palabras aisladas y dejar que las demás vayan pasando nítidamente, pero sin llamar la atención. Con este modo de hablar se aligera un texto difícil, tarea que los actores deben realizar con frecuencia.

»En todos estos casos, el arte de suprimir acentos les prestará una gran ayuda.

Arkadi Nikoláievich llamó al escenario a Shustov y le ordenó que repitiera el relato sobre la «buena persona», pero cuidando de subrayar una única palabra y eliminar el acento en todas las demás. Era necesario imaginar alguna invención para justificar esa parquedad. En la clase anterior, Veliamínova no había conseguido realizar una tarea casi igual. Pero hoy Shustov tampoco tuvo éxito de inmediato. Después de varios intentos malogrados, Arkadi Nikoláievich le dijo:

—Es extraño: Veliamínova pensaba sólo en colocar acentos, y usted en suprimirlos. No hay que exagerar ni en lo uno ni en lo otro. El habla pierde todo

sentido tanto si está demasiado recargada de acentos como si no tiene ninguno. Veliamínova exageraba en su empleo, y usted exagera en suprimirlos. Esto ocurre porque ninguno de los dos tenía un *subtexto* claro detrás de las palabras. Deben crearlo en primer lugar, para tener algo que transmitir a los demás y para lograr comunicarse con ellos.

»Justifiquen con invenciones de su imaginación el ahorro de acentos.

«¡No es tan fácil hacerlo!», pensé para mí.

Pero Pasha, a mi parecer, salió muy bien del paso. No sólo supo justificar la escasez de la acentuación, sino que también imaginó unas circunstancias en las que resultaba fácil ir cambiando el único acento permitido de una palabra a la otra, como Arkadi Nikoláievich se lo pedía. La idea de Pasha era que nosotros, los que estábamos sentados en la platea, lo interrogáramos sobre la llegada de una «buena persona». El interrogatorio, según la idea de Pasha, debía partir de nuestra desconfianza sobre la realidad de los hechos que nos había transmitido, sobre la veracidad de sus afirmaciones a propósito de la llegada de la «buena persona». Al justificarse a sí mismo, Pasha tenía que insistir en la exactitud y corrección de cada palabra de su relato. Por eso iba subrayando por orden cada una de éstas, procurando literalmente grabar cada palabra en nuestra mente. «Una *buéna* persona ha venido, etcétera», «una buena *persóna* ha venido, etcétera», «una buena persona ha *venído* aquí», «una buena persona ha venido *aquí*, etcétera». Mientras iba destacando diligentemente cada nueva palabra acentuada, Pasha no se mostraba remiso a repetir la frase íntegra hasta el final, suprimiendo con cuidado todos los acentos, excepto el de la palabra separada. Esto lo hacía para no quitar sentido y fuerza a la palabra principal, la del acento, que, tomada de forma aislada, sin conexión con la totalidad del relato, perdía naturalmente su significación interior.

Cuando Pasha terminó el ejercicio indicado, Arkadi Nikoláievich le dijo:

—Usted colocó y suprimió bien los acentos. Pero ¿por qué tanta prisa? ¿Por qué ha precipitado la parte de la frase que sólo debía atenuar?

»La prisa, el nerviosismo, el balbuceo de palabras, el escupir frases enteras, no las atenúa, sino que las destruye del todo. Esto no estaba dentro de sus propósitos. El nerviosismo del que habla no hace más que excitar al oyente, la pronunciación confusa lo irrita, puesto que lo obliga a esforzarse por adivinar lo que no ha alcanzado a entender. Todo esto atrae la atención del espectador, y subraya en el texto justamente lo que usted quiere atenuar. La agitación da pesadez al habla. Aligérenlo entonces con la *calma* y la *contención*. Para suavizar una frase se necesita una entonación deliberadamente exenta de prisa, sin adornos, una falta casi completa de acentuación y una contención, y un control no simples, sino excepcionales.

»Esto inspirará serenidad a los oyentes.

»Subrayen claramente la palabra principal y dejen pasar de modo ligero y preciso lo que hace falta sólo para el sentido general, pero que no es preciso destacar. En esto se basa el arte de suprimir acentos. Traten de desarrollar esta contención del habla en

la clase de “entrenamiento e instrucción”.

Iniciamos un nuevo ejercicio en el que Arkadi Nikoláievich nos hizo dividir el relato sobre la «buena persona» en una serie de *episodios* aislados que era preciso subrayar y dibujar claramente.

Primer episodio: la buena persona llega.

Segundo episodio: la buena persona escucha los motivos que le impiden ver a la persona que necesita.

Tercer episodio: la buena persona se disgusta y duda entre esperar o marcharse.

Cuarto episodio: la buena persona se ofende, decide no volver nunca y se va.

Esto produjo cuatro secuencias independientes con cuatro palabras acentuadas, una por cada compás.

Al principio, Arkadi Nikoláievich sólo exigió de nosotros un relato exacto de cada hecho. Para ello necesitábamos una clara visión de lo que se estaba tratando, expresividad y una distribución correcta de los acentos en cada frase. Debíamos crear mentalmente y examinar con la mirada interior las visiones que transmitiríamos al interlocutor.

Luego Arkadi Nikoláievich ordenó que Pasha, además de describir los *hechos* ocurridos, nos hiciera sentir también cómo había sido la entrada y la salida de la «buena persona».

No sólo *lo que sucedió*, sino también *cómo*.

Quería ver, a través de la narración, en qué *estado de ánimo* había llegado la *buena persona*. ¿Estaba animosa, alegre, o, por el contrario, triste y preocupada?

Para lograr este efecto se nos exigía no sólo la propia acentuación, sino también el colorido de la entonación. Además, Tortsov quería saber *cómo era* el disgusto al que se refería el relato: fuerte, profundo, violento, suave.

Arkadi Nikoláievich quería asimismo saber *cuál* era el estado de ánimo en el momento de marcharse para no volver jamás: ¿de resignación o de amenaza? Para ello debía colorear adecuadamente no sólo los momentos de mayor relieve, sino también el episodio entero.

Los demás alumnos también hicieron ejercicios análogos de *supresión* y *colocación de acentos*.

Tenía que verificar si había captado correctamente lo aprendido en el último período en las clases de Arkadi Nikoláievich. Éste escuchó el monólogo de Otelo y encontró muchos errores en la distribución de los acentos y en los métodos para colocarlos.

—La acentuación correcta es una gran ayuda, y la incorrecta es un estorbo — observó de pasada.

Para corregir mis errores me ordenó que ahí mismo, en la clase, cambiara la distribución de los acentos y después recitara el texto por segunda vez.

Empecé a recordarlo por compases, subrayando las palabras que a mi juicio debían ser realzadas.

«Como las heladas ondas del Póntico mar».

—Habitualmente —expliqué—, el acento cae por sí mismo sobre la palabra «mar». Pero ahora, pensándolo bien, lo traslado a la palabra «ondas», porque de ellas se trata precisamente en este compás.

—¡Decidan ustedes! —dijo Tortsov dirigiéndose a los alumnos—. ¿Tiene razón?

Todos nos pusimos a gritar atropelladamente: unos «olas», otros «heladas», otros «Póntico». Viúntsov, en un esfuerzo supremo, trató de que fuera la palabra «como».

Empezamos a forcejear y a enredarnos entre las palabras acentuadas y sin acentuar de la parte siguiente del monólogo. Resultaba que debíamos colocar acentos en casi todas las palabras.

Pero Arkadi Nikoláievich nos recordó que una frase con acentos en todas las palabras no significa nada. No tiene sentido.

Así que todo el monólogo fue revisado de nuevo, aunque nada en concreto fue aclarado ni decidido. Me confundí más aún, porque en cada palabra se puede colocar o suprimir el acento, conservando tal o cual sentido. ¿Cuál de ellos es el más correcto? Éste era el problema que no lograba resolver.

Puede ser que esto se deba a una característica mía: cuando hay demasiado de todo, se me van los ojos por cualquier parte. En una tienda, una confitería o una mesa con diversos bocadillos, me resulta difícil detenerme ante algún plato, pastel o cualquier artículo. En el monólogo de Otelo también hay muchos acentos y palabras, y eso me desorienta.

Terminamos sin tomar ninguna decisión, mientras Arkadi Nikoláievich callaba con obstinación y sonreía maliciosamente. Se produjo una larga e incómoda pausa, que al final hizo reír a Tortsov, quien nos dijo:

—Nada de esto hubiera sucedido si ustedes conocieran las leyes del habla. En seguida les habría servido de ayuda y orientación, y para determinar sin vacilar la mayor parte de los acentos obligatorios, y por consiguiente correctos. Sólo unos pocos habrían quedado librados al propio juicio de ustedes.

—¿Qué es lo que debíamos hacer? —preguntamos.

—Por supuesto, conocer ante todo «las leyes del habla», y después...

»Supongan que se han trasladado a una nueva vivienda y que sus diversos enseres están desparramados por todas las habitaciones —dijo Tortsov, empleando un ejemplo para su explicación—. ¿Qué harían para ordenar las cosas?

»Ante todo reunirían los platos en un sitio, la vajilla del té en otro, más allá las piezas dispersas de un juego de ajedrez; luego distribuirían los muebles grandes de acuerdo con su función, etcétera.

»Después de haber hecho todo esto ya resultará algo más fácil orientarse. Con las palabras de un texto hay que hacer una clasificación previa similar antes de distribuir los acentos por los sitios adecuados. Para explicarles el proceso me referiré al azar a algunas reglas del libro *La palabra expresiva*. Sepan que no lo hago de ningún modo para enseñarles las reglas en sí, sino sólo para mostrarles que hacen falta y cómo las

irán utilizando con el tiempo. Después de haber conocido y evaluado el objetivo final, les resultará más fácil el estudio consciente y detallado del tema^[43].

»Ya ven ustedes cuántas palabras y acentos han quedado correctamente distribuidos con sólo aplicar las reglas del habla —siguió diciendo Tortsov—. Las demás palabras acentuadas, no ordenadas aún, no son muchas, y no les será difícil orientarse con ellas, pues en este trabajo les ayudará el subtexto, con las múltiples líneas interiores que forman su trama, como asimismo la acción transversal y la supertarea, que constantemente guían a los actores.

»Después de esto sólo les quedará coordinar entre sí todos los acentos establecidos, reforzando algunos, suavizando otros.

»Ésta es una difícil e importante tarea, de la cual hablaremos detenidamente en la próxima clase.

En la clase de hoy Arkadi Nikoláievich habló, como lo había prometido, sobre la coordinación de muchos acentos en frases aisladas y en el conjunto de éstas.

—La oración con una sola palabra acentuada es la más simple y comprensible —explicó—. Por ejemplo: «Una persona bien conocida por usted ha venido aquí a pie». Acentúen cualquier palabra de la frase, y el sentido será distinto en cada caso.

»Hagan la prueba de colocar en la misma sentencia no un solo acento, sino dos; por ejemplo, en “conocida” y “aquí”. Resultará más difícil no sólo dar un fundamento para la frase, sino incluso pronunciarla. ¿Por qué? Porque se incluye en ella un nuevo significado: en primer lugar, no es una persona cualquiera, sino una “conocida” y, en segundo lugar, no se ha dirigido a cualquier parte, sino que ha venido precisamente “aquí”.

»Pongan un tercer acento en las palabras “a pie”, y la frase se hará aún más complicada para justificarla y para transmitirla verbalmente, porque al contenido anterior se agrega un hecho nuevo: que la «persona conocida» no vino en algún vehículo, sino que vino “a pie”. Ahora imagínense una frase muy larga, en la que cada palabra lleva acento, pero sin una razón interior que lo justifique.

»En tal caso puede decirse que «una frase con todas las palabras acentuadas no significa nada». Sin embargo, a veces hay que justificar el significado de una oración con todas las palabras acentuadas, aportando cada una de ellas un nuevo contenido. Es más fácil descomponer esas frases en muchas oraciones independientes, en vez de expresar todo en una sola.

»Por ejemplo —Arkadi Nikoláievich sacó unas hojas del bolsillo—, les voy a leer un fragmento de *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare: “Corazones, lenguas, figuras, escritores, bardos, poetas, no pueden comprender, expresar, verter, celebrar, medir su amor a Antonio”.

»“El ilustre erudito Jevons —siguió leyendo Tortsov—, dice que Shakespeare reunió en esta frase seis sujetos y seis predicados, de modo que en rigor hay en ella seis veces seis, o sea, treinta y seis oraciones^[44]”.

»¿Quién de ustedes se pondría a leer este fragmento separando treinta y seis oraciones? —nos preguntó.

Todos guardamos silencio.

—¡Tienen razón! Yo tampoco emprendería la tarea planteada por Jevons. No tendría la técnica verbal necesaria para ello. Pero ahora no se trata de la tarea. No es ésta lo que nos interesa, sino sólo los procedimientos técnicos para separar y coordinar muchos acentos en una sola oración.

»¿Cómo separar, en un largo fragmento, una sola palabra principal del conjunto de otras menos importantes, pero necesarias para dar sentido^[45]?

»Para ello hace falta todo un conjunto de acentos: fuertes, medianos, débiles. Así como en un cuadro hay semitonos fuertes y suaves cuartos de tono o claroscuros, también en el habla existen gamas de diversos grados de fuerza y acentuación.

»Todos deben unirse, combinarse, coordinarse, pero de modo que los acentos débiles no resten vigor a la palabra principal. Por el contrario, que la subrayen con más fuerza, para que no compitan con ella, sino que realicen la tarea común de construir y transmitir la frase difícil. Hace falta una perspectiva en las frases aisladas y en todo el texto.

»Ustedes saben que en un cuadro se transmite la profundidad, o sea, su tercera dimensión. Ésta no existe, en la realidad, en el marco plano con la tela estirada en la que el artista pinta su obra. Pero el cuadro crea la ilusión de muchos planos. Éstos parecen alejarse hacia el interior de la tela, mientras que el primer plano parece salirse del marco hacia delante, hacia el espectador.

»En el habla contamos con planos análogos, que dan la *perspectiva* de la frase. La palabra más importante se destaca más nítidamente que todas y aparece en el primer plano del sonido. Las palabras secundarias crean series de planos más profundos.

»Esta perspectiva del habla se crea en gran parte mediante *acentos de distinta fuerza, que se coordinan rigurosamente entre sí*. En esta tarea tiene importancia no sólo la fuerza misma, sino también las características del acento.

»Por ejemplo, es importante observar si desciende de arriba abajo o por el contrario se orienta de abajo arriba; si se deposita con pesadez o vuela de abajo arriba para clavarse agudamente; si el golpe es fuerte o suave, burdo o apenas perceptible; si cae de una vez y en seguida se esfuma o se mantiene un tiempo relativamente largo. Además, existen, por así decirlo, acentos masculinos y femeninos.

»Los primeros (acentos masculinos) son definidos, acabados y tajantes, como el golpe de un martillo en el yunque. Se cortan de golpe y no se estiran. Los otros acentos (los femeninos) son menos definidos, pero no concluyen de una vez, sino que se prolongan. Para emplear una imagen, supongamos que por uno u otro motivo, después de un golpe cortante del martillo sobre el yunque, debemos tirarlo hacia atrás, aunque sólo sea para que resulte más fácil volver a levantarlo. Ese golpe, determinado con su prolongación, es lo que llamaremos *acentuación femenina*.

»Veamos otro ejemplo en la esfera del habla y el movimiento: cuando un patrono

colérico echa a un visitante indeseable, le grita “¡fuera!”, y con un gesto enérgico de la mano y el dedo le muestra la puerta, emplea en el habla y en el movimiento la *acentuación masculina*.

»Si una persona delicada tiene que hacer lo mismo, su exclamación de la palabra “fuera” y el gesto con que arroja al visitante son decididos y definidos, sólo en el primer segundo, pero en seguida la voz se desliza en una bajada, el movimiento se retarda y con ello se suaviza lo tajante del arranque inicial. Este golpe, con prolongación y retardo, es la *acentuación femenina*.

»Además de los acentos, se pueden subrayar y coordinar las palabras mediante otro elemento del habla: la *entonación*. Sus figuras y dibujos proporcionan una gran expresividad a la palabra subrayada, y con ello la refuerzan. Se puede combinar la *entonación* con la *acentuación*. En tal caso ésta se colorea con los más diversos matices del sentimiento: acariciante (como lo hicimos con la palabra “persona”), malévolo, irónico, desdeñoso, respetuoso, etcétera.

»Además del acento y la entonación, hay otras maneras de subrayar una palabra. Por ejemplo, se la puede colocar entre dos pausas. Para dar más fuerza a la palabra subrayada se pueden convertir una o dos de dichas pausas en *psicológicas*. También cabe dar relieve al vocablo principal *suprimiendo el acento* en todos los secundarios. En comparación con éstos, aquél tendrá más fuerza.

»En primer lugar hay que elegir entre toda la frase una sola palabra, la más importante, y destacarla con el acento. El paso siguiente es hacer lo mismo con las palabras menos importantes, pero que, no obstante, se procura distinguir.

»En lo que respecta a las palabras secundarias, no diferenciadas, que se necesitan para el sentido general, hay que pasarlas a un segundo plano, y atenuar su sonoridad.

»Entre todas estas palabras subrayadas y las no subrayadas hay que encontrar una correlación, una gradación de fuerza, de cualidad del acento, y crear con ellas los planos de sonido y la perspectiva que dan movimiento y vida a la frase. Cuando hablamos de coordinación pensamos en la correlación armónicamente regulada de los grados de fuerza de los acentos con que se realzan determinadas palabras.

»Así logramos la forma armoniosa, la arquitectura bella de la frase.

—Todo lo que se ha dicho sobre la acentuación y coordinación de palabras acentuadas dentro de la oración es aplicable también al proceso de destacar oraciones aisladas en un relato o un monólogo íntegro. Esto se consigue con los mismos procedimientos que para la acentuación de determinadas palabras. Se puede separar la oración más importante acentuándola con más fuerza en comparación con las frases secundarias. En tal caso, el acento sobre la palabra principal de la frase subrayada debe tener más fuerza que en las demás, en las oraciones no subrayadas.

»Se puede realzar la frase acentuada colocándola entre pausas. Es posible conseguirlo subiendo y bajando el tono vocal de la cláusula o introduciendo un vívido esquema fonético de la entonación, que da un nuevo colorido a la oración principal.

»También se puede cambiar el *tempo* y el ritmo de la frase subrayada en comparación con las otras partes del relato o monólogo.

»No es asunto mío enseñarles todas las posibilidades y recursos sutiles para hacer el subrayado de palabras en las oraciones. Sólo puedo asegurarles que las posibilidades, lo mismo que los modos de utilizarlas, son múltiples. Con ellas se pueden crear las más complejas coordinaciones de todo género de acentos y subrayados de palabras en oraciones completas.

»Así se forman diversos *planos* y su perspectiva en el habla.

»Si éstos se orientan hacia la *supertarea de la obra* por la línea del subtexto y la acción transversal, su significación en el habla adquiere excepcional importancia, porque ayudan a cumplir lo más esencial en nuestro arte: *crear la vida del espíritu humano del papel y de la obra*.

»De la experiencia, el conocimiento, el gusto, la sensibilidad y el talento depende que se utilicen en uno u otro grado todas estas posibilidades del habla. Los actores que saben sentir bien la palabra y su habla natal dominan con virtuosismo los procedimientos de la *coordinación* y de la creación de la *perspectiva* y *sus planos* en el habla. Estos procesos se cumplen en ellos de un modo casi intuitivo, subconsciente^[46].

»En los de menos talento, estos procesos se realizan más conscientemente y exigen grandes conocimientos: estudio del propio idioma, de las leyes del habla, experiencia, práctica y arte.

»Cuanto más numerosos sean los medios y posibilidades de que dispone el artista, más vivo, fuerte, expresiva y convincente resultará su habla.

»Por lo tanto, aprendan todos los procedimientos y leyes de la comunicación verbal y, en particular, la coordinación, mediante la creación de los planos en la perspectiva del habla.

Hoy volví a recitar el monólogo de Otelo.

—El trabajo no ha sido en vano —fue el comentario alentador de Arkadi Nikoláievich—. En los fragmentos todo estuvo bien; algunos, incluso, tenían fuerza. Pero en el conjunto, el habla queda estancada en un sitio y no se desarrolla: avanza dos compases, retrocede otros dos... y así todo el tiempo.

»Las mismas figuras fonéticas, repetidas constantemente, llegan a resultar molestas, lo mismo que el dibujo monótono y chillón de un empapelado.

»Debe utilizar de otra manera sus posibilidades expresivas; no simplemente como Dios le dé a entender, sino con cierto cálculo.

»En vez de explicarles mi idea prefiero leer yo mismo el monólogo, pero no para mostrar mi arte, sino sólo para ir explicándoles de paso, mientras leo el texto, los secretos de la técnica del habla, lo mismo que los diversos cálculos y consideraciones del artista relacionados con el efecto dramático sobre uno mismo y sobre el compañero con el cual se actúa.

»Empezaré por explicar el problema que tengo ante mí —dijo Tortsov, dirigiéndose a Shustov—. Se trata de hacer que usted, el intérprete del papel de Yago, sienta el impulso espontáneo del Moro hacia una terrible venganza y crea en él. Para este fin, según lo quiere Shakespeare, confrontaré el vívido cuadro de los torrentes del “Póntico mar” con la tormenta espiritual del celoso. Para ello debo contagiarle mis propias *visiones* interiores. Se trata de una tarea difícil, pero accesible, especialmente porque tiene preparado para ello un material suficientemente vívido y excitante, visual y de otra índole.

Después de una breve preparación, Arkadi Nikoláievich clavó la mirada en Pasha, como si ante él estuviera la traidora Desdémona.

—«Como las heladas hondas del Póntico mar...» —leyó con tono suave, relativamente tranquilo, y en seguida agregó lacónicamente—: ¡No mostraré en seguida todo lo que hay dentro de mí! ¡Daré menos de lo que podría!

»¡Debo ahorrar y acumular la emoción!

»La frase es incomprensible.

»¡Esto impide sentir y ver lo que ella pinta!

»Por eso la termino mentalmente para mí: *Como las gélidas olas del Póntico mar... (irrupen en la Propóntida y el Helesponto...)*^[47].

»Debo protegerme contra la prisa: después de la palabra “olas” hago una flexión fonética. ¡Por ahora insignificante: un segundo, tres notas, no más!

»¡En las siguientes inflexiones de comas (habrá muchas más adelante); empezaré, cada vez con más fuerza, a elevar la voz, hasta llegar a la nota más alta!

»¡Por la vertical! ¡De ningún modo por la horizontal!

»¡Sin alto voltaje! ¡No simplemente, sino con un diseño!

»¡No subir de golpe, sino gradualmente!

»¡Cuido que el segundo compás sea más fuerte que el primero, el tercero más que el segundo, el cuarto más que el tercero! ¡No gritar! ¡El ruido no es potencia!

»¡La fuerza está en la subida!

»*En corriente incontenible...*

»... *irrupen en la Propóntida y el Helesponto.*

»Sin embargo, si subimos cada compás en una tercera, para las cincuenta y nueve palabras del fragmento se necesitará un registro de más de tres octavas. ¡No las tengo!

»Por eso, después de la subida, ¡hago un retroceso hacia abajo!

»¡Cinco notas hacia arriba y dos hacia abajo!

»¡Total: tres tonos!

»Pero ¡la impresión es de cinco tonos!

»¡Luego vuelvo a subir cuatro notas y retroceder dos hacia abajo!

»Resumen: sólo dos notas de subida. Pero ¡la impresión es de cuatro! Y así sucesivamente.

»¡Haciendo estas economías en mi registro, me alcanzará para las cincuenta y

nueve palabras!

»¡Por ahora hay que seguir con la economía!

»¡No sólo en la emoción, sino también en el registro!

»¡Y más tarde, si no me quedan suficientes notas para seguir subiendo, tendré que subrayar con más fuerza las inflexiones!

»¡Saboreándolas!

»¡Esto también dará la impresión de un refuerzo!

»Pero ¡la inflexión ya ha terminado!

»¡Espere, no se precipite!

»¡Nada le impide introducir una *pausa psicológica*!

»¡Añádala a la *pausa lógica*!

»¡La inflexión estimula la curiosidad!

»¡La pausa psicológica tiene la misma naturaleza creadora que la intuición... la imaginación... el subconsciente!

»¡Una detención nos da tiempo a usted y a mí para repasar las imágenes mentales... y terminar de expresarlas a través de mis movimientos, mímica, irradiación!

»¡Esto no debilita!

»¡Al contrario! ¡La pausa activa nos refuerza y estimula!

»Pero ¡no debo caer en la pura técnica!

»¡Pensaré sólo en la tarea: cueste lo que cueste le obligaré a *ver* lo que yo veo dentro de mí!

»¡Seré activo! ¡Hay que actuar de forma productiva!

»Pero ¡no hay que dilatar demasiado la pausa!

»¡Adelante!

»... *que no conoce el reflujo hacia atrás...*

»(*irrumpen en la Propóntida y el Helesponto*).

»¿Por qué se abren más mis ojos?

»¡¿Irradian con más energía?!

»¿¡Y las manos se tienden lenta y majestuosamente hacia delante!?

»¿Y todo mi cuerpo y todo mi ser también?

»¿En el *tempo* y el ritmo de una pesada ola que avanza incontenible?

»¿Creen ustedes que esto es algo calculado?

»¿Un efecto teatral?

»¡No! ¡Se lo aseguro!

»¡Es espontáneo!

»¡Tuve conciencia de esta interpretación después!

»¡Cuando ya la había concluido!

»¿Qué es lo que la produce?

»¿La intuición?

»¿El subconsciente?

- »¿La misma naturaleza creadora?
 - »¡Tal vez!
 - »¡Sólo sé que la *pausa psicológica* me ayudó en esto!
 - »¡Crea el estado de ánimo!
 - »¡Provoca la emoción!
 - »¡La atrae y la pone a trabajar!
 - »¡El subconsciente también ayuda!
 - »¡Si yo hubiera hecho esto conscientemente, con cálculo teatral, ustedes lo habrían percibido como un engaño!
 - »Pero lo hizo la naturaleza misma... ¡y entonces lo creen por completo! ¡Porque es algo natural!
 - »¡Porque es la verdad!
 - »... y siempre hacia delante
 - »*irrumpen en la Propóntida y el Helesponto.*
 - »¡De nuevo comprendí, *post factum*, que en mi interior ha surgido algo maligno!
 - »¡Yo mismo no sé de dónde viene y qué es!
 - »¡Esto es bueno! ¡Me gusta!
 - »¡Retengo la *pausa psicológica*!
 - »¡No lo he expresado todo!
 - »¡Hasta qué punto me excita y enardece la pausa!
 - »¡Además la pausa se ha hecho más activa!
- ¡De nuevo espoleo a la naturaleza!
- »¡Haré trabajar al subconsciente!
 - »¡Hay muchos señuelos para eso!
 - »¡Llego a la nota más alta!: “¡Helesponto!”.
 - »¡La digo y luego dejo caer el sonido!
 - »¡Para un nuevo arranque, el último!
 - »*Así mis negros pensamientos*
 - »*se lanzan con furor / y no darán*
 - »*jamás un paso atrás / y al pasado*
 - »*no retornarán, y avanzarán incontenibles.*
 - »Marco con más fuerza la inflexión. Es la nota más alta de todo el monólogo.
 - »y *avanzarán incontenibles...*
 - »¡Temo el falso patetismo!
 - »¡Me aferraré con más fuerza a las tareas!
 - »¡Arraigo mis visualizaciones internas!
 - »¡Libertad total! Pero yo me contengo, las estímulo con mis pausas.
 - »Cuanto más me contengo, mayor es la estimulación.
 - »¡Llegó el momento: no escatimar nada!
 - »¡Movilización de todos los medios expresivos!

»¡Que todos vengan a prestar socorro!
 »¡También el *tempo*, también el ritmo!
 »¡También... es terrible decirlo!
 »¡Incluso el volumen, la potencia!
 »¡No el grito!
 »Sólo en las dos últimas palabras de la frase:
 »... *en corriente incontenible y*
 »¡la coronación final!
 »... *Hasta ser engullidos*
 »*por la más cruel venganza.*
 »¡Contengo el *tempo*!
 »¡Para lograr una mayor gravedad!
 »¡Y coloco el *punto final*!
 »¡¿Comprenden lo que esto significa?!
 »¡¿El punto final en un monólogo trágico?!
 »¡Es el fin!
 »¡Es la muerte!
 »¿Quieren sentir ustedes eso de lo que estoy hablando?
 «Suban a la cima del peñasco más alto
 »junto a un abismo insondable,
 »tomen una pesada piedra y...
 »arrójenla abajo, al mismo fondo.
 »Oirán, sentirán cómo la roca se deshace en mil pedazos.
 »¡Se convierte en arena!
 »¡Hace falta una similar caída...!
 »¡Vocal!
 »¡Desde la nota más alta, hasta el fondo mismo del registro! La naturaleza del punto final exige esto.

—¡Cómo es eso! —exclamé—. ¿En esos momentos se entregan los actores a cálculos técnicos y profesionales?
 ¿Y la inspiración?
 ¡Me siento deprimido y humillado^[48]!

Tras armarme de valor, quise expresar a Tortsov lo que había estado viviendo estos días, después de su última clase.

—¡Ya es tarde! —dijo interrumpiéndome y, volviéndose a los alumnos, explicó—: Mi misión en el campo del habla ha concluido. No les he enseñado nada, porque pretendía hacerlo. Pero les he iniciado en el estudio consciente de una materia nueva y de gran importancia.

»Les hice comprender, con una breve práctica, cuántos procedimientos técnicos de elaboración vocal, matices sonoros, entonaciones, qué variedad de esquemas

fonéticos, acentuaciones, pausas lógicas y psicológicas, etcétera, tiene que poseer y elaborar en sí mismo el actor para responder a las exigencias que respecto de la palabra y el habla le plantea nuestro arte.

»Les he explicado todo lo que he podido. El resto lo completará mejor que yo Vladímir Petróvich Sechenov, el nuevo profesor de «leyes del habla», según *La palabra expresiva*.

Arkadi Nikoláievich hizo su presentación después de que aquél avanzara hacia nosotros desde la oscuridad de la sala. Dijo unas palabras de bienvenida y anunció que luego de un breve intervalo Vladímir Petróvich daría su primera clase.

Arkadi Nikoláievich ya se disponía a salir, cuando yo lo detuve.

—¡No se vaya, se lo ruego! ¡No nos deje en este instante, sin terminar de decirnos lo más importante!

Pasha apoyó mis palabras.

Arkadi Nikoláievich se puso violento, enrojeció, y nos llevó aparte para reprocharnos nuestra falta de tacto con el nuevo profesor, y por fin nos preguntó:

—¿De qué se trata? ¿Qué sucede?

—¡Es algo terrible! ¡Ya no puedo hablar! —respondí atragantándome con las palabras, para desahogar mi desazón—. En el recitado y al hablar, trato de aplicar cuidadosamente todo lo que aprendí de usted, pero finalmente me confundo y no puedo decir dos palabras. Coloco un acento, y éste, como burlándose de mí, no se queda donde es preciso según las reglas, sino que se aleja de un salto. Quiero lograr las entonaciones obligatorias que exigen los signos de puntuación, pero mi voz deja escapar unas figuras fonéticas que me dejan totalmente desconcertado. Empiezo a decir un pensamiento cualquiera, y en seguida dejo de concentrarme en él, absorto por las leyes del habla, y busco en toda la frase dónde aplicarlas. A fin de cuentas, como resultado de todo este trabajo se me trastorna el cerebro y la cabeza me empieza a dar vueltas.

—Todo esto se debe a la impaciencia —dijo Arkadi Nikoláievich—. ¡No hay que apresurarse! ¡Es preciso seguir el programa! Para tranquilizarlos a ustedes dos, tendría que alterar la continuidad del programa y adelantarme a toda velocidad. Ello confundiría a los demás alumnos, que no se quejan de nada y no se apresuran, como ustedes.

Después de una breve reflexión, Tortsov nos invitó a que fuéramos a su casa esa noche a las nueve. De inmediato se fue y empezó la clase de Vladímir Petróvich^[49].

Perspectiva del actor y del papel

A las nueve en punto de la noche Pasha y yo llegamos al piso de Arkadi Nikoláievich.

Le expliqué por qué me había ofendido tanto que la inspiración fuese sustituida por el cálculo actoral.

—Sí... también por el cálculo —confirmó Tortsov—. El actor dedica una mitad de su espíritu a la supertarea, la acción transversal, el subtexto, las visualizaciones, la línea de elementos de la actitud escénica, mientras que la otra parte de su naturaleza interna experimenta la psicotécnica, tal y como les he demostrado en la clase anterior.

»El actor se desdobra en el momento de la creación. A propósito de esto dice Tommaso Salvini: “El actor vive, llora y ríe en escena, pero mientras llora y ríe observa su risa y sus lágrimas. Y en esta dualidad de la vida, en este equilibrio entre la vida y la actuación se basa nuestro arte^[50]”.

»Como ven ustedes, esta división no es un obstáculo para la inspiración. Por el contrario, la una ayuda a la otra.

»También nosotros nos desdoblamos a cada instante en nuestra vida real. Pero esto no nos impide vivir y experimentar fuertes emociones.

»Recuerden que, cuando estábamos empezando, al explicarles lo que son las tareas y la acción transversal, les hablé de dos perspectivas que siguen caminos paralelos entre sí:

»Una es la perspectiva del papel.

»La otra es la perspectiva del actor y su vida en la escena, su psicotécnica durante la creación.

»El camino que les expliqué recientemente en clase, el *camino de la psicotécnica*, es la línea de la *perspectiva del propio actor*. Es cercana a la línea de la *perspectiva del papel* porque corre paralela a ella, como un sendero puede ir paralelo a una carretera. Pero a veces pueden separarse, cuando por una u otra causa el actor es alejado de la línea del papel por algo extraño a él. Pero, por suerte, existe la psicotécnica precisamente para ayudarnos con señuelos que constantemente nos hacen volver al buen camino, de la misma manera que el sendero siempre conduce al caminante de vuelta a la carretera.

Pedimos a Arkadi Nikoláievich que nos hablara con más detalle de los dos tipos de perspectiva, a los que antes se había referido de pasada.

Arkadi Nikoláievich no quería alejarse del programa, para no reiterar ni alterar la continuidad del plan pedagógico.

—*Las perspectivas del actor y del papel* corresponden al próximo año —explicó—, o sea, al *trabajo sobre el papel*.

Pero nosotros conseguimos llevarlo al tema y a su discusión. En el ardor de la

conversación ni siquiera se dio cuenta de que nos había dicho lo que se proponía callar hasta que llegara el momento.

Esto es lo que nos explicó:

—Hace unos días fui al teatro a ver una obra en cinco actos —nos contó Arkadi Nikoláievich—. Tras el primer acto, estaba tan entusiasmado con la puesta en escena como con la actuación de los actores. Mostraban imágenes definidas, con mucho fuego y temperamento, y actuaban de una manera especial que despertaba mi interés. Sentía curiosidad por saber cómo continuaba la obra y la actuación de los actores.

»Pero después del segundo acto advertí que nos estaban mostrando lo mismo que en el primero. Por ese motivo el interés de la platea y el mío propio descendieron notablemente. Después del tercer acto sucedió lo mismo, pero en un grado mucho más acentuado, porque los actores no profundizaban en los personajes, que parecían congelados; seguían el mismo temperamento ardoroso, al que ya se había acostumbrado el público, y la misma manera de actuar, transformada en un cliché, que resultaba aburrida, insulsa y a veces molesta. Hacia la mitad del quinto acto ya no lo podía soportar. Miraba el escenario sin escuchar lo que se decía, con un solo pensamiento: ¿cómo salir del teatro sin que se den cuenta?

»¿Cómo se puede explicar que se degradara en tal forma la impresión causada por una buena obra, bien interpretada y escenificada?

—Por la monotonía —observé.

—Hace una semana fui a un concierto. Allí se produjo la misma «monotonía» en la música. Una muy buena orquesta interpretó una excelente sinfonía. Tal como la empezaron la terminaron, sin variar el ritmo ni la fuerza del sonido, sin mostrar matices. Fue una experiencia desagradable para los oyentes.

»¿Por qué no tuvieron éxito esa obra excelente, con buenos actores, y esa magnífica sinfonía, interpretada por una buena orquesta?

»¿No es porque los actores y los músicos actuaban sin perspectiva?

»Convendremos en llamar “perspectiva” a la *calculada y armónica correlación y distribución de las partes al abarcar la totalidad de la obra y del personaje*.

»Esto significa que no hay actuación, acción, movimiento, idea, habla, palabra, etcétera, sin la correspondiente perspectiva. La más simple salida de escena, cualquier acción que se realice para presentar una escena, pronunciar una frase, palabra, monólogo, etcétera, deben tener una perspectiva y un propósito final (supertarea). Sin ellos no se puede decir ni la palabra más simple, ni siquiera un “sí” o un “no”. Incluso una pequeña frase, tomada aisladamente, tiene su breve perspectiva. Con más razón un pensamiento completo, compuesto por varias oraciones, no puede carecer de ella. Una réplica, una escena, un acto, toda una obra completa precisan de perspectiva.

»Habitualmente, al hablar de la perspectiva del discurso, a lo que uno se está refiriendo en realidad es a la llamada “perspectiva lógica”. Pero en nuestra práctica escénica usamos una terminología más amplia.

»Hablamos:

»1) de la *perspectiva del pensamiento transmitido* (también llamada *perspectiva lógica*);

»2) de la *perspectiva en la transmisión de sentimientos complejos*;

»3) de la *perspectiva artística, hábil distribuidora del colorido* que ilustra un relato o un monólogo.

»En la *perspectiva del pensamiento transmitido (perspectiva lógica)*, desempeñan un importante papel la lógica y la continuidad en el desarrollo del pensamiento generador de relaciones entre las diversas partes integrantes de un todo.

»Esa *perspectiva* en el desarrollo de ideas se logra con la ayuda de una extensa serie de palabras destacadas por medio de acentos y que son las que dan sentido a la frase.

»Del mismo modo que en una palabra resaltamos una u otra sílaba, y en la frase hacemos lo mismo con una u otra palabra, también tendremos que dar relieve a la frase más importantes de un pensamiento y a las partes más importantes de un relato completo, un diálogo o un monólogo, exactamente igual que en una escena completa o en un acto haremos con los episodios más importantes. Se produce así una sucesión de momentos acentuados que se diferencian entre sí por su fuerza y su relieve.

»La *línea de perspectiva en la transmisión de sentimientos complejos* se desliza por la parte interna del papel, por el subtexto. Ésta es una línea de tareas internas, deseos, aspiraciones y acciones que se agrupan, se acercan y se separan unos de otros, se combinan, se destacan, se atenúan. Unos son grandes tareas que actúan en primer plano, se convierten en fundamentales; otros, de rango medio o pequeño, tienen un papel auxiliar, secundario, se agrupan por planos y quedan relegados al fondo, siguiendo la estructura y el conjunto de elementos que desarrollan las emociones a lo largo de la obra.

»Todas estas tareas, que constituyen la línea de la perspectiva interna, se revelan, en su mayor parte, por medio de palabras.

»Al repartir el colorido verbal según la línea de perspectiva artística, también es necesario observar la continuidad, el tono y la armonía. Al igual que un cuadro, el colorido artístico del sonido es capaz de separar los diferentes planos del discurso.

»Las partes más importantes, a las que es preciso dar un mayor relieve, se colorean más intensamente, mientras que las otras, que son relegadas a un plano secundario, reciben un colorido sonoro menos brillante.

»Sólo después de que el actor piense, analice y viva el papel en su totalidad, y después de que ante él se abra una perspectiva lejana, clara, hermosa, atrayente, es cuando su visión se vuelve de gran alcance y deja de ser miope como antes. Entonces ya no podrá interpretar tareas aisladas, ni dirá palabras y frases sueltas, sino pensamientos, y períodos completos.

»Cuando leemos por primera vez un libro nuevo, nos falta la perspectiva. En esos momentos tenemos en cuenta sólo las acciones, frases y palabras inmediatas. ¿Puede

ser artística y veraz tal lectura? Por supuesto que no.

»Las grandes acciones físicas, la transmisión de grandes ideas, la vivencia de grandes sentimientos y pasiones fundamentadas en una gran cantidad de partes constituyentes, y en último término una escena, un acto, una obra completa no pueden arreglárselas *sin perspectiva y sin una meta final (supertarea)*.

»El actor que interpreta un papel mal estudiado, que no lo ha analizado, se parece a un lector que lee un libro difícil que conoce escasamente.

»Con tales actores, la perspectiva de la obra que presentan es borrosa y opaca. No comprenden hacia dónde deben conducir, en última instancia, a sus personajes. Muchas veces, al interpretar determinado momento de la obra, no distinguen o no tienen la menor idea de lo que se oculta en la nebulosa lejanía. Esto obliga al intérprete a pensar a cada instante solamente en la tarea, la acción, el sentimiento o la idea más próximos, sin tener relación con todo el conjunto ni con la perspectiva que desvela la obra.

»Por ejemplo: algunos actores que al interpretar al Luká de *Los bajos fondos* ni siquiera leen el último acto, porque no toman parte en él. En consecuencia, no tienen una perspectiva correcta de él y no pueden representar fielmente su papel. El último acto es el resultado de la predicación del anciano. Por eso, en todo momento hay que tener el punto de mira en el final de la obra e ir guiando hacia él a los otros intérpretes sobre los que influye Luká.

»En otros casos, el actor trágico que haga el papel de Otelo sin haberlo estudiado bien ya en el primer acto pondrá los ojos en blanco y rechinará los dientes, saboreando anticipadamente el asesinato del final.

»Pero Tommaso Salvini era mucho más cuidadoso en el establecimiento del plan de sus papeles. Así, por ejemplo, volviendo a *Otelo*, conocía en todo momento la línea de la perspectiva de la obra, empezando por la fogosa pasión juvenil del enamorado en su primera entrada, hasta terminar en el más intenso odio del celoso y asesino del final de la obra. Con matemática exactitud y coherencia implacable, iba distribuyendo de un momento a otro, a través de todo su papel, la evolución que se operaba en su alma.

»Para que puedan entender esto mejor, voy a ponerles un ejemplo más.

»Supongamos que interpretan ustedes el papel de Hamlet, uno de los más difíciles por sus matices espirituales. En él encontramos el desconcierto del hijo ante lo efímero del amor de la madre, que “antes de que sus zapatos se gastaran” ya había alcanzado a olvidar al amado esposo. En el papel está también la experiencia mística del hombre que vislumbra por un instante el más allá donde padece tormento su padre. Después de conocer Hamlet este secreto de la existencia futura, todo en la vida real pierde para él su sentido anterior. El papel encierra también el penetrante reconocimiento del hombre y el darse cuenta de que tiene ante sí una misión sobrehumana, de cuyo cumplimiento depende la salvación de su padre en su vida de ultratumba. Para este papel se requieren también los sentimientos filiales por la

madre, el amor a una mujer joven, la renuncia a ese amor, la muerte de esa joven, el sentimiento de venganza, el horror ante la muerte violenta de su madre, el asesinato y la propia muerte después de cumplir con el deber. Traten de mezclar todos estos sentimientos en su revoltijo y piensen qué ensalada resulta de todo esto.

»Pero, si se distribuyen correctamente todas estas experiencias según la línea de la perspectiva, en un orden lógico, sistemático y consecutivo, como lo establece la psicología del complejo personaje, y tal como lo exige la vida de su espíritu humano que se va desplegando sin cesar a lo largo de toda la obra, resulta una estructura bien construida, una línea armónica, en la que desempeña una importante función la correlación de los componentes de una gran alma, que se expande y profundiza gradualmente.

»¿Podría transmitirse un fragmento cualquiera de un papel como éste sin tener presente su perspectiva? Si por ejemplo, no se demuestra al comienzo de la obra el profundo pesar y el desconcierto de Hamlet por la liviandad de la madre, la famosa escena con ella quedará insuficientemente preparada.

»Si no se siente la conmoción ante las noticias de la vida de ultratumba, no se puede entender lo imposible de la misión terrenal del héroe, sus dudas, su penetrante escudriñar en el sentido de la vida, su ruptura con su amada y todas las actitudes extrañas que lo hacen parecer anormal a los ojos de las demás personas.

»Después de todo lo dicho, ¿se dan cuenta de que al actor que interprete a Hamlet, cuanto más cuidado ponga en la ejecución de las escenas iniciales, mayor será la intensidad que se le exija al crecimiento de sus pasiones en las escenas siguientes?

»A esa interpretación la denominamos *interpretación en perspectiva*.

»De este modo, en el proceso de desarrollo del papel podría decirse que hay que tener en cuenta dos perspectivas: una pertenece al papel y la otra al propio actor. En realidad, el personaje Hamlet nada sabe sobre la perspectiva, sobre su futuro, en tanto que el actor debe pensar constantemente en él, es decir, debe tener en cuenta la perspectiva...

—¿Cómo se puede hacer para olvidar el futuro cuando estás haciendo el papel por centésima vez? —pregunté estupefacto.

—No se puede ni se debe hacer tal cosa —explicó Tortsov—. A pesar de que el personaje no debe conocer su futuro, la perspectiva del papel es necesaria para valorar mejor y más plenamente cada momento concreto del presente y entregarse a él lo más intensamente posible.

»El futuro del papel es su supertarea. Que avance hacia él el personaje de la obra. No es malo que el actor, mientras tanto, recuerde toda la línea del papel. Eso no hará sino reforzar la importancia de cada fragmento vivido de la obra y por ello atraerá sobre sí la atención del actor.

»Supongamos que usted y Shustov interpretan la escena de Otelo y Yago. ¿Acaso no es importante para usted recordar que solamente ayer el Moro, es decir, usted,

llegó a Chipre, se encontró con Desdémona y se unió a ella para siempre, que usted está viviendo la mejor época de su vida, su mes de luna de miel?

»¿De dónde si no toma usted el eufórico estado de ánimo, imprescindible para el comienzo de la escena? Y esto es importante porque tales estados de ánimo no abundan en la obra. Además, ¿acaso no es igualmente importante para usted recordar por un segundo que a partir de esa escena comienza a debilitarse el brillo de la feliz estrella de su vida, que este ocaso es necesario mostrarlo muy clara y gradualmente? Es preciso un fuerte contraste entre el presente y el futuro. Cuanto más brillante sea el primero, más sombrío se mostrará el segundo.

»Sólo después de examinar muchas veces el pasado y el futuro del papel se puede valorar suficientemente el episodio presente. Y cuanto mejor sienta usted la importancia de él en la totalidad de la obra, más fácil le resultará dirigir sobre él toda la atención.

»He aquí por qué es necesaria la *perspectiva del papel* —concluyó su explicación Arkadi Nikoláievich.

—¿Y para qué es necesaria la perspectiva del propio actor? —insistí.

—La perspectiva del propio actor-persona, del intérprete del papel, nos es necesaria para que en cada momento de la permanencia en escena pueda pensar en el futuro, comparar proporcionalmente sus fuerzas creadoras internas y las posibilidades expresivas externas, distribuir las correctamente y utilizar racionalmente el material acumulado para la interpretación. Así, por ejemplo, en esa escena de Otelo y Yago, en el alma del celoso va deslizándose y creciendo gradualmente la duda. Por eso el actor debe recordar que hasta finalizar la obra tiene que interpretar muchos momentos análogos, de una pasión que aumenta sin cesar. Es peligroso perder la medida y desde la primera escena mostrar todo el temperamento, sin guardar reservas para la acentuación gradual de los crecientes celos. Semejante derroche de las fuerzas espirituales destruye la planificación del papel. Hay que proceder con economía y cálculo y tener el punto de mira siempre puesto en el momento final y culminante de la obra. El sentimiento artístico debe gastarse no por kilogramos, sino por centigramos.

»No hay que olvidar otra cualidad importante de la perspectiva en lo que atañe a nuestra creación. Brinda espacio, amplitud e inercia a nuestras vivencias internas y acciones externas, y esto tiene gran trascendencia para nuestro arte.

»Imagínense que están compitiendo en una carrera para obtener un premio, que la distancia es larga, y que ustedes no la recorren de un tirón, sino por partes, parándose cada veinte pasos. En tales condiciones no toman impulso ni adquieren inercia, que es de enorme importancia en una carrera.

»Lo mismo ocurre con nosotros. Si nos detenemos después de cada trozo para empezar y terminar, en seguida, cada parte siguiente, la aspiración interior, el deseo, la acción no poseen inercia. Y, sin embargo, ésta nos es imprescindible, porque es la que azuza, la que inflama el sentimiento, la voluntad, el pensamiento, la imaginación.

En un corto trecho no se toma impulso. Hay que tener espacio, perspectiva, una finalidad lejana que sea atrayente.

»Todo lo dicho también tiene que ver en no pequeña medida con la voz, el habla, el movimiento, la acción, la mímica, el temperamento, el tempo-ritmo. En todos estos ámbitos también es peligroso abandonarse, es peligroso despilfarrar. Hay que economizar, calcular correctamente las fuerzas físicas y los medios de encarnación.

»Para regular todo ello son necesarias por igual tanto las fuerzas espirituales como la *perspectiva del actor*.

»Ahora que han llegado a conocer la *perspectiva de la obra y del papel* piensen un momento y díganme: ¿no les recuerda a su antigua amiga, *la acción transversal*?

»Claro está que la perspectiva no es la acción transversal, pero está cercana a ella. Es su ayudante más cercana. La perspectiva es el camino, la línea que recorre la acción transversal de forma ininterrumpida a lo largo de toda la obra.

»*Todo se hace para ellas, en ellas se encuentra el sentido esencial de la creación, del arte, de todo el sistema.*

8

Tempo-ritmo

Hoy había un cartel colgado en la sala del teatro escuela, que decía:

TEMPO-RITMO INTERNO Y EXTERNO

Esto significaba que habíamos llegado a una nueva etapa del programa.

—Debería haber hablado con ustedes sobre tempo-ritmo interno mucho antes, al estudiar el *proceso de creación de la actitud escénica*, puesto que el tempo-ritmo interno es uno de sus elementos esenciales —explicó Arkadi Nikoláievich—. La causa del retraso es que quise facilitarles el trabajo al que sólo hoy nos hemos acercado.

»Es mucho más cómodo, y sobre todo más gráfico, hablar *del tempo-ritmo interno* al mismo tiempo que del externo, o sea en el momento en que éste se manifiesta evidentemente en los movimientos físicos. En ese instante el *tempo-ritmo interno* se vuelve *visible* y no sólo *perceptible*, como ocurre con la vivencia interior, que se lleva a cabo de modo oculto a nuestros ojos. Por eso antes, mientras el tempo-ritmo era *inaccesible a la visión*, guardé silencio sobre él, y sólo ahora he empezado a hablar de él, con un gran retraso, cuando hemos llegado al *tempo-ritmo externo*, que *está al alcance del ojo*.

»El *tempo* es la velocidad con que se alternan períodos iguales, de una medida cualquiera, que convencionalmente se toman como unidades.

»El *ritmo* es la relación cuantitativa de los períodos efectivos (de movimiento, de sonido) respecto de los períodos establecidos convencionalmente como unidades en un tiempo y medida determinados.

»La medida es la suma repetida (o que se supone repetida) de períodos iguales, que convencionalmente se establecen como unidades y señaladas por la acentuación de una de ellas (duración del movimiento del sonido) —dijo Arkadi Nikoláievich, leyendo una nota que discretamente le había pasado Iván Platónovich—. ¿Han entendido? —preguntó al terminar la lectura.

Admitimos con gran confusión que no habíamos comprendido una sola palabra.

—Sin criticar en modo alguno las fórmulas científicas —continuó Tortsov—, creo, sin embargo, que en el momento actual, mientras todavía no hayamos captado la importancia y la influencia del tempo-ritmo en la escena, las fórmulas científicas no les serán útiles en la práctica.

»Por el contrario, una aproximación racional no hará sino dificultar el que puedan jugar con el tempo-ritmo de un modo fácil, libre y despreocupado en escena. Y esto es precisamente lo que hay que hacer, sobre todo en las primeras etapas. No sería

bueno que empezasen exprimiendo el ritmo en su interior, o que se dedicasen a resolver complejas combinaciones y cálculos, frunciendo el entrecejo, como si se tratase de un problema matemático.

»Por eso, en vez de aplicar fórmulas matemáticas, juguemos simplemente con el ritmo.

»Miren, ya están trayendo los juguetes para ello. Cedo mi lugar a Iván Platónovich. ¡Es su especialidad!

Arkadi Nikoláievich se fue junto con su secretario al fondo de la sala, e Iván Platónovich empezó a disponer en el escenario los metrónomos, que parecían centinelas. Colocó el más grande en el medio, sobre la mesa redonda, y al lado, en unas mesitas pequeñas, tres aparatos similares, pero de menores dimensiones. Pusieron en marcha el metrónomo grande, que empezó a dar sus precisos tictacs (velocidad número 10).

—¡Escuchen, amigos míos! —dijo Iván Platónovich—. ¡Este metrónomo grande va a dar ahora pulsaciones lentas!

»Está trabajando lentamente: uno... uno... *andante* uno y *andantino*. ¡Qué extraordinario es este número 10!

»Si ahora hago bajar el contrapeso por el péndulo, resulta un simple *andante*. Esto ya es un poco más veloz que el *uno* y *andantino*.

»¡Más rápido, digo, más rápido! Escuchen: uno... uno... uno...

»Y si bajo más aún el contrapeso... así es como trabaja: uno-uno-uno. ¡Más rápido todavía, un verdadero *allegro*!

»¡Y ahora un *presto*!

»¡Y aún más: *presto-prestissimo*!

»Todos éstos son nombres de velocidades. Hay tantas velocidades como números diferentes en el metrónomo.

»¡Qué instrumento tan sabio!

Después de esto, Rajmánov empezó a tocar una campanilla de mano, marcando con ella cada dos golpes de metrónomo, después cada tres, cada cuatro, cinco, seis.

—Uno... dos... Campanilla. Uno... dos... Campanilla —mostraba Rajmánov la cuenta en dos tiempos—. O: uno... dos... tres... Campanilla. Uno... dos... tres... Campanilla. Ésta es la cuenta en tres tiempos. O: uno... dos... tres... cuatro... Campanilla. Y así sucesivamente. Ésta es la cuenta en cuatro tiempos —explicó entusiasmado Iván Platónovich.

Después puso en marcha el primero de los metrónomos pequeños y le hizo dar pulsaciones al doble de velocidad del aparato anterior. Mientras este aparato daba un tictac, el otro daba dos.

El segundo de los metrónomos pequeños fue regulado al cuádruple de la velocidad del metrónomo grande, y el tercero a ocho veces más que éste. Uno daba cuatro pulsaciones y el otro ocho, mientras el principal sólo alcanzaba a marcar una.

—¡Lástima que no tengamos el cuarto aparato y el quinto! ¡Les habría hecho

marcar dieciséis y treinta y dos! ¡Menuda broma! —se lamentó Iván Platónovich.

Pero pronto encontró consuelo, pues Arkadi Nikoláievich regresó y se puso junto con Shustov a golpetear con unas llaves sobre la mesa marcando el dieciséis y el treinta y dos.

Los tictacs de todos los metrónomos coincidían con el aparato grande justamente en el momento en que la campanilla señalaba el comienzo de cada compás. En el resto del tiempo todos los golpes se confundían desordenadamente y se esparcían en diversas direcciones, para volver a reunirse en un segundo y colocarse por orden con cada toque de la campanilla.

Los golpes formaban toda una orquesta. Era difícil orientarse en medio de tanta disonancia, que llegaba a producir vértigo.

Sin embargo, la coincidencia de los pulsos creaba un instante de armonía en medio de la mezcolanza general de los golpes, lo cual producía cierta satisfacción.

La discordancia aumentaba más aún por la mezcla de las cuentas pares e impares, las de dos, cuatro y ocho tiempos con las de tres, seis y nueve. Con estas combinaciones las fracciones se reducían más aún y se confundían entre sí. Se produjo un caos increíble, que llevó a Arkadi Nikoláievich al colmo del entusiasmo.

—¡Escuchen ustedes, qué enredo, y al mismo tiempo qué orden y armonía en este caos organizado! —exclamó Tortsov—. Todo esto es obra de nuestro milagroso tempo-ritmo. Analicemos entonces este fenómeno sorprendente y examinemos en particular cada una de sus partes.

»He aquí el *tempo* —Arkadi Nikoláievich señaló el metrónomo grande—. Éste funciona con una *mecánica y pedante exactitud*.

»El *tempo* es rapidez o lentitud. El *tempo* acorta o prolonga la acción, acelera o retarda el habla.

»La ejecución de una acción, la pronunciación de unas palabras exigen tiempo.

»Si acelero el *tempo*, destino menos tiempo a la acción, al habla, y me obligo a actuar y hablar con más rapidez.

»Si retraso el *tempo*, libero más espacio para la acción y el habla, y doy más posibilidades para terminar de hacer y decir lo importante.

»¡Aquí está el compás! —Arkadi Nikoláievich indicó la campanilla que había estado tocando Iván Platónovich—. Hace su parte en perfecta correspondencia con el metrónomo más grande y trabaja con la misma exactitud mecánica.

»El compás es una *medida de tiempo*. Pero los compases pueden ser diferentes. Su duración depende del *tempo*, de la velocidad. Y siendo así, significa que nuestras *medidas del tiempo* también son diversas.

»El compás es un concepto convencional, relativo. No es como el metro con el que se mide una longitud.

»El metro es siempre el mismo. No se puede cambiar. Pero los compases, que miden el tiempo, cambian constantemente.

»¿Qué significan entonces todos los demás *metrónomos pequeños*, y las

divisiones suplementarias que Shustov y yo agregamos con percusiones manuales?

»Esto es lo que crea el *ritmo*.

»Con la ayuda del *metrónomo pequeño* dividimos los intervalos de tiempo que componen un *compás*, en distintas fracciones de los más diversos tamaños.

»Con ellas se forman innumerables combinaciones, que crean una *infinita cantidad de todos los ritmos posibles*, dentro de la misma medida de tiempo que es el compás.

»Lo mismo ocurre en nuestro trabajo de actores. Nuestras acciones y palabras transcurren en el tiempo. En el proceso de actuar debemos llenar el tiempo con momentos de los más diversos movimientos, alternados con pausas. Y en el habla, el transcurso del tiempo se llena con momentos en los que se pronuncian sonidos con las más diversas duraciones, y con pausas entre éstos.

»He aquí algunas fórmulas muy simples, combinaciones que forman un compás.

» $1/4 + 2/8 + 4/16 + 8/32 = 1$ compás de $4/4$.

»O bien otra combinación con un ritmo ternario de $3/4$:

» $4/16 + 1/4 + 2/8 = 1$ compás de $3/4$.

»Por consiguiente, el ritmo es una combinación de momentos aislados de todas las duraciones posibles, que dividen el tiempo que ocupa un compás en las más diversas partes. Con éstas se forman innumerables combinaciones y grupos. Si escuchan atentamente el caos de estos ritmos y tictacs de todos los metrónomos que funcionan simultáneamente, seguramente encontrarán en ellos todas las partículas de tiempo necesarias para las combinaciones y grupos rítmicos, para las fórmulas más diversas y complejas.

»En el habla o la acción escénica colectiva, en medio del caos general, el tempo-ritmo les permitirá encontrar, aislar, agrupar, conducir sus propias, individuales líneas de velocidad y medida del habla, del movimiento, de la vivencia en el papel interpretado.

»Acostúmbrense a observar y analizar en escena su ritmo dentro del caos generalizado y organizado de las velocidades y las medidas.

—Hoy seguiremos jugando al tempo-ritmo —anunció Arkadi Nikoláievich al entrar en clase—. Vamos a dar palmadas como los niños. Verán que esto también puede ser divertido para los adultos.

Arkadi Nikoláievich se puso a contar con pulsaciones muy lentas del metrónomo.

—Uno... dos... tres... cuatro —y de nuevo—: Uno... dos... tres... cuatro —y otra vez—: Uno... dos... tres... cuatro —y así sucesivamente.

Uno o dos minutos continuaron las palmadas al compás.

Con cada «uno» dábamos fuertes palmadas al unísono.

Sin embargo, este juego no resultó alegre, sino más bien soporífero. Producía un estado de ánimo de hastío, monotonía, pereza. Al principio los golpes eran enérgicos y fuertes, pero cuando percibimos el desánimo general se volvieron cada vez más

apagados, y los rostros se fueron haciendo más y más aburridos.

—Uno... dos... tres... cuatro —y otra vez—: Uno... dos... tres... cuatro —y de nuevo—: Uno... dos... tres... cuatro.

Daba sueño.

—Sin embargo, veo que no les resulta muy divertido, y que ¡dentro de poco tiempo estarán todos roncando! —observó Arkadi Nikoláievich, y se apresuró a introducir cambios en el juego iniciado—. Para despertarles a ustedes, haré dos acentos en cada compás, manteniendo el mismo ritmo lento —anunció—. ¡Den palmadas todos juntos no sólo con el «uno», sino también con el «tres»! Así: Úno... dos... trés... cuatro —y otra vez—: Úno... dos... trés... cuatro —y de nuevo—: Úno... dos... trés... cuatro —y así hasta el infinito.

Aquello se volvió algo más animado, pero la diversión estaba aún muy lejos.

—Si esto no les ayuda, acentúen los cuatro golpes con el anterior ritmo lento —decidió Arkadi Nikoláievich.

—Úno... dós... trés... cuátro.

Despertamos un poco, y, aunque aún no nos divertíamos, sí empezamos a sentirnos más animados.

—Ahora —anunció Arkadi Nikoláievich—, denme dos octavos de nota en vez de un cuarto de nota cada vez, con el acento en el primer octavo de cada par, así:

»Únouno, dósdos, tréstres, cuátrocuatro.

Elevamos el ánimo, los golpes se hicieron más preciosos y fuertes, los rostros más enérgicos, las miradas más alegres.

Estuvimos palmoteando unos minutos.

Cuando, siguiendo esta progresión, Tortsov llegó a los dieciseisavos y treintaidosavos de compás, con los mismos acentos sobre la primera nota de cada cuarto de compás, habíamos recobrado nuestra energía.

Pero Arkadi Nikoláievich no se limitó a esto. Fue acelerando gradualmente el *tempo* del metrónomo. Hacía rato que no podíamos seguirlo y nos quedábamos retrasados. Esto nos excitaba. Queríamos mantener el *tempo* y el ritmo de la cuenta. Empezamos a sudar, a enrojecer, palmoteábamos a más no poder, nos ayudábamos con los pies, el cuerpo, la boca, con gemidos. Sentíamos calambres en los músculos cansados de las manos. Sin embargo, estábamos animosos, e incluso alegres, tal vez.

—¿Qué? ¿Ya saben jugar? ¿Se han divertido? —dijo Tortsov, riéndose—. Ya ven, soy como un mago. ¡No sólo domino sus músculos, sino también el sentimiento y el estado de ánimo! Puedo hacerlos dormir a mi voluntad y llevarlos a la mayor excitación, hacerles sudar a mares —bromeó—. Pero no soy un mago: es el tempo-ritmo el que posee una fuerza milagrosa. Él ha sido quien ha actuado sobre el estado de ánimo de ustedes —resumió.

—Creo que la conclusión que se ha obtenido del experimento es resultado de un equívoco —objetó Govorkov—. Permítame decirlo: nosotros nos animamos ahora al dar palmadas no por el tempo-ritmo, sino por el movimiento rápido, que exigía de

nosotros una energía multiplicada. Un guardián que en una noche helada salta en un mismo sitio o se da golpes con las manos en los costados se calienta no con el tempo-ritmo, sino con el movimiento más activo.

Arkadi Nikoláievich no discutió, sino que propuso realizar otro experimento. Nos dijo:

—Les voy a dar un compás de 4/4 en el que hay una media nota de 2/4, después una pausa de un cuarto y por fin una nota de un cuarto, que juntas forman un compás completo.

»Den palmas marcando el acento en la primera media nota.

»Ún-dos, hm, cuátro.

»Ún-dos, hm, cuátro.

»Úno-dos, hm, cuátro.

»Con el sonido “hm” doy la pausa de un cuarto. El último cuarto se marca sin prisa, en forma sostenida.

Estuvimos batiendo palmas durante un buen rato y después reconocimos que se había creado un ambiente bastante solemne y sereno, que repercutía interiormente en nosotros.

Después, Arkadi Nikoláievich repitió el mismo experimento, pero reemplazando el último cuarto de compás por una pausa de 1/8; así:

«Uno-dos (media nota), hm (pausa de un cuarto), hm (pausa de un octavo) y 1/8».

—Ún-dos, hm, hm, 1/8. Ún-dos, hm, hm, 1/8.

»¿Sienten ustedes que la última nota se retrasa y casi se desliza al compás siguiente? Asusta literalmente con su ímpetu a la media nota tranquila y sólida que le sigue, y que se estremece cada vez como una dama nerviosa.

Incluso el mismo Govorkov no discutió que esta vez el ambiente tranquilo y majestuoso había sido reemplazado por una alarma no real, pero presentida. Esto se transmitía al interior de nosotros. Luego la media nota fue reemplazada por dos cuartos, éstos por octavos con pausas, después por los dieciseisavos, por lo cual la calma se fue desvaneciendo gradualmente para ser sustituida por la inquietud y un estremecimiento constante.

Hicimos lo mismo de forma sincopada, lo cual aumentó más aún la inquietud.

Luego reunimos varias palmadas, a la manera de dobles, triples, cuádruples. La desazón crecía. Repetimos los mismos experimentos con ritmos más rápidos, y luego con los de máxima velocidad. Entretanto iba cambiando constantemente el ambiente, con la consiguiente respuesta en nuestro interior.

Íbamos variando infinitamente las formas, fuerza y características de los acentos: unas veces resultaban sustanciosas, densas; otras secas y cortantes, fáciles, pesadas, con mucha sonoridad, suaves.

Estas variaciones creaban con los diversos tempo-ritmos los estados de ánimo más diferentes: *andante*, *maestoso*, o *andante largo*, *allegro vivo*, *allegretto*, *allegro vivace*.

No he de enumerar todos los experimentos realizados, y que a fin de cuentas nos obligaron a creer que, si bien con el ritmo no se puede llegar a la alarma y al pánico, es posible representárselos emocionalmente.

Después de acabar los ejercicios, Arkadi Nikoláievich se dirigió a Govorkov y le dijo:

—Espero que ahora no nos hará la comparación con el guardián nocturno que se calienta bajo la helada, y reconocerá que la acción misma, y precisamente el tempo-ritmo, puede producir una *influencia directa e inmediata*.

Govorkov guardó silencio, pero todos nosotros, como un solo hombre, confirmamos las palabras de Tortsov.

—Sólo me queda felicitarlos por el valioso y muy importante «descubrimiento» de una verdad conocida por todos, pero olvidada constantemente por los actores: que la correcta medida de las sílabas, palabras y todo el habla, de los movimientos y acciones, su ritmo preciso, son trascendentales para una vivencia apropiada. Pero al mismo tiempo no hay que olvidar que el tempo-ritmo es un arma de doble filo. En igual medida puede tanto ayudar como perjudicar. Si el tempo-ritmo se toma adecuadamente, el sentimiento y la vivencia correctos se crean naturalmente, por sí mismos; pero si lo elegimos equivocadamente, de igual modo surgirán, en distintos momentos del papel, sentimientos y vivencias incorrectos, que no se pueden corregir si no se modifica ese tempo-ritmo.

Arkadi Nikoláievich inventó hoy un nuevo juego con el tempo-ritmo.

—¿Ha hecho usted el servicio militar? —preguntó a Shustov de repente.

—Sí —contestó.

—¿Recibió la instrucción correspondiente?

—Naturalmente.

—¿Todavía la sigue sintiendo?

—Es probable.

—Trate de revivir esas sensaciones.

—Tendría que conseguirlo poco a poco.

Arkadi Nikoláievich empezó a marcar el compás con los pies, mientras seguía sentado, imitando la marcha de los soldados. Puschin siguió su ejemplo. Viúntsov, Malolétkova y todos los demás alumnos se pusieron a ayudarlo. Los objetos empezaron a tintinear al compás de la marcha.

Parecía que un regimiento entero pasaba por la habitación. Para aumentar la ilusión, Arkadi Nikoláievich daba golpes rítmicos sobre la mesa, como si fueran redobles de tambor.

Nosotros le ayudábamos. Aquello era una orquesta completa. Los golpes nítidos y secos de las manos y los pies nos hicieron erguirnos, y nos sentíamos como en la instrucción militar.

Por consiguiente, Tortsov había conseguido, en un momento, su objetivo,

mediante el tempo-ritmo.

Después de cierta pausa, Arkadi Nikoláievich anunció:

—Ahora marcaré algo que no es una marcha, sino algo solemne. Tac-tác, tac-tac, tactactac, tác-tac, tac, tác tac.

—¡Ya lo sé, lo sé, lo he adivinado! —gritó Viúntsov a voz en cuello—. ¡Es un juego! Uno suelta el ritmo y el otro tiene que adivinar el motivo. El que se equivoca tiene que pagar prenda.

Acertábamos, pero no con el mismo motivo, sino con su línea general: en el primer caso marcó una marcha militar; en el segundo, algo solemne (resultó ser el canto de los peregrinos de *Tannhäuser*). Después, Tortsov pasó al experimento siguiente.

Pero esta vez no pudimos determinar lo que marcaba. Era algo nervioso, confuso, con mucho ímpetu. Y en efecto estaba imitando el golpeteo de un tren correo.

A mi lado, Viúntsov marcaba a Malolétkova algo sentimental, y después un ritmo vertiginoso.

—¿Qué estoy marcando? Escucha: ¡Tra-tatá, tratáta, tá-ta!

—¡Qué bien! ¡Magnífico!

—¡No entiendo! ¡No entiendo un comino! ¡Estás tocando en vano!

—¡Pero yo sí lo sé! ¡Palabra de honor! ¡Estoy tocando el amor y los celos! ¡Tra-ta-túu! ¡Debes pagar prenda!

Entretanto yo estaba tocando mi estado de ánimo al volver a casa. Veía claramente cómo entro en mi habitación, cómo me lavo las manos, me quito la chaqueta, me recuesto en el sofá y empiezo a pensar en *el tempo* y *el ritmo*. Luego llega el gato y se tumba a mi lado. ¡Silencio, reposo!

Me parecía que estaba transmitiendo con el *tempo* y el ritmo mi elegía doméstica. Pero los demás no entendieron nada. Puschin habló del descanso eterno. Shustov tuvo una sensación de aburrimiento, y Veselovski recordó el motivo de *Mambrú se fue a la guerra*.

No es posible enumerar todo lo que estuvimos golpeteando. Hubo tormentas en el mar, en las montañas, con viento, granizo, truenos y relámpagos. Hubo también tañido de campanas al atardecer, alarmas, incendios en la aldea, graznido de patos, lavabos que gotean, ratones royendo, dolores de cabeza y de muelas, aflicción, éxtasis. Golpeteábamos todos por todos lados, dando palmadas como si estuviéramos preparando, en la cocina, carne picada para unas croquetas. Si una persona extraña hubiera entrado, nos habría tomado por locos o borrachos.

Algunos de los alumnos se quedaron con los dedos y las palmas doloridos y empezaron a expresar sus vivencias e imágenes moviendo las manos como un director de orquesta. Este último método resultó el más conveniente, y pronto lo adoptamos todos. A partir de ahí, el gesto de dirigir adquirió entre nosotros carta de ciudadanía.

Hay que señalar que nadie entendió en seguida de qué trataba el golpeteo. Era

evidente que el tempo-ritmo de Tortsov había sufrido un chasco.

—Y bien, ¿han visto con qué fuerza influye el tempo-ritmo? —preguntó Arkadi Nikoláievich con aire de triunfo.

Esta pregunta nos desconcertó del todo, porque nosotros nos disponíamos a decirle algo muy distinto, o sea:

—¿Qué pasa con su alabado tempo-ritmo? Hemos golpeado a más no poder, y nadie entiende nada.

Con palabras más suaves, expresamos a Tortsov nuestra confusión, y replicó:

—¿Acaso ustedes estaban tocando para otros, y no para ustedes mismos?! ¡Les di estos ejercicios de tamborileo, no para los que escuchan, sino para los que tocan! Ante todo necesito que ustedes mismos se contagien del tempo-ritmo a través de los toques, que ayuden al despertar de su propia memoria emotiva, y que actúen sobre el sentimiento. Estimulando a los otros, uno se estimula ante todo a sí mismo. En cuanto a los oyentes, captan de manera más general el ritmo ajeno, y esto ya significa algo cuando se trata de influir sobre otros.

»Como ven, hoy ni siquiera Govorkov protesta con el efecto del tempo-ritmo sobre el sentimiento.

Pero Govorkov protestó.

—No fue el tempo-ritmo lo que influyó hoy, sino las «circunstancias dadas» —objetó.

—¿Y quién las hizo aparecer?

—¡El tempo-ritmo! —dijeron los alumnos a coro, refutando a Govorkov.

Arkadi Nikoláievich es incansable. Hoy inventó otra vez un nuevo juego.

—Rápidamente, sin pensarlo mucho, muéstrenme el tempo-ritmo de un viajero después de la primera campanada que señala la partida de un tren de larga distancia.

Vi un rincón de una estación, la taquilla, la larga cola de la multitud, la ventanilla que aún estaba cerrada. Luego la abrieron. Siguió un caminar cansino y aburrido, paso a paso, la entrega del billete y el pago.

La imaginación me pintó otra taquilla, con un mostrador en el que se colocaban los equipajes; allí también había una larga cola que avanzaba lentamente para pagar y recibir el comprobante. Luego tuve un molesto trajín con mis bultos más pequeños. En los intervalos iba hojeando imaginariamente los periódicos y revistas del quiosco. Seguidamente fui al bar a comer un bocado. Después busqué el tren, el vagón, mi asiento, coloqué mis cosas, me senté y empecé a examinar a los viajeros; abrí el diario, me puse a leerlo, etcétera. Puesto que aún no había sonado la segunda campanada, tenía que inventar una nueva circunstancia: pierdo una de mis maletas. Debo escribir una reclamación.

Tortsov seguía en silencio mientras yo, en mi imaginación, iba a comprar cigarrillos, enviaba un telegrama, trataba de encontrar conocidos en el vagón, etcétera. Así fui preparando una larga e ininterrumpida línea de tareas de todo género,

que iba realizando tranquilamente y sin prisa, puesto que aún faltaba mucho tiempo para la partida del tren.

—Ahora repítame lo mismo, pero sólo con la condición de que usted llegó a la estación no cuando sonaba la primera campanada, sino justamente cuando daban la segunda —ordenó Arkadi Nikoláievich—. Ahora no falta un cuarto de hora para que salga el tren, como antes, sino mucho menos, y por eso debe despachar la misma cantidad de asuntos, que son inevitables cuando se viaja lejos, pero no en un cuarto de hora, sino en cinco minutos. En la ventanilla, como si fuera a propósito, hay una larga cola. Muéstreme ahora este nuevo tempo-ritmo de su partida.

¡Hay motivos para que se acelere el pulso, sobre todo en mi caso, ya que sufro de la fiebre de los viajes!

Todo esto, por supuesto, se refleja en el tempo-ritmo, que pierde su anterior medida, reemplazada por la nerviosidad y la prisa.

—¡Una nueva variante! —anunció Tortsov después de una breve pausa—. ¡Usted no ha llegado en la segunda campanada, sino directamente en la tercera!

Para ponernos aún más nerviosos, empezó a imitar el sonido de la campanilla dando golpes sobre la pantalla de hojalata de una lámpara.

Tenía que arreglar todos los asuntos necesarios antes de un viaje en un lapso de tiempo, no de cinco minutos, sino en el único minuto de que disponía antes de salir el tren. Debía pensar sólo en lo esencial, prescindiendo de lo secundario. Interiormente iba aumentando la inquietud. Resultaba difícil quedarse sentado tranquilamente. Me faltaba agilidad en las manos para marcar el tempo-ritmo interior.

Cuando terminó el experimento, Arkadi Nikoláievich nos explicó que el sentido del ejercicio era demostrar que el tempo-ritmo no se puede recordar ni sentir sin haber creado las imágenes correspondientes, sin representarse mentalmente las circunstancias dadas y sin tener la sensación de las tareas y acciones. Se encuentran tan relacionadas entre sí que lo uno origina lo otro, o sea, que las circunstancias dadas evocan el tempo-ritmo, y éste hace pensar en las circunstancias correspondientes.

—Sí —confirmó Shustov, recordando el ejercicio que acababa de hacer—. Realmente, me resultó necesario pensar y ver *lo que ocurre y de qué modo ocurre* cuando uno emprende un largo viaje. Sólo después de esto tuve una representación del tempo-ritmo.

—Por consiguiente, el tempo-ritmo estimula no solamente la memoria emocional, como pudieron comprobarlo con el tamborileo en las clases anteriores, sino que también ayuda a revivir nuestra memoria visual y sus imágenes. Por eso es incorrecto concebir el tempo-ritmo sólo en el sentido de la rapidez y la medida —observó Tortsov—. El tempo-ritmo es necesario no tomado aisladamente, en sí mismo y para sí mismo, sino en relación con las circunstancias dadas, creadoras del estado de ánimo, en relación con la propia esencia interior que el tempo-ritmo oculta en sus entrañas. Una marcha militar, un paseo, el acompañamiento de un entierro pueden realizarse con el mismo tempo-ritmo, pero ¡cuánta diferencia en el sentido del

contenido interior, el estado de ánimo y las intangibles características!

»En resumen: el tempo-ritmo encierra no sólo las cualidades externas, que influyen directamente sobre nuestra naturaleza, sino también el contenido interno que nutre el sentimiento. De esta forma el tempo-ritmo se conserva en nuestra memoria, y es apto para la finalidad creadora.

—En clases anteriores les he divertido con unos juegos, pero hoy son ustedes los que van a divertirme a mí. Ahora ya se han familiarizado con el tempo-ritmo y han dejado de tenerle miedo. Por eso nada les impide jugar con él.

»Suban al escenario y hagan lo que quieran.

»Sólo aclaren previamente con qué van a indicar los acentos rítmicos más fuertes.

—Con movimientos de las manos, de los pies, de los dedos, de todo el cuerpo, con giros de la cabeza, el cuello, la cintura, con la mímica del rostro, sonidos de letras, sílabas, palabras —fueron enumerando los alumnos, interrumpiéndose entre sí.

—Sí, todas éstas son acciones con las que se puede indicar cualquier tempo-ritmo —admitió Arkadi Nikoláievich—. Caminamos, corremos, vamos en bicicleta, hablamos, realizamos toda clase de trabajos con tal o cual tempo-ritmo. Pero, cuando la gente no se mueve, está sentada tranquilamente, y en silencio, cuando está acostada, descansa, espera, no hace nada, ¿permanece sin ritmo y sin *tempo*? —preguntó.

—No; entonces también hay *tempo* y ritmo —reconocieron los alumnos.

—Sólo que no es visible externamente, y sólo se percibe por dentro —agregué.

—Es cierto —aceptó Arkadi Nikoláievich—. Pensamos, soñamos, estamos interiormente preocupados también con cierto tempo-ritmo, puesto que en todos esos momentos se manifiesta nuestra vida. Y allí donde hay *vida* hay también *acción*; donde hay *acción* hay también *movimiento*; donde hay *movimiento* también hay *tempo*; donde hay *tempo* también hay *ritmo*.

»Y la emisión y percepción de irradiaciones, ¿acaso están exentas de movimiento?

»Si no están exentas, significa que el hombre mira, transmite, recibe impresiones, se comunica con otros y convence también con cierto tempo-ritmo.

»Con frecuencia se habla del vuelo del pensamiento y de la imaginación. Eso quiere decir que poseen movimiento y, por supuesto, hay en ellos *tempo* y *ritmo*.

»Escuchen ustedes cómo se estremece, palpita, se agita y se derrama interiormente el sentimiento. Este movimiento invisible también encierra la variedad más amplia de pulsaciones rápidas y lentas, y, por consiguiente, el *tempo* y el *ritmo*.

»Cada pasión humana, cada estado y cada experiencia tienen su tempo-ritmo. Cada imagen característica, interna o externa: el sanguíneo, el flemático, el Alcalde, Jlestákov, Zemliánika^[51] tienen su tempo-ritmo.

»Todo hecho o acontecimiento transcurre también, inevitablemente, en el tempo-ritmo que le corresponde. Por ejemplo: una declaración de guerra o de paz, una reunión solemne, la recepción de una delegación requieren, asimismo, su *tempo* y

ritmo.

»Si éstos no corresponden a lo que está ocurriendo, puede resultar una impresión cómica. Imagínense, por ejemplo, una pareja imperial que se dirige a todo galope a la ceremonia de su coronación.

»En resumen, en cada minuto de nuestra existencia vive dentro y fuera de nosotros tal o cual tempo-ritmo.

»Ahora ya les queda claro *con qué* se ha de manifestar en escena —concluyó Arkadi Nikoláievich—. Pongámonos de acuerdo también sobre *cómo señalarán los momentos de las coincidencias rítmicas.*

»Ustedes saben que en la música la melodía se forma con compases, y éstos con notas de diversa fuerza y duración. Ellas son las que transmiten el ritmo. En lo que respecta al *tempo*, los mismos músicos llevan la cuenta interiormente, de forma invisible, o lo marca la batuta del director.

»Exactamente lo mismo ocurre con nosotros los actores de teatro: las *acciones* se forman con movimientos, componentes mayores o menores de diferentes medidas y duraciones, y el habla se forma con letras, sílabas, palabras, cortas o largas, acentuadas o sin acentuar. Ellas son las que marcan el ritmo.

»Las acciones se llevan a cabo y el texto del papel se pronuncia bajo la cuenta mental de nuestro propio “metrónomo”, como si lo lleváramos oculto dentro de nosotros.

»Que las sílabas acentuadas, diferenciadas por nosotros y los movimientos, *vayan creando consciente o inconscientemente la línea ininterrumpida de los momentos de coincidencia con la cuenta interior*^[52].

»Si el actor siente intuitiva y correctamente lo que dice y hace en la escena, el tempo-ritmo adecuado surgirá por sí mismo del interior, distribuyendo los pasajes fuertes y débiles del habla, y los puntos de coincidencia. Si esto no ocurre, no nos queda otro remedio que despertar el tempo-ritmo por la vía técnica, o sea, como de costumbre, ir de lo externo a lo interno. Para ello marquen el tempo-ritmo que necesiten. Ustedes saben ahora que esto no se puede hacer sin contar con visiones internas, sin las invenciones de la imaginación, las circunstancias dadas, etcétera, que en su conjunto despiertan adecuadamente el sentimiento. Comprobaremos una vez más en la práctica esta relación del tempo-ritmo con el sentimiento.

»*Empecemos por el tempo-ritmo de la acción, y después pasaremos a estudiar el tempo-ritmo del habla.*

Iván Platónovich preparó el metrónomo grande y lo puso en marcha a una velocidad muy lenta; Arkadi Nikoláievich cogió una gran carpeta rígida de actas de la escuela que encontró por casualidad y empezó a poner cosas encima, como si fuera una bandeja: un cenicero, una caja de cerillas, un pisapapeles, etcétera. Siguiendo el lento y majestuoso tictac del metrónomo grande, hizo que Puschin se llevara los objetos seleccionados y los repartiera entre los presentes a un compás de 4/4. Resultó que Puschin carecía de sentido del ritmo y fracasó. Hubo que estimularle y hacerle

realizar una serie de ejercicios auxiliares^[53]. Otros alumnos también se unieron a esta labor. Los ejercicios consistían en lo siguiente: nos hacían llenar los largos intervalos entre las pulsaciones del metrónomo con un solo movimiento o acto determinado^[54].

—Es así como en la música una sola nota llena todo un compás —explicó Arkadi Nikoláievich.

¿Cómo justificar tal lentitud y mezquindad de la acción?

Yo la fundamenté en una gran concentración de la atención, necesaria para examinar un punto lejano y borroso, que me fijé en la pared posterior de la sala. La lámpara que estaba al lado del escenario me impedía ver. Para resguardar mis ojos de la luz, debía apoyar la mano en la sien. Ésta fue la primera acción que me permití en el primer tiempo. Después, con cada compás sucesivo, me aplicaba de nuevo a la misma tarea. Esto hacía necesario cambiar la posición de las manos, del cuerpo al flexionarlo o de las piernas al inclinarlas hacia delante y al mirar a lo lejos. Todos estos movimientos ayudaban a llenar los nuevos compases.

Después, además del metrónomo grande, pusieron en marcha uno pequeño. Éste marcaba al principio dos, después cuatro, ocho, dieciséis movimientos por cada compás, a semejanza de las blancas, negras, corcheas y semicorcheas en música.

Esta vez teníamos que cubrir los compases con dos, cuatro, ocho o dieciséis movimientos.

Justificábamos estas acciones rítmicas con una búsqueda lenta o apresurada de una importante nota que se nos había perdido en los bolsillos.

Para el tempo-ritmo más veloz movíamos los brazos como quien quiere espantar un enjambre de abejas que se le ha venido encima.

Poco a poco empezamos a habituarnos al tempo-ritmo, y después nos pusimos a jugar y a hacer travesuras con él. La coincidencia de los movimientos con el metrónomo resultaba agradable, y uno creía en todo lo que estaba haciendo en el escenario.

Pero en cuanto ese estado desapareció y volvió por sus fueros la cuenta rítmica, la matemática, nos pusimos serios y se acabó el juego.

Hoy, Arkadi Nikoláievich, volvió al ejercicio con la bandeja. Pero tampoco esta vez a Puschin le salió nada y por ello el turno me llegó a mí.

Debido al *tempo* lento marcado por el metrónomo grande, con una única nota para todo el compás, que exigía un solo movimiento, era preciso prolongar la acción durante todo el intervalo entre las pulsaciones. En consecuencia, como es natural, se creaba un estado de ánimo suave, solemne, que se reflejaba interiormente y requería el movimiento correspondiente.

Me imaginé que yo era el presidente de una sociedad deportiva, y que estaba entregando premios o títulos honoríficos.

Después de que la ceremonia terminara, me ordenaron salir lentamente de la sala, después volver y, con el mismo tempo-ritmo solemne, retirar los premios y

condecoraciones, para salir nuevamente.

Cumplí la orden, sin pararme a pensar en cómo justificar la nueva tarea. La acción misma, en la atmósfera majestuosa creada por el tempo-ritmo, me sugería nuevas circunstancias dadas.

Me sentí un árbitro que degradaba a los que habían sido indebidamente condecorados. Intuitivamente, por sí mismo, surgió en mí un sentimiento hostil a los objetos de mi atención.

Cuando me hicieron repetir ese mismo ejercicio de la entrega con otro tempo-ritmo, con cuatro cuartos por compás, me imaginé que era un camarero que servía respetuosamente champán en una fiesta de gala. La misma acción aumentada a corcheas me convirtió en un simple mozo de una estación ferroviaria, trabajando durante una breve parada del tren. Corría frenéticamente para poder llevar a todos los presentes sus platos de comida.

—Ahora intente hacerlo con un ritmo de cuatro cuartos, pero reemplazando la segunda y cuarta notas por corcheas —ordenó Arkadi Nikoláievich.

Toda la solemnidad desapareció. Era como si las vacilantes corcheas, metidas entre las negras, crearan un ambiente de inseguridad, desconcierto, torpeza. Yo me sentía el Epijódov de *El jardín de los cerezos* con sus «veintidós desgracias». Y, cuando las corcheas fueron reemplazadas por semicorcheas, la sensación de inseguridad se acentuó más aún.

Todo se me caía de las manos. A cada instante debía atrapar un plato que se me iba entre los dedos^[55].

«¿Estaré borracho?», pensé.

Después nos hicieron realizar ejercicios similares *con síncopas*. Éstas transmiten de modo más agudo aún alarma, nerviosismo, inseguridad, vacilación.

Ese estado impulsaba a una nueva y estúpida invención que justificara la acción, en la que a pesar de todo seguía creyendo: se me ocurrió que el champán tenía veneno. Lo cual provocaba la indecisión de mis acciones. Estos mismos ejercicios los realizó Veselovski mejor que yo, dando finos matices: «largo lento», y luego «staccato», como lo definió Arkadi Nikoláievich.

Nuestro bailarín tuvo gran éxito.

Debo reconocer que nuestra lección de hoy me convenció de que *el tempo-ritmo de la acción puede sugerir de modo intuitivo, directo, inmediato, no sólo los sentimientos correspondientes y despertar la vivencia, sino que también puede ayudar a crear las imágenes*.

Esta influencia se manifiesta con mayor fuerza aún sobre la memoria emocional y sobre la imaginación en las acciones rítmicas musicales. Es cierto que en esos momentos nos encontramos no sólo con el tempo-ritmo, determinado por los tictacs del metrónomo, sino también con el sonido, la armonía, la melodía, que siempre nos emocionan intensamente.

Arkadi Nikoláievich pidió a Iván Platónovich que tocara algo en el piano, y

propuso que nosotros actuáramos según la música. Debíamos transmitir con los movimientos en el tempo-ritmo correspondiente aquello de lo que habla la música, qué es lo que sugiere interiormente a nuestra imaginación. Es un ejercicio muy interesante, que atrajo a los alumnos.

¡Qué agradable es actuar guiado por la música y un tempo-ritmo preciso!
Éste crea un estado de ánimo, influye en el sentimiento.

Cada uno de nosotros entendía el tempo-ritmo y la música a su manera, de forma diferente, frecuentemente contradiciéndose unos con otros y con lo que quería decir con sus notas el propio Iván Platónovich. Pero para nosotros nuestro propio entendimiento de la música fue de lo más convincente.

El golpeteo del tenso ritmo que nos servía de acompañamiento me llevó a imaginar que alguien galopaba. ¡Es un circasiano^[56]! ¡Estoy en las montañas! ¡Van a cogerme prisionero! Me lancé por entre los muebles y las sillas que representaban el papel de rocas y me escondí tras ellas, pensando que allí no podrían meterse los caballos.

En ese momento la melodía se hizo más suave, sentimental, sugiriéndome nuevos ritmos y acciones.

¡Es ella, mi enamorada! ¡Ella viene corriendo a mi encuentro! ¡Qué vergüenza me produce mi cobardía! ¡Cómo me alegraba y conmovía la apasionada precipitación de mi enamorada! Esa precipitación me hablaba de su amor. Pero de nuevo la música se volvió siniestra. ¡En mi imaginación y mi corazón todo se volvió sombrío! En todos estos cambios cumplió un importante papel el tempo-ritmo de la música.

¡Resulta que éste puede sugerir no sólo imágenes, sino también escenas enteras!

Hoy Arkadi Nikoláievich ha llamado a escena a todos los alumnos, ha puesto en marcha tres metrónomos, cada uno a un *tempo* distinto y nos ha pedido que actuásemos según nuestro propio parecer.

Todos nos hemos distribuido por grupos, hemos establecido las tareas, las circunstancias dadas y hemos empezado a actuar; unos sobre las redondas, otros sobre las negras, las corcheas, etcétera.

Pero a Veliamínova le confundían los tempo-ritmos de los demás y quería que para todo el mundo hubiese una sola velocidad y una sola medida.

—¿Para qué quiere esa soldadesca? —preguntó confundido Arkadi Nikoláievich—. En la vida, lo mismo que en la escena, cada uno tiene su propio tempo-ritmo. Uno solo, común para todos, se produce sólo casualmente. Imagínese que está en el camerino de los actores, antes del comienzo del tercer acto de la función. El primer grupo, que actúa de acuerdo al compás del primer metrónomo, ha terminado su actuación y se está quitando sin prisas el maquillaje para irse a casa. El segundo grupo, que va a actuar de otra forma, de acuerdo al segundo metrónomo, que es más rápido, se cambia de ropa y corrige su maquillaje para el acto que aún no ha terminado. Usted, Veliamínova, se encuentra en este grupo y debe peinarse y ponerse

un lujoso vestido de baile en diez minutos.

Nuestra bella compañera se rodeó de una barrera de sillas y con el máximo entusiasmo se dedicó a su habitual y favorita actividad de acicalarse, olvidando los demás tempo-ritmos.

De repente Arkadi Nikoláievich puso en marcha el tercer metrónomo al *tempo* más rápido y junto con Iván Platónovich empezó a tocar un furibundo y embarullado ritmo. Lo justificaban con la necesidad de cambiarse de ropa con una extraordinaria rapidez, pues el siguiente acto ya había comenzado. Además, las partes del traje que eran necesarias se encontraban desperdigadas por toda la habitación, y había que buscar entre montañas de vestidos amontonados desordenadamente.

El nuevo tempo-ritmo, que contrastaba audazmente con el de los otros dos, complicó, abigarró y aceleró la escena. Sin embargo, a pesar de la diversidad de ritmos, Veliamínova siguió arreglándose el cabello, sin prestar atención a lo que ocurría a su alrededor.

—¿Por qué nadie la ha molestado esta vez? —le preguntó Arkadi Nikoláievich al terminar el ejercicio.

—¡No sé qué decirle! —respondió ella—. ¡Estaba demasiado ocupada!

—¡Es justo por eso! —dijo Tortsov, continuando con la respuesta—. Antes marcaba el ritmo pensando sólo en él, y ahora *actuaba* con ritmo *de una manera racional y productiva*, y por eso estaba «demasiado ocupada» para distraerse con lo que hacen los demás.

A propósito del ritmo colectivo general, Arkadi Nikoláievich siguió diciendo:

—Cuando muchas personas actúan y viven en la escena con un solo ritmo, como soldados en una formación, como bailarinas en un conjunto de ballet, se crea un tempo-ritmo convencional. Su fuerza está en el instinto de rebaño, en su aprendizaje mecánico común.

»Si descontamos algunos casos aislados, en los que un gentío entero es atrapado por un deseo común, ese tempo-ritmo, uno solo para todos, no es aplicable en nuestro arte real, que exige todos los matices de la vida auténtica.

»¡Nos asusta lo convencional! Lo convencional nos empuja a la representación y la artesanía^[57]. Utilizamos el tempo-ritmo, pero no uno solo para todos los que participan en una escena. Mezclamos las más diversas velocidades y medidas, que en su conjunto crean el tempo-ritmo, el cual brilla con todos los matices de la vida auténtica, real.

»Les explicaré la diferencia que existe entre el modo elemental de tratar el ritmo y la forma más detallada de hacerlo de la siguiente manera:

»Los niños pintan sus cuadritos con los colores fundamentales: el verde para el césped y las hojas, el castaño para los troncos, el negro para la tierra y el azul para el cielo. Esto es lo elemental y convencional. En cambio, los verdaderos pintores forman por sí mismos sus colores con los tonos básicos. Combinan el azul con el amarillo para obtener varios matices del verde, el rojo con el azul para los diversos

matices del violeta, etcétera. Así consiguen en los lienzos de sus cuadros la más variada gama cromática de todos los tonos y matices^[58].

»Con el tempo-ritmo, actuamos como el pintor con los colores, combinando las más diversas velocidades y medidas.

Después nos explicó Arkadi Nikoláievich que los diversos tempo-ritmos se encuentran simultáneamente no sólo en el conjunto de intérpretes de una misma escena, sino también en un solo actor y al mismo tiempo.

En el momento de tomar decisiones fuertes y definidas, cuando la persona o el héroe no tienen dudas ni contradicciones, resulta posible e incluso necesario un único tempo-ritmo que lo domine por entero. Pero cuando, como en el caso de Hamlet, luchan en el alma la decisión y la duda, la reunión simultánea de varios ritmos diferentes resulta imprescindible. En tales casos, varios ritmos diferentes ocasionan una lucha interior de los principios más contradictorios. Esto agudiza la vivencia del actor, refuerza la actividad interior y estimula el sentimiento.

Quise verificar todo esto y me fijé dos tempo-ritmos diferentes: uno muy veloz, y el otro, por el contrario, muy lento.

¿Cómo y con qué podría justificar esa combinación?

Ésta fue la sencilla invención que se me vino a la cabeza.

Soy un farmacéutico borracho, voy dando tumbos por la habitación, sin saber qué es lo que estoy haciendo, y voy agitando las medicinas en los frascos. La idea me daba la posibilidad de recurrir a los más inesperados tempo-ritmos. El andar de borracho y la falta de firmeza de las piernas explicaba el *tempo* lento, y el agitar de los frascos exigía un ritmo rápido y desordenado^[59].

Primero elaboré el modo de andar. Para detener más aún el ritmo, tuve que aumentar la embriaguez. Sentí la verdad de lo que estaba haciendo, y ello me produjo una agradable sensación.

Después trabajé con el movimiento de las manos al agitar la medicina en el frasco. Para justificar el ritmo veloz, tuve el deseo de realizar los movimientos más extravagantes y embrollados, que se adecuaban bien al estado que representaba.

De esta manera, los dos ritmos contradictorios se combinaron y fundieron por sí mismos. Ahora el juego del borracho me divertía, y el eco que hallaba en la sala me estimulaba.

El ejercicio siguiente consistía en reunir en una misma persona tres *tempos* absolutamente diferentes, marcados por tres metrónomos, con tres ritmos distintos.

Para darles una justificación imaginé lo siguiente:

Soy un actor que se prepara para la función; repito unos versos y los pronuncio lentamente y con pausas en el *tempo* del primer metrónomo. Al mismo tiempo, a causa de la emoción, empiezo a ir y venir por la habitación en el *tempo* del segundo metrónomo, y simultáneamente me visto con prisa, me anudo la corbata, etcétera, con el *tempo* más veloz del tercer metrónomo.

Para organizar los diversos tempo-ritmos y acciones procedí como antes, o sea,

que al principio reuní dos acciones y tempo-ritmos: vestirme e ir y venir. Después de haberme habituado a ellas y de haberlas practicado hasta convertirlas en algo automático, introduje la tercera acción con el nuevo tempo-ritmo: pronunciar los versos.

El ejercicio siguiente resultó aún más difícil.

—Supongamos que hace usted el papel de Esmeralda^[60] cuando la llevan al sitio de su ejecución —explicó Arkadi Nikoláievich a Veliamínova—. La procesión se desplaza lentamente, bajo el ritmo siniestro de los tambores. El corazón de la condenada a muerte late y se agita furiosamente, sintiendo que son sus últimos minutos. Al mismo tiempo, la desdichada mujer pronuncia las palabras de una plegaria para que sea salvada su vida, mientras sus manos acarician las zonas del corazón, lentamente, en un cuarto, nuevo tempo-ritmo.

La dificultad del ejercicio hizo que Veliamínova se llevara las manos a la cabeza. Arkadi Nikoláievich se inquietó y se apresuró a tranquilizarla.

—Llegará el momento en que en tal situación no se echará las manos a la cabeza, sino que se agarrará al propio ritmo como a una tabla de salvación. Pero por ahora pensaremos en algo más fácil.

Hoy Arkadi Nikoláievich nos hizo repetir con el ritmo y con el *tempo* todos los ejercicios que hicimos en la clase anterior, pero no con el apoyo del metrónomo, como antes, sino en seco, por así decirlo, con el «metrónomo» propio, o, para expresarlo de otra manera, con una cuenta interior, mental.

Cada uno debía elegir a su gusto tal o cual velocidad y medida, retenerlas dentro de sí y actuar de acuerdo con ellas de modo que los momentos fuertes del movimiento coincidieran con los golpes del supuesto metrónomo interior.

Surge esta pregunta: ¿qué línea hay que seguir en las búsquedas de los momentos importantes del ritmo, la interna o la externa? ¿Por la línea de las visiones y las circunstancias propuestas imaginarias, por la línea de la irradiación, la comunicación?, etcétera. ¿Cómo captar y cómo fijar los momentos de los golpes? No es fácil asirlos durante la acción interior, con una total inacción física exterior. Me puse a escudriñar el pensar, los deseos y aspiraciones, pero nada pude entender.

Después presté atención al palpar del corazón y al pulso. Esto tampoco definía nada. ¿Dónde se encuentra dentro de mí el «metrónomo imaginario» y en qué lugar del organismo debe transcurrir el proceso de las pulsaciones del tempo-ritmo?

Ora me parecía que esto ocurre en algún lugar de la cabeza, ora en los dedos de las manos. Temiendo que sus movimientos se notaran, los pasé a los dedos de los pies. Pero su agitación también atraía la atención, de modo que interrumpí el movimiento. Entonces se transfirió por sí mismo a cierto músculo de la base de la lengua. Esto me impedía hablar. Así, revoloteando de un lugar a otro, el tempo-ritmo vivía dentro de mí y se manifestaba de una u otra manera física. Hablé de esto con Arkadi Nikoláievich. Arrugó las cejas, se encogió de hombros y me dijo:

—Los movimientos físicos se captan más fácilmente y son más perceptibles, y por eso les gusta tanto a los actores recurrir a ellos. Cuando la intuición duerme y hay que despertarla, puede marcarse el tempo-ritmo con tal o cual procedimiento físico. Si esto ayuda, puede aceptarse, pero sólo en ciertos momentos para despertar y sostener un ritmo inestable. Hay que admitirlo a regañadientes, pero no es posible aprobar este procedimiento como medida legítima y constante.

»Por eso, después de la pulsación del tempo-ritmo, apresúrense a justificarlo lo antes posible con alguna invención y con las circunstancias dadas.

»Que sean ellas y no los pies o las manos las que sirvan de apoyo a la velocidad y medida correctas. De tanto en tanto, cuando les parezca nuevamente que el tempo-ritmo vacila, si es necesario, ayúdense desde fuera, físicamente. Pero háganlo sólo por un instante.

»Con el tiempo, cuando el sentido del *tempo* y del ritmo se vaya afirmando, ustedes mismos renunciarán a este método tosco y lo reemplazarán por la más refinada cuenta mental.

Lo que dijo Arkadi Nikoláievich era de suma importancia, y yo debía entender el sentido del procedimiento hasta el fin, en mis propias sensaciones.

Tortsov escuchó mi súplica y me propuso realizar el siguiente ejercicio: mantenerme exteriormente en un estado de tranquilidad absoluta, incluso de apatía, sosteniendo un ritmo interior muy rápido, confuso, inquietante.

Ante todo definí las velocidades y medidas, tanto exteriores como interiores, y las afirmé con una presión invisible, ora de los dedos de la manos, ora de los pies.

Después de haber dispuesto de esta forma la velocidad y la medida, me apresuré a reforzarlas y justificarlas con una invención imaginaria, las circunstancias dadas, y me hice la siguiente pregunta: ¿en qué situación podría crearse dentro de mí el tempo-ritmo más rápido y tumultuoso?

Después de prolongadas búsquedas decidí que esto podría ocurrir tras haber cometido un crimen terrible que, de repente, se desplomara como una piedra sobre mi alma. Cuando me representé esa clase de horror, se me apareció el cuadro del asesinato de Malolétkova, que yo habría cometido movido por los celos. Su cuerpo inanimado estaba tirado en el suelo, su rostro parecía de cera, y en su vestido claro se distinguía una gran mancha roja. Estas *representaciones* me conmovieron y tuve la impresión de haber justificado el ritmo interior, que estaba fijado por la invención de la imaginación y las circunstancias dadas.

Al pasar al tempo-ritmo exterior, tranquilo y apático, de nuevo lo acentué previamente con presiones de los dedos de las manos, y luego me apresuré a justificar y fijar el tempo-ritmo encontrado mediante una nueva invención imaginaria. Para ello me hice esta pregunta: ¿qué haría yo ahora, en la clase, entre mis compañeros, frente a Arkadi Nikoláievich e Iván Platónovich, si esta terrible invención fuera realidad? Tendría que presentarme no sólo sereno, sino incluso despreocupado, apático. No encontré en seguida la adaptación que buscaba, y no sabía qué contestar. En mi

interior surgió la necesidad de evitar los ojos de los otros y no mostrar los míos. A causa de esa tarea el tempo-ritmo se agudizó. Cuanto más trataba de parecer sereno, más inquieto me sentía por dentro. Después de haber creído en la invención, empecé a conmoverme más aún.

Seguidamente me puse a pensar en todas las circunstancias dadas: ¿cómo hablaré con los compañeros y con Arkadi Nikoláievich después de la clase? ¿Saben lo que ocurrió? ¿Qué contestar? ¿Adónde mirar cuando empiecen a hablar conmigo de la desgracia? ¿Y adónde ir después de la clase? ¿Allí? ¿Para ver a mi víctima en el ataúd?

Cuanto más analizaba la situación creada después de la catástrofe, más conmovido me sentía; y cuanto más me traicionaba, más afanosamente fingía despreocupación.

Así se crearon espontáneamente dos ritmos: el interior, veloz, y el exterior, forzosamente lento. En esta fusión de los dos extremos yo sentía la verdad, y ésta me conmovía más aún.

Ahora, una vez que me había introducido en la línea de las circunstancias dadas, de la acción transversal y del subtexto, ya no pensaba más en la cuenta, en el *tempo* y en el ritmo, sino que vivía naturalmente en el tempo-ritmo establecido. Esto lo confirmaba el hecho de que Arkadi Nikoláievich sentía lo que estaba ocurriendo dentro de mí, aunque yo no lo mostraba, sino que por el contrario ocultaba mis sentimientos.

Tortsov se daba cuenta de que yo, a propósito, no mostraba mis ojos, que éstos me traicionaban, que constantemente, de forma inadvertida, con diversos pretextos, trasladaba la mirada de un objeto a otro, como si me interesaran, mientras los contemplaba con atención.

—Esa calma inquieta, más que ninguna otra cosa, mostraba su estado y su agitación interior —dijo—. Usted mismo no notaba cómo, contra su voluntad, los movimientos de sus ojos, los giros de la cabeza y del cuello, se realizaban con el inquieto tempo-ritmo de su estado interior. Cuando sacó su pañuelo, cuando se incorporaba y se arreglaba como si fuera para sentarse más cómodamente, yo comprendí muy bien que esto lo hacía para ocultar su inquietud interior. Pero usted se traicionó porque vivía un tempo-ritmo que no era tranquilo y apático, sino rápido, nervioso, y a toda costa lo quería ocultar ante nosotros. Sin embargo, al instante se dio cuenta, se asustó, y nos miró para comprender si habíamos notado lo que no debíamos saber. Después volvió a ordenar sus adaptaciones, afectadamente tranquilas. Usted disimulaba, con sus constantes momentos de involuntaria rigidez e inmovilidad, que su atención se hallaba apartada de lo que ocurría a su alrededor y estaba dirigida a lo que lo conmovía interiormente. Esta aparente imperturbabilidad, por momentos interrumpida por la alarma interior, era lo que más lo traicionaba.

»Así ocurre constantemente en la vida real, cuando se oculta una emoción interior. Entonces también la persona está sentada inmóvil, con un tempo-ritmo

rápido, nervioso, sumergido en sus reflexiones, agitado por sus sentimientos, que por alguna razón debe ocultar^[61]. Llámelo inesperadamente, y verá cómo se anima, pega un salto y se dirige hacia usted en los primeros segundos con el ritmo rápido que estaba viviendo interiormente y que ocultaba ante los demás. En los instantes posteriores vuelve en sí; detiene el movimiento y la marcha, y se muestra exteriormente tranquilo.

»Pero, si no tiene por qué ocultar su estado emotivo, seguirá moviéndose y caminando con el tempo-ritmo veloz de su estado de ánimo excitado.

»Con frecuencia, obras o papeles enteros transcurren con la combinación de varios tempo-ritmos contradictorios. Muchas piezas y personajes de Chéjov están contruidos sobre esta base: el tío Vania, Astrov, Sonia, las tres hermanas y otros personajes están casi siempre tranquilos exteriormente, pero agitados y conmovidos por dentro.

Después de haber comprendido que mis movimientos lentos al acompañar al veloz tempo-ritmo interior son los que mejor transmiten el estado que necesito, empecé a abusar de ellos; Arkadi Nikoláievich me detuvo:

—Nosotros, los espectadores, juzgamos el estado de otra persona, en primer lugar, por lo que vemos. Por supuesto, cuando los movimientos físicos no están controlados, son los primeros que saltan a la vista. Si estos movimientos son tranquilos, lentos, significa, a nuestro parecer, que la persona se encuentra en un estado satisfactorio. Pero si la miramos con más detenimiento, por ejemplo, a los ojos, y si tratamos de sentir sus emociones, llegamos a captar la alarma interior que esa persona nos oculta. Esto significa que en los ejemplos que hemos dado hay que saber mostrar los ojos a un público de miles de espectadores. Éste no es un asunto sencillo. Requiere habilidad, control. En el ambiente del espectáculo, en el enorme espacio del escenario, no es fácil ver desde la sala los dos puntitos de los ojos. Para ello se necesita una permanencia bastante larga y la inmovilidad del objeto que se mira. Por eso, aunque se admiten los giros y movimientos, hay que utilizarlos con mesura en una interpretación que se funda en los ojos y la mímica. Hay que actuar de modo que los espectadores vean los ojos.

Después de mí, Govorkov y Veliamínova interpretaron la escena inventada por ellos, sobre un marido celoso que interroga a su mujer. Pero, antes de acusarla formalmente, debía hacerla caer en una trampa. También en esa situación hacía falta calma, enmascarar hábilmente el estado interior, evitar la mirada a los ojos.

Arkadi Nikoláievich dijo a Govorkov:

—Usted está totalmente tranquilo y no se esfuerza por ocultar una emoción interior, porque no la siente, porque no tiene nada que ocultar.

»Nazvánov estaba fuertemente emocionado y por eso tenía algo que ocultar. En él vivían simultáneamente dos tempo-ritmos: el interno y el externo. Él estaba sencillamente sentado, no hacía nada, y esto producía emoción. Usted se encontraba sentado, pero sin producir en nosotros el menor efecto porque, a pesar del estado

espiritual complejo y contradictorio que representaba, en usted no había dos temporos, sino un solo tempo-ritmo, el tranquilo, que daba a la escena el tono falso de una pacífica y amistosa charla familiar.

»Lo repito: en los estados complejos, con líneas y corrientes internas contradictorias, no es posible arreglárselas con un solo tempo-ritmo. Hace falta la combinación de varios.

—Hasta ahora hemos hablado del tempo-ritmo de determinados grupos, personas, momentos, escenas. Pero también las obras y funciones enteras tienen su tempo-ritmo —nos dijo hoy Arkadi Nikoláievich—. ¿Significa esto que una vez que se haya establecido una velocidad y medida deben mantenerse invariables toda la noche? ¡Claro que no! El tempo-ritmo de una obra y de una función no es algo único, sino una serie entera de grandes y pequeñas conjunciones, de diversas y variadas velocidades y medidas, armónicamente unidas en una gran totalidad.

»Todos estos tempo-ritmos en conjunto crean un estado emocional monumental, majestuoso, o ligero y alegre. En algunos espectáculos hay más tempo-ritmos de los primeros; en otros, más de los segundos. Aquellos que predominan dan el tono general del espectáculo.

»La importancia del tempo-ritmo para toda la representación es muy grande. Con frecuencia, una obra magnífica, bien dirigida y bien interpretada, no tiene éxito porque se la representa con un *tempo* demasiado lento o inapropiadamente rápido. En efecto: ¡prueben a interpretar una tragedia en el *tempo* de un vodevil, y un vodevil en el de una tragedia!

»Muchas veces, una obra mediocre, dirigida e interpretada también de una forma mediocre, pero con un *tempo* fuerte y alegre, tiene éxito, puesto que produce una impresión estimulante.

»Sin duda, no hay necesidad de demostrar que los procedimientos psicotécnicos para establecer un correcto tempo-ritmo de la obra y del papel podrían prestarles una gran ayuda en este proceso complicado y poco accesible.

»Pero no disponemos de psicotécnica alguna en este campo, de manera que eso es lo que ocurre en la realidad, en la práctica:

»El tempo-ritmo de un espectáculo dramático se crea, en gran parte, de un modo *casual*, espontáneamente. Si el actor, por una u otra causa, siente correctamente la obra y el papel, si se encuentra en un buen estado emocional, si el espectador le responde, entonces la correcta vivencia y el tempo-ritmo apropiado se establecen por sí mismos. Cuando esto no sucede, nos hallamos indefensos. Si dispusiéramos de la psicotécnica adecuada, podríamos utilizarla para crear y justificar, primero un tempo-ritmo externo, y luego, uno interno. A través de ellos evocaríamos el mismo sentimiento.

»¡Felices los músicos, los cantantes y bailarines! ¡Cuentan con metrónomos, directores, jefes de coro, regidores!

»Tienen resuelto el problema del tempo-ritmo, y conciencia de su excepcional importancia para la labor creadora. La fidelidad de una interpretación musical está, hasta cierto punto, garantizada y fijada en el sentido de su velocidad y medida correctas. Éstas están anotadas en la partitura musical, y el director se encarga de regularlas.

»En nuestro caso no es lo mismo. Sólo en la forma poética está bien estudiada la *medida*. Pero en lo restante no tenemos leyes, metrónomo, notas, partitura impresa ni director, como en la música. Es por eso por lo que una misma pieza en diferentes días se interpreta en diferentes *tempos* y ritmos.

»Nosotros, los artistas teatrales, no tenemos de dónde esperar ayuda en el escenario en lo que respecta al tempo-ritmo. ¡Y qué necesaria es esta ayuda!

»Así, por ejemplo, supongamos que antes del espectáculo un actor recibe una noticia alarmante, por lo cual el tempo-ritmo de esa noche se ha elevado. En ese estado de exaltación sube al escenario. Otro día el mismo actor ha sido víctima de los ladrones, lo cual sume al pobre hombre en la desesperación. Su tempo-ritmo desciende tanto en la vida real como en la escena^[62].

»La función depende, por consiguiente, de los incidentes pasajeros de la vida y no de la psicotécnica de nuestro arte.

»Supongamos que el actor logra calmarse o animarse antes de salir a escena y eleva su tempo-ritmo, de acuerdo con el metrónomo, del número 50 al número 100. Está satisfecho, y piensa que ha conseguido lo que necesita. Pero en realidad está lejos del verdadero tempo-ritmo de la obra, que exige, por ejemplo, el número 200. El error influye sobre las circunstancias dadas, sobre la tarea artística y sobre la interpretación. Pero lo más importante es que el tempo-ritmo incorrecto se refleja en los propios sentimientos y en la vivencia.

»Esta discordancia entre el tempo-ritmo del actor y su papel es algo que se encuentra constantemente en la escena.

»Veamos un ejemplo.

»Recuerden su estado de ánimo cuando estaban en la función de prueba, frente al hueco negro del proscenio y ante la platea, que les parecía ocupada por una gran muchedumbre.

»Indíquenme como un director de orquesta el tempo-ritmo que tenían ustedes en aquellos instantes.

Empezamos a hacer lo que nos había pedido, pero a mí me faltaba la agilidad necesaria para transmitir la fusa con sus puntillos, tresillos y síncopas que daban el tempo-ritmo de aquella función memorable para mí.

Tortsov fijó en el número 200 del metrónomo la velocidad con que yo estaba dirigiendo.

Después me ordenó recordar los momentos más tranquilos y monótonos de mi vida, y que dirigiera con ese tempo-ritmo.

Me acordé de Nizhni-Nóvgorod y empecé a dirigir de acuerdo con lo que sentía.

Tortsov fijó mi *tempo* en el número veinte.

—Ahora imagínese que está haciendo el papel de Podkolesin en *El casamiento*, de Gógol, para el cual necesita la velocidad número 20, y que usted, el actor, antes de levantarse el telón, está con la velocidad número 200. ¿Cómo hacer coincidir el estado de la persona con las exigencias del papel? Supongamos que consigue tranquilizarse a medias y que reduce el tempo-ritmo interno hasta el número 100. Le parece que esto es mucho, pero en realidad no es suficiente, porque el papel de Podkolesin requiere sólo el *tempo* número 20. ¿Cómo conciliar esta falta de correspondencia? ¿Cómo corregir esta diferencia faltando el metrónomo?

»La mejor manera de salir del paso es aprender a sentir el tempo-ritmo tal como lo sienten los buenos músicos y directores de orquesta. Basta indicarles una velocidad del metrónomo, y sabrán dirigirla de memoria. ¡Si existiera un grupo de actores con ese sentido absoluto del tempo-ritmo! ¡Piensen en lo que se podría lograr con ellos! —dijo Tortsov con un suspiro.

—¿Qué se podría conseguir? —preguntamos.

—¡Esto que les voy a contar! —anunció—. No hace mucho tiempo dirigí una ópera en la que había una escena «coral», con una gran multitud. En ella tomaban parte no sólo cantantes y miembros del coro, sino también algunos simples colaboradores y figurantes más o menos experimentados. Todos ellos habían sido preparados en lo tocante al tempo-ritmo. Si comparamos en particular a cada uno de esos artistas, colaboradores y figurantes con los miembros de nuestro grupo, ninguno de ellos llegaba al mismo nivel como intérpretes dramáticos.

»Sin embargo, debo reconocer que en cuanto al resultado los artistas de ópera nos superaron a nosotros, los competidores más fuertes, a pesar de que, incluso, ellos tuvieron muchos menos ensayos que los que hacemos nosotros.

»La escena de masas de la ópera alcanzó una altura, en el aspecto dramático, que no habíamos conseguido nunca en nuestro teatro, aunque contábamos con un conjunto incomparablemente mejor, y nuestros ensayos fueran más cuidadosos.

»¿Cuál es el secreto?

»El tempo-ritmo embellecía, atenuaba, daba armonía y coordinación a una escena no terminada.

»El tempo-ritmo confería a los artistas una cualidad de exacta precisión, suavidad, acabado, plasticidad y armonía.

»El tempo-ritmo ayudaba a los artistas, aún poco adiestrados en la psicotécnica, a vivir correctamente y dominar el aspecto interno del papel.

Señalamos con delicadeza a Arkadi Nikoláievich que su sueño sobre un conjunto de actores con sentido absoluto del tempo-ritmo era difícilmente realizable.

—¡Bien, y estoy dispuesto a hacer algunas concesiones! —contestó—. Si no se puede contar con todos, que por lo menos algunos de ustedes adquieran el tempo-ritmo. A menudo escuchamos entre bastidores conversaciones como ésta: «Por la función de hoy no hay que preocuparse, porque actúan tales o cuales actores fuertes».

¿Qué significa esto? Que uno o dos actores pueden arrastrar a todos los demás, y con ellos a toda la obra. Así era antiguamente.

»Dice la tradición que nuestros grandes predecesores Schepkin, Sadavski, Shumski, Samarin^[63] llegaban siempre al teatro bastante antes de su aparición, para poder percibir el *tempo* con que se desarrolla la función. Ésta es una de las causas por las cuales siempre llevaban a la escena la vida, la verdad y la nota verdadera de la obra y el papel.

»No hay duda de que esto lo conseguían no sólo porque se preparaban conscientemente para su actuación, sino, también porque eran conscientes o intuitivamente sensibles al tempo-ritmo y a su manera lo conocían perfectamente. Evidentemente guardaban en su memoria representaciones de la rapidez, lentitud y medida de la acción de cada escena y de toda la pieza en su conjunto.

»O puede ser que cada vez hallaran nuevamente el tempo-ritmo, estando sentados largo rato entre bastidores, antes de salir a escena, escuchando y mirando lo que ahí estaba ocurriendo. Consegúan llegar al tempo-ritmo adecuado mediante la intuición, o tal vez por ciertas vías de las que, lamentablemente, no tenemos la menor noticia.

»Procuren ustedes llegar a ser esa clase de actores, capaces de guiar a todo el elenco en lo que respecta al tempo-ritmo.

—¿En qué consiste esta *psicotécnica* para crear el tempo-ritmo de toda la obra y del personaje? —pregunté.

—El tempo-ritmo de toda la obra es el *tempo-ritmo de su acción transversal y del subtexto*. Ustedes saben que la acción transversal exige *dos perspectivas*: la del actor y la del papel. De la misma manera que el pintor distribuye los colores sobre su lienzo, buscando la correcta correlación, el actor busca la correcta distribución del tempo-ritmo a lo largo de toda la acción transversal de la obra.

—¡Nunca podremos hacerlo sin un director de orquesta! —dijo Viúntsov en tono meditabundo.

—Iván Platónovich nos inventará algo en sustitución del director de orquesta —bromeó Tortsov, mientras salía de la clase.

Hoy, como siempre, he llegado a clase antes de la hora de comienzo. El escenario estaba iluminado y el telón abierto; en el tablado, un operario eléctrico e Iván Platónovich sin levita ni chaleco preparaban apresuradamente un nuevo truco.

Yo me ofrecí a ayudarles. Eso obligó a Iván Platónovich a descubrirme el secreto antes de tiempo.

Resulta que a nuestro ingenioso inventor ya se le había ocurrido un «director teatral eléctrico». Veamos en qué consistía su invento, que se encontraba aún en proyecto, en su etapa de elaboración más primitiva. Imagínense que en la concha del apuntador, invisible para los espectadores, pero a la vista de los actores del escenario, se había instalado un pequeño aparato en el que brillaban dos lamparitas que reemplazan el indicador y el tictac del metrónomo. El encargado de poner en marcha

el aparato es el apuntador, que tiene anotados los *tempos* correctos y los números de las velocidades para cada trozo importante de la obra, y que fueron establecidos en los ensayos. Al apretar un botón del tablero distribuidor, se pone en marcha el «director eléctrico», que recuerda a los actores las velocidades fijadas. Cuando hace falta, el apuntador detiene el aparato^[64].

Arkadi Nikoláievich se interesó por la idea de Rajmánov y junto con él se puso a interpretar varias escenas mientras que el electricista iba fijando diversos ritmos al azar. Los dos actores tienen un magnífico dominio del tempo-ritmo, además de una imaginación espléndida, ágil y flexible, capaz de dar fundamento a cualquier ritmo. No había nada que objetar, puesto que los dos maestros demostraron, con su propio ejemplo, la eficacia del director eléctrico en el escenario.

Después de ellos, Pasha y yo, y luego los demás alumnos, hicimos una serie de pruebas. Sólo por casualidad conseguimos una coincidencia. En todos los otros casos fracasamos.

—La conclusión resulta evidente —dijo Arkadi Nikoláievich—. El director eléctrico es un buen auxiliar de los artistas y puede ser un regulador del espectáculo. Resulta posible y útil en la práctica, pero a condición de que todos los actores o algunos de ellos estén bien entrenados en el tempo-ritmo.

»Pero, lamentablemente, salvo muy pocas excepciones, no los tenemos en nuestra rama del arte —se lamentó Tortsov—. Más aún: ni siquiera hay conciencia sobre lo importante que es el tempo-ritmo para el teatro. Eso hace tanto más necesario prestar especial atención a las clases dedicadas al tema.

El final de la clase se convirtió en una conversación general. Algunos de los alumnos propusieron sus propias ideas sobre la sustitución del director de ensayos en nuestros espectáculos.

En esta parte de la clase, es digno de atención un comentario de Arkadi Nikoláievich.

En su opinión, antes de comenzar la función y en los entreactos, los actores deberían reunirse y realizar una serie de ejercicios con acompañamiento musical, para entrar en las ondas del tempo-ritmo^[65].

—¿En qué consisten estos ejercicios? —preguntamos.

—¡No se apresuren! —advirtió Arkadi Nikoláievich—. Antes de hablar de ellos, hagan algunas otras prácticas elementales.

—Pero ¿en qué consisten? —fue la nueva pregunta.

—De esto hablaremos en la próxima clase —anunció Tortsov saliendo del aula.

—¡Buenos días! ¡Buen tempo-ritmo! —fue el saludo de Arkadi Nikoláievich al entrar hoy en la clase—. ¿De qué se asombran? —preguntó al notar nuestra perplejidad—. A mi parecer, es mucho más correcto decir: «tengan buen *tempo* o ritmo», que, por ejemplo, «tengan buena salud». ¿Cómo puede ser buena o mala la salud de ustedes? Mientras que el *tempo* y el ritmo pueden ser *buenos*, y esto es lo que mejor prueba el

buen estado de su salud. Por eso es que les deseo hoy un buen *tempo* y ritmo, y, en otras palabras, salud.

»Ahora, hablando en serio, ¿en qué tempo-ritmo se encuentran?

—La verdad es que no lo sé —dijo Shustov.

—¿Y usted? —preguntó Arkadi Nikoláievich a Puschin.

—No me doy cuenta —musitó él.

—¿Y ustedes? —nos preguntó por orden a mí y a los demás alumnos. Nadie supo responder nada definido—. ¡Así que ésta es la compañía que tenemos aquí reunida! —exclamó Arkadi Nikoláievich, fingiendo un gran asombro—. Es la primera vez en mi vida que encuentro gente así. Nadie siente ni el ritmo ni el *tempo* de su vida. Y, sin embargo, da la impresión de que cada persona debe percibir la velocidad y una u otra medida de sus movimientos, acciones, sentimientos, ideas, respiraciones, pulsaciones de la sangre, latidos del corazón, de su estado general.

—¡Sí! Claro que esto lo percibimos. Pero hay algo que no entiendo; ¿qué momentos debo tomar para la observación? ¿Cuando pienso en una perspectiva agradable, en lo que haré esta noche, lo cual evoca un tempo-ritmo optimista, o los instantes de duda, en los no creo en que pasaré bien el día, o cuando vivo el aburrimiento del momento actual, por lo cual mi tempo-ritmo se deprime?

—Muéstreme cómo marca con la batuta las dos velocidades —me propuso Arkadi Nikoláievich—. Lo que consigue es un ritmo variable. El que está viviendo ahora. Puede equivocarse, ¡no se preocupe! Lo importante es que con sus búsquedas del tempo-ritmo va descubriendo el sentimiento que alienta en usted.

»Y esta mañana, ¿con qué tempo-ritmo se han despertado? —volvió a preguntarnos Arkadi Nikoláievich.

Los alumnos fruncieron las cejas y quedaron absortos ante la pregunta.

—¿Acaso deben ponerse tan tensos para contestar a mi pregunta? —dijo Arkadi Nikoláievich, asombrado—. La sensación del tempo-ritmo la tenemos siempre a mano, por así decir. La idea general y aproximada sobre cada momento vivido es algo que más o menos siempre conocemos y recordamos.

Me representé mentalmente las circunstancias dadas de aquella mañana, y recordé que había sido agitada. Se me hacía tarde para ir a la escuela, tenía que afeitarme, me había llegado un giro con dinero, me llamaron varias veces por teléfono. De ahí resultó un tempo-ritmo agitado, que marqué con la batuta, y que volví a vivir de nuevo.

Después de una breve pausa, Tortsov ideó el siguiente juego: empezó a marcar para nosotros un tempo-ritmo bastante rápido y complicado.

Nosotros lo repetimos varias veces, para captarlo mejor y asimilarlo.

—Ahora —ordenó Arkadi Nikoláievich—, decidan ustedes en qué circunstancias y con qué experiencias podría surgir en ustedes ese mismo ritmo.

Para cumplir el objetivo tenía que imaginar la ficción correspondiente (el «si mágico», las circunstancias dadas). Para poner en marcha la imaginación, a su vez,

debía formularme una serie de preguntas: *¿dónde, cuándo, para qué, por qué* estoy sentado aquí? ¿Quiénes son estas personas que me rodean? Me imaginé que estaba en un hospital, en la antesala de un cirujano, y que se decide mi suerte: si estoy gravemente enfermo y me espera una operación, quizá la muerte, o estoy sano y pronto saldré de aquí tal como llegué. La ficción tuvo su efecto, y yo me emocioné con la suposición mucho más de lo que exigía el tempo-ritmo que me fue indicado.

Era preciso suavizar la intriga; yo ya no estaba en el consultorio del cirujano sino en el de un dentista esperando que me sacaran una muela. Pero también esto era demasiado fuerte para el tempo-ritmo fijado. Tuve que cambiar mentalmente a un otorrinolaringólogo que me sacaría un tapón de cera del oído. Esta invención era la que mejor se adaptaba al tempo-ritmo establecido.

—Por consiguiente —resumió Tortsov—, en la primera mitad de la clase prestaron atención a las experiencias interiores y expresaron externamente el tempo-ritmo mediante la batuta. Ahora, en cambio, han tomado un tempo-ritmo ajeno y le han dado vida mediante su propia invención y experiencia, yendo *del sentimiento al tempo-ritmo y viceversa, del tempo-ritmo al sentimiento*.

»Un actor debe dominar técnicamente tanto uno como otro enfoque.

»Al finalizar la clase anterior ustedes se interesaron por los ejercicios para elaborar en sí mismos el tempo-ritmo.

»Hoy les he indicado los *dos caminos principales a seguir, al elegir los ejercicios*.

—Pero ¿de dónde tomaremos los ejercicios mismos? —pregunté yo.

—Recuerden todos los experimentos que hicimos antes. En todos fueron imprescindibles el *tempo* y el ritmo.

»El resultado es que cuentan con material suficiente para “entrenamiento e instrucción”.

»Como ven, hoy he contestado a su pregunta, que en la clase anterior había quedado pendiente —dijo Arkadi Nikoláievich, saliendo de la clase^[66].

—De acuerdo con el plan trazado tratamos en primer lugar de descubrir cómo el tempo-ritmo de la acción influye directamente sobre nuestros sentimientos —dijo Arkadi Nikoláievich, recordando lo visto en las clases anteriores—. Ahora haremos la misma comprobación con el tempo-ritmo del habla^[67].

»Si en este campo los resultados de la influencia sobre el sentimiento resultan ser semejantes o más fuertes aún que los producidos en el campo de la acción, *su psicotécnica se enriquecerá con una importantísima herramienta de influencia de lo externo sobre lo interno, o sea, del tempo-ritmo del habla sobre el sentimiento*.

»Empezaré por señalar que los sonidos de la voz, el habla, son un material magnífico para la transmisión y la expresión del tempo-ritmo del *subtexto interno y del texto externo*. Como ya dije antes, “en el proceso del habla, el tiempo presente se llena con la pronunciación de los sonidos de las más diversas duraciones, con pausas entre ellos”. De otra manera, la línea de la frase transcurre a lo largo del tiempo, y ese

tiempo queda dividido por los sonidos de las letras, sílabas y palabras en *partes y grupos rítmicos*.

»La índole de ciertas letras, sílabas y palabras requiere una pronunciación recortada, a semejanza de las corcheas y semicorcheas en música; otros sonidos deben transmitirse con más longitud y peso, como las blancas o las redondas. A la par con esto, ciertas letras y sílabas reciben una acentuación rítmica más fuerte o más débil; otras pueden no tener acento alguno; algunas se reúnen como los dobletes o tresillos, etcétera.

»A su vez, estos sonidos verbales se van intercalando con pausas y detenciones para respirar^[68], de las más diversas duraciones. Todo ello constituye el material y las posibilidades del habla, con los que se forma el tempo-ritmo fonético variado hasta el infinito. Mediante todas estas posibilidades el actor elabora el estilo de habla adecuado. Es el que necesitará en el escenario, tanto para expresar verbalmente los elevados sentimientos de la tragedia como para los estados de ánimo alegres y optimistas de la comedia.

»Para crear el tempo-ritmo del habla no sólo hay que dividir el tiempo en partículas de sonido; debe haber también una cuenta para crear los *compases verbales*.

»En la esfera de la acción los producíamos con el metrónomo y la campanilla. ¿Con qué los reemplazaremos en el habla? ¿Con qué haremos coincidir los diversos momentos rítmicos del texto, situados en tales o cuales letras o sílabas del texto? Hay que recurrir a la cuenta mental en vez de al metrónomo, y prestar instintiva y constantemente atención a su tempo-ritmo.

»Una forma de hablar mesurada, sonora y fluida posee muchas cualidades y elementos emparentados con el canto y la música.

»Las letras, sílabas y palabras son las notas musicales del habla, con las que se forman los compases, arias y sinfonías completas. No en vano se dice que una bella forma de hablar es musical. Esa forma sonora y mesurada de hablar aumenta la fuerza de su efecto.

»En el habla, como en la música, no es en modo alguno lo mismo hablar en compases completos que en negras o semicorcheas, o con inserción de tresillos y quintuplos. Hay una gran diferencia entre decir de forma medida, suave y tranquila, con redondas y blancas: “Yo vine aquí, mucho esperé, me impacienté y me fui”; o decir lo mismo con otras medidas: en corcheas, semicorcheas, con pausas de cualquier duración: “Yo... vine aquí... mucho esperé... me impacienté... y me fui...”.

»En el primer caso se refleja calma; en el segundo, inquietud, excitación.

»Esto lo saben bien los cantantes de talento. Temen pecar contra el ritmo y, por esta razón, si en la música figuran tres negras, el cantante verdadero dará tres notas de esa longitud exacta. Si el compositor ha puesto una redonda, el verdadero cantante la sostendrá hasta el final del compás. Y cuando la música requiere tresillos o síncopas,

las cantará con el ritmo matemático necesario. Esta exactitud produce una impresión imborrable. El arte exige orden, disciplina, exactitud y acabado. E incluso en los casos en que hay que transmitir musicalmente una arritmia, también para ésta hace falta una terminación clara y precisa. También el caos y el desorden tienen su tempo-ritmo.

»Todo lo dicho sobre la música y los cantantes vale igualmente para nosotros los actores dramáticos. Pero hay una infinidad de personas que no son verdaderos cantantes, sino gente que canta, con voz y sin ella. Tienen una extraordinaria facilidad para reemplazar las corcheas por semicorcheas, las negras por blancas, funden tres corcheas iguales en una sola, etcétera.

»El resultado es que su canto carece de la exactitud, disciplina, organización y acabado necesarios para la música, y se convierte en algo desordenado y caótico. Deja de ser música para convertirse en simple exhibición de la voz.

»Lo mismo suele suceder en el habla.

»Los actores del tipo de Veselovski, por ejemplo, tienen un ritmo desigual en el habla. Lo van cambiando no sólo a lo largo de varias oraciones, sino también dentro de una misma frase. Con frecuencia pronuncian la mitad de una oración lentamente, y la otra con un tempo fuertemente acelerado. Tomemos, por ejemplo, la frase: “Muy venerables e ilustres señores”; esto lo dirían de forma lenta y solemne; pero las palabras siguientes: “y mis bondadosos superiores”, serían pronunciadas muy rápidamente después de una larga pausa. Lo mismo se observa incluso en palabras aisladas. Por ejemplo, la palabra “absolutamente” es pronunciada en su primera mitad a toda velocidad, pero termina con un alargamiento para dar impresión de convicción: “abso... lut... a... men... te” o “ab... so... luta... mente”.

»Muchos actores descuidados en el habla y poco atentos a las palabras, por culpa de una irreflexiva precipitación verbal, omiten las terminaciones hasta llegar a la completa mutilación de palabras y frases.

»El tempo-ritmo variable se manifiesta de forma aún más viva en actores pertenecientes a determinadas regiones.

»En un habla correcta y bella no deben existir estas cosas, salvo en casos excepcionales, cuando se emplea un tempo-ritmo variable para caracterizar un personaje. Se sobreentiende que las interrupciones en las palabras deben corresponder a la rapidez o lentitud del habla, manteniéndose constante el mismo tempo-ritmo. En una conversación o lectura rápida, las paradas son más cortas; en las lentas son más lentas.

»Nuestra dificultad consiste en que muchos actores no han elaborado algunos elementos muy importantes del habla, por un lado su *fluidez, la fusión lenta y sonora*, y por otro lado *la rapidez, la sencilla, precisa y cincelada* pronunciación de las palabras. En realidad, raras veces se puede escuchar en la escena rusa un habla *lenta, sonora y fluida* o una auténtica habla *rápida y ligera*. En la inmensa mayoría de los casos sólo las pausas son largas, mientras que las palabras entre ellas se pronuncian

rápidamente.

»Pero para conseguir un habla lenta y majestuosa se precisa, ante todo, sustituir los silencios por una sonora cantinela de las palabras que mantengan permanentemente el canto.

»La lectura muy lenta, medida con metrónomo, procurando que las palabras salgan fluidas en los compases verbales, manteniendo una buena justificación interna, les ayudará a elaborar una lenta y fluida forma de hablar.

»Es más raro aún escuchar en un escenario una buena *habla rápida*, contenida en el *tempo*, precisa en el ritmo, clara en la dicción, en la pronunciación y en la transmisión de la idea. No sabemos, en comparación con los actores italianos o franceses, ser brillantes en el habla rápida. No la hacemos precisa, sino confusa, pesada, embrollada. No es habla rápida, sino balbuceo, escupimos y derramamos las palabras. El habla rápida es preciso elaborarla a partir de un habla muy lenta y una precisión exagerada. Con la prolongada y reiterada repetición de la misma frase, el aparato bucal se va ajustando hasta que llega a ejecutar el mismo trabajo a un *tempo* más rápido. Esto exige un ejercicio constante y ustedes deben hacerlo, pues el habla escénica no puede prescindir de la rapidez. Así pues, no tomen ejemplo de los malos cantantes y no destruyan el ritmo del habla. Tomen como ejemplo a los auténticos cantantes y asimilen de ellos la precisión, la correcta medida y la disciplina del habla.

»Transmitan la duración de las letras, las sílabas, las palabras, la agudeza del ritmo al componer sus partículas sonoras; formen sus frases con compases verbales; regulen las correlaciones rítmicas que frases completas tengan entre sí; aprendan a amar las acentuaciones correctas y precisas, típicas de los sentimientos vividos, de las pasiones o de la creación de personajes.

»El ritmo preciso del habla ayuda a una experiencia rítmica y precisa y, a la inversa, el ritmo de las sensaciones experimentadas facilita la claridad del habla. Por supuesto, todo esto ayuda si esta precisión tiene una buena base interior de circunstancias dadas y del “si mágico”.

Hoy Arkadi Nikoláievich ordenó que se pusiera en marcha un metrónomo grande a un *tempo* lento. Iván Platónovich, como siempre, marcaba los compases con una campanilla.

Después pusieron también en marcha un metrónomo pequeño, que indicaba el ritmo del habla.

Arkadi Nikoláievich me propuso que hablara con el acompañamiento de los metrónomos.

—¿Qué digo? —pregunté desconcertado.

—Lo que se le ocurra —contestó él—. Cuénteme algún suceso de su vida, o lo que hizo ayer, o en qué está pensando hoy.

Empecé a recordar y a contar lo que había visto en la víspera en el cine. Entretanto, el metrónomo daba sus tictacs y la campanilla sonaba, pero todo esto no

tenía la menor relación con mis palabras. El mecanismo marchaba por su lado, y yo por el mío.

Arkadi Nikoláievich se echó a reír y observó:

—En nuestra jerga esto significa que «suenan la música, ondea la bandera^[69]».

—No es extraño, porque no tengo idea de cómo hablar con el metrónomo —dije nervioso, justificándome—. Se puede cantar y decir versos con *tempo* y compás, tratando de que la cesura y la escansión coincidan con ciertas pulsaciones de los mecanismos. Pero ¿cómo hacer lo mismo con la prosa? En qué sitio debe producirse esta coincidencia es algo que no entiendo —dije en tono de queja.

En efecto, unas veces me retrasaba, o ponía el acento con demasiada anticipación, o sostenía en exceso el *tempo*, o lo aceleraba más de la cuenta.

En todos estos casos había una disparidad con los pulsos del metrónomo.

De repente, de forma totalmente casual, se produjo una serie de coincidencias, y esto me resultó extraordinariamente agradable.

Pero mi alegría no duró mucho. El *tempo*-ritmo asimilado por casualidad vivía por inercia sólo algunos segundos, para desaparecer rápidamente; luego volvía la disonancia.

Traté a toda costa de hallar nuevas coincidencias, imitando al metrónomo. Pero cuanto mayor era la tensión con que lo hacía, más me confundía con el ritmo, y más me molestaban las pulsaciones del aparato.

Dejé de darme cuenta de qué estaba hablando, y por fin me detuve.

—¡No puedo seguir! ¡No tengo sentido del *tempo* ni del ritmo! —confesé, conteniendo apenas las lágrimas.

—¡No es cierto! ¡No se atemorice! —dijo Arkadi Nikoláievich, animándome—. Usted es demasiado exigente con el *tempo*-ritmo en la prosa y por eso no le puede dar lo que espera de él. No olvide que la prosa no es poesía, lo mismo que las acciones corrientes no son la danza. Sus coincidencias rítmicas no pueden ser rigurosamente regulares, mientras que en el verso y el baile esto puede prepararse y ordenarse cuidadosamente, y con anticipación.

»Las personas que tienen un gran sentido del ritmo presentan más coincidencias casuales de las pulsaciones, y las que tienen menos sentido del ritmo, menos coincidencias. Eso es todo.

»Lo que trato de ver es quiénes de entre ustedes pertenecen a la primera categoría, y quiénes a la segunda.

»Usted personalmente puede estar tranquilo —me dijo—, porque lo cuento entre los alumnos con ritmo. Sólo que no conoce aún el procedimiento que ayuda a dirigir el *tempo*-ritmo. Escuche con atención. Le enseñaré un secreto importante de la técnica vocal.

»No sólo en la música y en los versos, sino también en la prosa hay *tempo*-ritmo; pero en el habla corriente es desorganizado, casual. En la prosa el *tempo*-ritmo es embrollado: un compás se pronuncia en un ritmo, el siguiente en otro muy distinto.

Una frase es larga, la otra corta, y cada una de ellas tiene su tempo-ritmo peculiar.

»Todo esto lleva en los primeros momentos a pensar con tristeza: ¿será accesible el ritmo en la prosa?

»En vez de contestarle le haré una pregunta. ¿Ha escuchado alguna vez una ópera, aria o canción escrita no en verso, sino en prosa? En tal caso, las notas, pausas, compases, el acompañamiento musical, la melodía, el tempo-ritmo son los que organizan las letras, sílabas, palabras del habla. Todo esto reunido es lo que forma los sonidos rítmicos y armónicos de la música, con el subtexto de las palabras. En este reino del ritmo matemático y medido, la simple prosa suena casi como poesía y adquiere la armonía de la música. Hagamos la prueba de seguir este mismo camino en nuestra habla prosaica.

»Recordemos lo que ocurre en la música. Los sonidos de las notas o las palabras cantan una melodía con palabras. En los espacios donde faltan las notas con palabras, aparece el acompañamiento o se insertan pausas para completar las pulsaciones rítmicas de cada compás.

»Eso mismo es lo que hacemos en la prosa. Las letras, sílabas y palabras reemplazan las notas; las pausas, las paradas respiratorias y pulsaciones, completan los momentos rítmicos en los que falta el texto verbal en el compás vocal.

»Los sonidos de las letras, sílabas, palabras, en fin, las pausas, como ustedes saben, son un excelente material para crear los más diversos ritmos.

»Con una permanente coincidencia de las palabras y sílabas con los momentos fuertes del ritmo, nuestra habla prosaica en la escena puede acercarse, hasta cierto punto, a la música y al verso.

»Lo vemos en los llamados “poemas en prosa” y también en las producciones de los novísimos poetas, que se podrían denominar “prosa en verso”, tan cerca están del habla coloquial.

»Por consiguiente, el tempo-ritmo de la prosa se crea con alternancias de momentos fuertes y débiles del habla, y con pausas. Además, no sólo hay que hablar, sino también callar, no sólo actuar, sino también estar inactivo en tempo-ritmo.

»Las pausas y *luftpausas*^[70] en verso y en prosa tienen gran importancia no sólo porque son partículas de la línea del ritmo, sino también porque les corresponde una función activa y esencial en la técnica misma de crear y dominar el ritmo. Las pausas y *luftpausas* suavizan la coincidencia de los acentos del ritmo del habla, de la acción, de la vivencia con los momentos iguales de la pulsación interior.

»Este proceso de completar los momentos rítmicos vacíos con pausas y paradas respiratorias es lo que algunos especialistas llaman “tarareo”.

»Les explicaré el origen de la palabra, y así entenderán mejor el proceso mismo.

»Cuando cantamos una melodía en la que hay palabras que hemos olvidado o no recordamos, las reemplazamos con sonidos sin sentido, del tipo de “ta-ra-ra-ra”, etcétera.

»Utilizamos estos sonidos en la cuenta mental de las pausas rítmicas, que

completan en nuestros compases vocales la falta de palabras y movimientos. De ahí el nombre de “tarareo”.

»A usted le molestó que las coincidencias rítmicas en el habla prosaica fueran casuales. Ahora puede estar tranquilo: hay un medio para superar esto, que es el “tarareo”.

»*Con su ayuda se puede conseguir que el habla en prosa sea rítmica.*

Al llegar hoy a clase, Arkadi Nikoláievich se dirigió a nosotros y nos pidió que le dijésemos con tempo-ritmo la frase inicial de *El inspector* de Gógol: «Les he llamado, señores, para comunicarles una desagradable noticia: hacia aquí viene un inspector».

Los alumnos pronunciamos la frase por turno, pero no se consiguió darle ritmo.

—Comenzaremos por la primera parte de la oración —ordenó Arkadi Nikoláievich—. ¿Perciben ustedes el ritmo en estas palabras?

Las respuestas fueron contradictorias.

—¿Podrían escribir ustedes unos versos a partir de esta frase, tomando de ella sólo la primera línea? —propuso Arkadi Nikoláievich.

Dio comienzo una chapucera versificación cuyo resultado fue la siguiente «creación»:

Les he llamado, señores,
mis amigos, camaradas,
que no se andan por las ramas
y me llenan de honores.

—¡Fíjense! —dijo Tortsov con alegría—. ¡Son muy malos, pero son versos, a fin de cuentas! O sea, que en nuestro primer compás de prosa hay ritmo. Ahora haremos la prueba con la segunda parte de la frase: «para comunicarles una desagradable noticia». —propuso.

Y también con estas palabras compusimos en un abrir y cerrar de ojos unos malos versos:

Para comunicarles
una desagradable noticia
y el modo explicarles
de esquivarla con pericia.

También esta nueva obra de arte nos sorprendió por la presencia de ritmo en la segunda parte de la frase.

Pronto estuvieron escritos los versos correspondientes al tercer compás verbal:

Hacia aquí viene un inspector.
¿Viene quién? ¡Cielos, qué horror!

—Ahora les voy a poner una nueva tarea —anunció Arkadi Nikoláievich—. Unan estos tres poemas con ritmos distintos en uno sólo y léanlo de corrido, sin detenerse, como si fuera una sola «obra literaria».

Algunos de los alumnos intentaron llevar a cabo la tarea, pero no les salió bien.

Las diferentes medidas de cada uno de los compases versales unidos a la fuerza se rechazaban mutuamente y no había forma de unirlos en uno solo. El propio Tortsov tuvo que ponerse manos a la obra.

—Voy a recitarlo; ustedes escuchen y deténganme si les resulta molesta una violación demasiado fuerte del ritmo —nos avisó antes de iniciar la lectura.

Les he llamado, señores,
mis amigos, camaradas,
que no se andan por las ramas
y me llenan de honores.
Tra-ta-ta-ta-ta-hm-ta-ta.
Para comunicarles (hm)
una desagradable noticia (hm)
y el modo explicarles (hm)
de esquivarla con pericia. (hm)
Tra-tá-ta-ta-hm.
Hacia aquí viene un inspector.
¿Viene quién? ¡Cielos, qué horror!

»Como nadie me ha detenido, parece ser que, a pesar de la mezcla de versos, hemos podido pasar de una medida a otra sin ofender demasiado los oídos de nadie. Prosigamos. Ahora reduciré los versos y me aproximaré al texto de Gógol —anunció Arkadi Nikoláievich

Les he llamado, señores (hm),
para (tra-ta) comunicarles (hm)
una desagradable noticia (hm).
Hacia aquí viene un inspector.

»Nadie se opone, eso quiere decir que la frase en prosa de Gógol puede ser rítmica —resumió Tortsov—. Lo esencial en todo esto es saber cómo combinar frases de ritmos diferentes^[71].

»Dejamos sentado aquí que el “tarareo” ayuda en esta labor. Cumple casi la misma función que el director de un coro, que tiene que llevar a todos los músicos,

cantantes, y tras ellos a la multitud de los oyentes, de una parte de una sinfonía escrita en un tiempo de 3/4, por ejemplo, a otra escrita en un tiempo de 5/4. Esto no se puede hacer de una sola vez. La gente, en general, y con más razón una gran multitud, que se ha habituado a vivir una parte de una sinfonía con determinada velocidad y medida, no puede ajustarse, de inmediato, al *tempo* y ritmo completamente distintos de la otra parte de la sinfonía.

»Con frecuencia, el director debe ayudar a los intérpretes y a los oyentes a pasar al nuevo ritmo. Para eso se vale de unas pulsaciones auxiliares previas, una especie de “tarareo”, que va marcando cuidadosamente con la batuta. No consigue ese objetivo inmediatamente, sino que va llevando a los intérpretes y al público a través de una serie de escalones rítmicos de transición que conducen lógicamente al nuevo ritmo.

»Nosotros debemos hacer lo mismo para pasar de un compás vocal, con su propio *tempo* y ritmo, a otro compás con una velocidad y una medida totalmente distintas. La diferencia que existe entre este trabajo del director y el nuestro consiste en que él lo hace a la vista, batuta en mano, mientras que nosotros lo hacemos interiormente, de forma oculta, mediante la pulsación mental o el “tarareo”.

»Estas transiciones las necesitamos nosotros mismos, los actores, para entrar de modo preciso y definido en el nuevo tempo-ritmo, y arrastrar en forma segura con nosotros a nuestro interlocutor del momento y, a través de él, a todos los espectadores.

»El “tarareo” en prosa es el puente que une entre sí las más diversas frases y compases de los más diversos ritmos.

Al final de la clase estuvimos hablando al compás del metrónomo de un modo simplificado, o sea, como en la vida real, pero procurando que las palabras y sílabas principales coincidieran, en lo posible, con las pulsaciones, los tictacs del metrónomo.

En los intervalos entre pulsaciones, introducíamos una serie de palabras y frases de modo que, sin cambiar el sentido, resultara lógicamente correcto hacer que los acentos coincidieran con los tictacs. Conseguimos, con pulsaciones y pausas, incluso, completar las palabras que faltaban en el compás. Por supuesto, esa lectura también era muy arbitraria y casual. No obstante, creaba una cierta armonía y me estimuló interiormente.

A este efecto del tempo-ritmo sobre la vivencia, Arkadi Nikoláievich le asigna suma importancia.

FÁMUSOV

¡Qué extraño! Molchalin, amigo, ¿eres tú?

MOLCHALIN

Yo...

FÁMUSOV

¿Aquí, y a esta hora? ¿Por qué^[72]?

Arkadi Nikoláievich leyó este fragmento del primer acto de *La desgracia de ser inteligente*, de Griboiédov. Después de una pequeña pausa repitió:

—«¡Qué extraño! ¿Eres tú, amigo mío, Molchalin?».

»“Sí, soy yo”.

»“¿Como has aparecido aquí, y a esta hora?” —fue diciendo Arkadi Nikoláievich las mismas frases en prosa, suprimiendo el ritmo y la rima—. El sentido es el mismo que en los versos, pero ¡qué diferencia! En la prosa, las palabras se derraman en todos sentidos, pierden su concisión, su precisión, su agudeza, su filo —explicó—. En los versos, en cambio, todas las palabras son necesarias y ninguna es superflua. Lo que en la prosa se dice en una frase entera, en poesía se expresa, con frecuencia, con una o dos palabras. ¡Y con qué ornamento, con qué nitidez!

»Podría decirse que la diferencia principal entre los ejemplos que he comparado entre poesía y prosa radica en que la primera la escribió el mismo Griboiédov, y la segunda la he compuesto yo con poca suerte.

»Esto es cierto, desde luego. Sin embargo, sostengo que, aunque el mismo gran poeta hubiera escrito en prosa, no podría haber expresado con ella todo lo valioso que hay en sus versos, la precisión de su *ritmo* y la agudeza de su *rima*. Por ejemplo, su encuentro con Fámusov, para expresar el estado de pánico de Molchalin, sólo le hace decir una palabra: “Yo...”.

»*El intérprete de Molchalin debe poseer la misma plenitud, precisión y agudeza, tanto en sus sensaciones y vivencias internas como en la expresión externa del terror, la turbación, el servilismo, el afán de ser disculpado, en una palabra, todo el subtexto vivido intensamente por Molchalin.*

»Los versos se sienten de modo diferente que la prosa, porque es otra su forma. Pero también se puede afirmar lo inverso: los versos tienen una forma distinta porque el subtexto se vive de modo diferente.

»Una de las distinciones esenciales entre la forma prosaica y la versificada consiste en que son diversos sus tempo-ritmos, que sus medidas influyen distintamente sobre nuestra memoria emotiva, sobre nuestros recuerdos, sentimientos y emociones.

»Sobre esta base establecemos que *cuanto más ritmo tengan una poesía o un habla en prosa, con mayor precisión deben vivirse sus ideas, sentimientos y todo el subtexto*. Y, a la inversa, cuanto más precisas y rítmicas sean las ideas, sentimientos y vivencias, más necesitan el ritmo de la expresión verbal.

»En esto se manifiesta una nueva forma de influencia del tempo-ritmo sobre el sentimiento, y del sentimiento sobre el tempo-ritmo.

»¿Se acuerdan de cómo pulsaban y dirigían los *tempos* y ritmos de diferentes estados de ánimo, acciones, e incluso imágenes, que les pintaba la imaginación? Entonces los golpes inanimados y sus tempo-ritmos estimulaban la memoria

emocional, el sentimiento y la vivencia.

»Si esto lo conseguían mediante pulsaciones simples, tanto más fácil es lograrlo a través de los sonidos vivos de la voz humana, del tempo-ritmo de las letras, palabras y sílabas que encierran dentro de sí el subtexto.

»Pero incluso, sin recordar en absoluto el sentido de las palabras, sus sonidos actúan sobre nosotros con su tempo-ritmo. Recuerdo, por ejemplo, el monólogo de Corrado del melodrama *La familia de un criminal*, tal como lo interpretaba Tommaso Salvini. El monólogo describía la fuga de un presidiario de la cárcel^[73].

»Sin saber italiano y sin entender una palabra del relato, yo sentía intensamente junto con el actor todos los matices de su experiencia. Cooperaba con esto no sólo la magnífica entonación del intérprete, sino también el tempo-ritmo extraordinariamente preciso y expresivo de su habla.

»Además, pueden recordar una serie de poesías en las que mediante el tempo-ritmo se pintan imágenes sonoras, ya sea el tañido de campanas, o el galope de caballos. Por ejemplo:

Nocturno son,
nocturno son,
cuantos recuerdos nos trae su voz.

»o El rey del bosque (Goethe):

*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Das ist der Vater mit seinem Kind*^[74].

—Ustedes saben que el habla se compone no sólo de sonidos, sino también de pausas —explicó hoy Arkadi Nikoláievich—. Y ambos deben estar impregnados de tempo-ritmo.

»El ritmo vive en el actor y se manifiesta cuando está en escena, tanto en las acciones y movimientos como cuando está inmóvil, tanto en su habla como en su silencio. Es interesante averiguar ahora cómo se combinan entre sí en esos momentos los *tempos* y ritmos del movimiento, la inacción, el habla y el silencio. El punto es particularmente importante y difícil en la forma versificada. Es la que trataré ahora.

»La dificultad está en que en el verso existe un límite para la duración de la pausa. No se puede cruzar impunemente este límite, porque una pausa demasiado prolongada corta la línea del tempo-ritmo del habla. Esto haría que tanto el que habla como el que escucha olvidaran la velocidad y medida anteriores del verso y perdieran la noción del *tempo* y el ritmo, por lo cual sería necesario volver a establecerlos.

»Esto rompe el verso y crea una grieta en él. Sin embargo, hay casos en que tales pausas prolongadas son inevitables por exigencia de la misma pieza, que introduce en

el verso acciones prolongadas y silenciosas. Así, por ejemplo, en la escena primera del primer acto de *La desgracia de ser inteligente*, Lisa llama a la puerta del dormitorio de Sofía, para interrumpir el encuentro amoroso de su señora con Molchalín, que se ha prolongado hasta el amanecer. La escena se desarrolla de este modo:

LISA

(En la puerta de la habitación de Sofía).

... Me oyen, pero no quieren entender.

(Pausa. Ve el reloj y tiene una idea).

Adelantaré el reloj y, aunque sé que habrá lío, lo haré sonar.

(Pausa. Lisa cruza el escenario, abre la caja del reloj,

le da cuerda o aprieta un botón, suena la campanilla. Lisa baila. Entra Fámusov).

LISA

¡Oh, señor!

FÁMUSOV

Tu señor, sí.

(Pausa. Fámusov se acerca al reloj, abre la caja, aprieta el botón, detiene la campanilla).

¡Qué picarona eres, muchacha!

¡Nunca podría imaginar a nadie así!

»Como ven ustedes, en estos versos hay larguísimos intervalos, obligados por el desarrollo de la acción. Hay que agregar que la dificultad de mantener las pausas en el habla poética se complica cuando es necesario cuidar las rimas.

»Un intervalo exagerado entre los versos rimados hace que la rima se olvide, mientras que un intervalo demasiado breve en una acción apresurada y recortada destruye la *verdad* y la *fe* en lo auténtico de esa acción. Es necesario combinar entre sí el tiempo, las pausas entre los versos rimados y la verdad de esa acción. En todos esos momentos en que se alternan el habla, las pausas y las acciones silenciosas, el “tarareo” mantiene el ritmo interior. Va creando el estado de ánimo que descubre los sentimientos, los cuales se vuelcan de forma natural en la creación.

»Muchos intérpretes de los papeles de Lisa y Fámusov, que tienen miedo de las largas interrupciones del texto hablado, realizan con prisa exagerada las acciones que exige la pieza, para volver lo antes posible a las palabras y al tempo-ritmo alterado. El atropellamiento mutila el subtexto, las experiencias que contiene y también el tempo-ritmo externo e interno. Recortadas de esta forma, la acción y el habla terminan por convertirse en un absurdo escénico: resultan tediosos, no atraen la atención del espectador; por el contrario, lo apartan y hacen que se desvanezca el interés por lo que está sucediendo en el escenario. Por eso los actores de los que hablo se vuelcan tan atropelladamente sobre el reloj, tratando de darle cuerda o de

parar la campanilla. Con eso sólo revelan su impotencia, el miedo a las pausas, la agitación injustificada y la falta de un subtexto interior. Deberían proceder de otra manera: realizando los movimientos necesarios tranquilamente, sin apresurarse, pero sin estirar demasiado las pausas, no deteniendo la pulsación interior, guiándose por el sentido de la verdad y la noción del ritmo.

»Al retomar la palabra después de una larga pausa, el actor debe subrayar intensamente durante un instante el tempo-ritmo del verso. Esto ayuda tanto al mismo intérprete como al público a volver al ritmo y la medida del verso que se habían interrumpido, y tal vez incluso olvidado. En esos instantes, el “tarareo” vuelve a prestarnos un servicio inapreciable. En primer lugar, llena una pausa larga con la pulsación rítmica mental; segundo, da vida a esa pausa; tercero, mantiene el nexo con el tempo-ritmo de la frase anterior, interrumpida por la pausa; cuarto, cuando el actor empieza a hablar nuevamente, el “tarareo” mental lo hace entrar en el tempo-ritmo anterior.

»Veamos lo que ocurre entretanto en el habla y con las pausas del verso que se recita:

»Lisa cruza el escenario:

Adelantaré el reloj
Tratá ta tá ta ta
Tratá ta tá ta ta
Aunque sé que habrá lío (tra)

»abre la caja:

Tra táta táta tá ta
Lo haré sonar.

»aprieta un botón,

»suena la campanilla,

»Lisa baila,

»Fámusov entreabre la puerta:

Tratá ta tá tata tata
Tratá ta táta táta ta
Tra tá ta tá ta tá tata

»Fámusov entra,

»Lisa lo ve y huye:

Tra tá ta tá ta tá tata
Tra tá ta tá ta tá tata

»Fámusov:

Qué picarona eres, muchacha.

»Como ven ustedes, en el habla es preciso no sólo hablar rítmicamente, sino guardar silencio rítmicamente.

»Hay que combinar la pronunciación de palabras con las detenciones. Hay que contemplar ambas cosas no aisladamente, sino juntas.

»Teniendo en cuenta que la medida de las palabras pronunciadas y la rítmica de las detenciones es lo que más claramente se refleja en el habla en verso, es conveniente ocuparse de ellas en primer lugar.

»No es asunto mío enseñarles a recitar versos correctamente. Eso lo hará un especialista. Yo sólo quiero darles a conocer algunos ejemplos tomados de mi práctica personal. Les serán útiles en el trabajo.

»De todo lo dicho ustedes se habrán percatado ya de la importancia del tempo-ritmo. Junto con la acción transversal y el subtexto, enhebra como un hilo toda la línea de la acción, el habla, las pausas, las vivencias y su encarnación.

Hoy Arkadi Nikoláievich se dedicó a una «revisión del tempo-ritmo» del habla. En primer lugar llamó a Puschin, quien leyó el monólogo de Salieri; su trabajo fue satisfactorio.

Recordando su fracaso en una de las clases anteriores, en el ejercicio con la bandeja, Tortsov comentó:

—He aquí un ejemplo de la coexistencia en una misma persona de una arritmia en las acciones con un habla rítmica, aunque ésta sea un poco seca y sin mucho contenido interior.

El siguiente fue Veselovski, el cual, a diferencia de Puschin, se había distinguido en una de las clases anteriores, en el ejercicio con la bandeja. No se puede decir lo mismo sobre su actuación de hoy en el recitado.

—Aquí tienen un ejemplo de cómo una persona con ritmo en los movimientos, puede no tenerlo en su modo de hablar —dijo Arkadi Nikoláievich. El siguiente en leer fue Govorkov.

A propósito de su actuación, Arkadi Nikoláievich observó que ciertos actores tienen fijado para siempre un solo ritmo para todos sus papeles y acciones, para su modo de hablar y sus silencios.

Govorkov, en opinión de Arkadi Nikoláievich, pertenece a este tipo de intérpretes, con sus velocidades y medidas llenas de monotonía. Los actores de este tipo, adaptan su tempo-ritmo a su repertorio. El padre «noble» tiene un constante

tempo-ritmo «noble». La *ingénue* se agita siempre con su ritmo «juvenil», inquieto, apresurado; los cómicos, los héroes y heroínas tienen su tempo-ritmo fijado de una vez para siempre, para todos los papeles.

Govorkov, aunque aspira a «héroe», ha elaborado la cadencia y medida de un *raisonneur*.

—¡Es una lástima! —observó Tortsov—, porque eso actúa como un amortiguador. Sería mejor para él conservar su propio ritmo personal. Éste por lo menos no se paraliza en una sola cadencia, sino que vive y se va renovando constantemente.

A Pasha y a mí no nos llamó hoy Tortsov; tampoco a Umnóviy y Dímkova.

Evidentemente lo hemos fastidiado bastante y, además, ya habíamos mostrado lo suficiente respecto del tempo-ritmo en las escenas de *Otelo* y de *Brand*.

Malolétkova no recitó por falta de repertorio. Veliamínova es el *alter ego* de Govorkov.

Por consiguiente, la «revisión del tempo-ritmo» llevó poco tiempo.

En vez de formular una conclusión sobre el examen realizado, Arkadi Nikoláievich nos explicó lo siguiente:

—Hay muchos actores —dijo— que se dejan absorber sólo por la forma más externa del habla en verso, por su *ritmo* y *rima*, olvidando el *subtexto* y su *tempo-ritmo interno del sentimiento y de la vivencia*.

»Tales actores cumplen con todas las exigencias externas del habla en verso, con una precisión que llega hasta la pedantería. Marcan cuidadosamente las rimas y el metro, acentúan mecánicamente los momentos principales y tienen un miedo terrible a destruir la exactitud matemática de los versos. Temen también a las pausas, porque sienten un vacío en la línea del subtexto. El hecho es que el subtexto no existe para ellos, y sin él no se puede amar el texto mismo, porque la palabra no iluminada por dentro nada dice al espíritu. Sólo resulta posible interesarse externamente por los ritmos y rimas de las palabras pronunciadas.

»De ahí resulta un “hablar en verso” mecánico, al que no puede llamarse habla poética.

»Lo mismo sucede con actores de ese tipo en relación con el *tempo*. Una vez establecida una velocidad determinada, la mantienen invariable durante todo el recitado, sin saber que el *tempo* debe vivir y vibrar siempre, ir cambiando hasta cierto punto, y no atenerse a una sola velocidad.

»Tal actitud ante el *tempo*, en la que falta la sensibilidad, se diferencia poco del juego mecánico de un organillo, o el tictac automático de un metrónomo. Compárese esta noción de la velocidad con la actitud de un director genial como el desaparecido Nikish.

»Para esos músicos, un *andante* no es un *andante* invariable, y un *allegro* no es un *allegro* absoluto. En el primero puede incidir el segundo, y en el segundo el primero. Estas oscilaciones dan una vida que falta en la cuenta mecánica de los

tictacs del metrónomo.

»En una buena orquesta los *tempos* van cambiando y fundiéndose de forma constante y apenas perceptible, como los colores del arco iris.

»Todo esto se aplica también a nuestra profesión. También entre nosotros hay *régisseurs* y actores artesanos, y otros que son excelentes directores. El *tempo* del habla de los primeros es tedioso, monótono, formal, mientras que el de los segundos es infinitamente variado, vivo y expresivo. No necesito decirles que los actores que adoptan una actitud formal ante el tempo-ritmo nunca llegan a dominar la forma poética del habla.

»Conocemos también otros modos de recitar en la escena, en los que la medida del tempo-ritmo se altera hasta tal punto que los versos se transforman casi en prosa.

»Esto ocurre con frecuencia por una exagerada y artificiosa profundización del subtexto, que no guarda relación con la forma fácil del mismo texto.

»El ambiente así creado se recarga de pausas artificiosas, engorrosos objetivos internos, y una psicología compleja y confusa.

»Todo esto crea, correlativamente, un tempo-ritmo interno de gran torpeza, con un subtexto psicológico embrollado, que por su complejidad se avienen difícilmente con la forma verbal del verso.

»Una soprano dramática del repertorio wagneriano, con su voz densa y potente, no puede cantar arias ligeras, de colorido etéreo.

»De igual manera no se puede transmitir una experiencia afectiva excesivamente densa y profunda con los ritmos y rimas ligeros del verso de Griboiédov.

»¿Significa esto que los versos no pueden tener profundidad de contenido y sentimiento? Claro que no. Sabemos, por el contrario, que para expresar vivencias elevadas y situaciones trágicas los autores utilizan la forma poética. No necesito agregar que los actores que recargan innecesariamente el subtexto difícilmente llegarán a dominarlo.

»El tercer tipo de actores está situado a mitad de camino entre los dos anteriores. Son los que aman por igual tanto el subtexto con su tempo-ritmo interno y su vivencia como el texto poético con su tempo-ritmo externo, sus formas sonoras, su medida y su precisión. Los actores de esta clase tratan el verso de una forma muy distinta. Ya antes de empezar a recitar se sumergen en las olas del tempo-ritmo, para permanecer y bañarse constantemente en ellas. En esta situación no sólo su manera de recitar, sino también sus movimientos, forma de andar, irradiaciones y la propia vivencia están constantemente cubiertos por las mismas olas del tempo-ritmo. No las abandonan mientras hablan, ni en sus silencios, ni en las pausas lógicas y psicológicas, ni en la acción, ni cuando están inactivos.

»Los actores de este tipo, interiormente saturados de tempo-ritmo, disponen libremente de los intervalos, porque no se trata de momentos muertos de su papel, sino llenos de vida, y porque sus pausas están impregnadas de ritmo; cuentan con el calor del sentimiento y con la base que ha forjado la imaginación.

»Esos actores llevan siempre de forma constante e invisible su metrónomo, que acompaña mentalmente cada palabra, acción, pensamiento y sensación.

»Sólo en tales condiciones, el habla en verso no constriñe al actor ni a su vivencia, sino que, por el contrario, le da absoluta libertad para su acción interna y externa. Sólo en estas condiciones el proceso interno de la vivencia y el externo de la encarnación verbal crean, en forma versificada, un tempo-ritmo común y una fusión completa del subtexto con el texto.

»En aquellos casos en que esos actores llegan a sentir espontáneamente lo que están transmitiendo al espectador, inmediatamente se vuelven rítmicos hasta cierto punto en cuanto a la expresión verbal y a la acción externa correspondiente a su vivencia. Eso sucede por la misma razón que produce un estrecho vínculo entre el *ritmo* y el *sentimiento*. Pero cuando el sentimiento no responde por sí mismo y tienen que recurrir al ritmo para estimularlo, se encuentran en un absoluto desamparo.

»¡Qué felicidad es poseer el sentido del *tempo* y del ritmo! ¡Qué importante es atender a sus desarrollos desde la juventud! Desgraciadamente son muchos los actores que tienen poco desarrollado ese sentido.

Arkadi Nikoláievich dijo hoy:

—Ha llegado el momento de hacer un resumen de nuestro prolongado trabajo. Vamos a comprobar rápidamente lo que hicimos. ¿Recuerdan cómo dábamos palmadas, y cómo el estado de ánimo así creado mecánicamente despertaba en nosotros las sensaciones correspondientes? ¿Recuerdan cómo tamborileábamos todo lo que se nos venía a la mente: una marcha, un bosque en invierno, conversaciones diversas? Estas palmadas también creaban un estado de ánimo y despertaban sentimientos, si no en los oyentes, por lo menos en los que las estaban dando. ¿Recuerdan las tres campanadas antes de la partida del tren y su sincera emoción de viajeros? ¿Y la manera en que ustedes mismos se divertían con el tempo-ritmo, y cómo mediante el metrónomo imaginario hacían surgir en ustedes las más diversas experiencias? ¿Y el ejercicio con la bandeja y sus transformaciones internas y externas del presidente de una asociación deportiva en un camarero borracho de una pequeña estación ferroviaria? ¿Y recuerdan su actuación con el acompañamiento musical?

»En todos estos ejercicios y ensayos en el campo de la acción, el tempo-ritmo iba creando cada vez un estado de ánimo y evocaba los sentimientos y vivencias correspondientes.

»Realizamos trabajos análogos en relación con la palabra. ¿Recuerdan cómo influía sobre su estado espiritual el habla en negras, corcheas, dobles y tresillos?

»¿Recuerdan los experimentos en los que combinábamos el habla en verso con pausas rítmicamente activas? ¡Qué útil les resultó en esos ejercicios el método del “tarareo”! ¡Cómo eran capaces el ritmo del habla en verso y la acción medida y precisa de reunir las palabras y los movimientos!

»En todos los ejercicios, en mayor o menor grado, en una u otra forma, ocurría siempre lo mismo: *se creaba un estado de sentimiento interno, de vivencia*.

»Esto nos da derecho a reconocer que el *tempo-ritmo actúa mecánica, intuitiva o conscientemente sobre nuestra vida interior, sobre nuestros sentimientos y experiencias*. Lo mismo ocurre también durante el proceso de la creación, mientras permanecemos en escena.

»Ahora escuchen con la mayor atención, porque les hablaré de un elemento de suma importancia, no sólo en el terreno del tempo-ritmo, del cual nos estamos ocupando ahora, sino también en el ámbito de *toda nuestra creación*.

»Veamos en qué consiste nuestro nuevo e importante descubrimiento.

Tras una pausa, Arkadi Nikoláievich empezó a explicar.

—Todo lo que aprendimos sobre el tempo-ritmo nos lleva a la conclusión de que es el mejor amigo y colaborador del sentimiento, porque *es con frecuencia el estimulador directo, inmediato, a veces casi automático, de la memoria emotiva y, por consiguiente, de la propia vivencia*.

»De esto surge en forma natural lo siguiente:

»No es posible sentir correctamente cuando el tempo-ritmo es incorrecto, no es el que corresponde.

»No se puede encontrar el tempo-ritmo adecuado si no se experimentan al mismo tiempo los sentimientos que corresponden a este tempo-ritmo.

»Existe una interdependencia, una influencia mutua y una unión entre *el tempo-ritmo y el sentimiento*, y recíprocamente, entre *el sentimiento y el tempo-ritmo*.

»Profundicen en lo que acabo de decirles y sabrán apreciar en todo su alcance nuestro descubrimiento. Su importancia es extraordinaria. Se trata de *la influencia directa, muchas veces mecánica, a través del tempo-ritmo externo, sobre nuestros sentimientos caprichosos, arbitrarios, esquivos y asustadizos. A esos mismos sentimientos a los que no se puede dar ninguna orden, que se asustan de la más insignificante coerción y se ocultan en los escondrijos profundos donde se vuelven inaccesibles; esos sentimientos sobre los que hasta ahora sólo hemos podido actuar de un modo indirecto, mediante señuelos. ¡¡¡Y, de repente, hemos hallado un modo directo e inmediato de acercarnos a ellos!!!*

»¡Claro que se trata de un gran descubrimiento! Y, si es así, *el tempo-ritmo acertadamente establecido de la obra o el personaje puede apoderarse por sí mismo, en forma intuitiva, subconsciente, a veces mecánica, de los sentimientos del actor, y despertar la vivencia adecuada*.

»Pregunten a cualquier cantante o actor qué significa para él cantar bajo la dirección de un músico genial, que adivina el tempo-ritmo justo, preciso, característico, para una obra determinada.

»“¡No me reconozco a mí mismo!”, exclama con entusiasmo el actor-cantante, al que han dado alas el talento y la sensibilidad de ese director. Pero imaginen ustedes el caso inverso, cuando el cantante ha sentido y vivido correctamente su parte y su

papel, y de repente se encuentra en la escena con un tempo-ritmo equivocado, que no corresponde a sus sentimientos. Esto destruye inevitablemente la vivencia, la sensibilidad, y el papel mismo, y *la disposición interna del artista sobre el escenario* que es imprescindible en la creación.

»Exactamente lo mismo sucede en nuestra profesión, cuando el tempo-ritmo no marcha de acuerdo con la experiencia emotiva y con su encarnación en las acciones y el habla.

»¿A qué resultado llegamos al fin de cuentas?

»A una conclusión extraordinaria, que abre amplias posibilidades en nuestra psicotécnica: es decir, que *disponemos de medios directos e inmediatos para estimular cada una de las fuerzas motrices de nuestra vida psíquica.*

»*Sobre la mente actúan de forma inmediata: las palabras, el texto, las ideas, las representaciones, que dan origen a los juicios. La supertarea, los objetivos, la acción transversal influyen directamente sobre la voluntad (los deseos). Sobre la sensibilidad actúa directamente el tempo-ritmo.*

»¿No es ésta una adquisición de suma importancia para nuestra psicotécnica?

Esquema de lo ya estudiado

Hoy me ha tocado trabajar en casa de Rajmánov. Estaba ocupado con un asunto al parecer urgente: pegaba, cosía, teñía de negro, pintaba. En la habitación reinaba el desorden, para desesperación de su hacendosa esposa.

—¿Qué está preparando? —pregunté con interés.

—¡Una sorpresa, amiguito mío! No es para una broma, créame, lo hago con serios fines pedagógicos. Para mañana me hace falta preparar varios y no quiero estropear el secreto —el excitado Iván Platónovich me puso al corriente del secreto— y que no sean de cualquier forma, sino bonitos, para que se puedan colgar de la pared del aula. ¡Vaya con el encargo! Y no va a ser cualquiera, sino el propio Arkadi Nikoláievich Tortsov quien los vea... ¡Él mismo! Que cuelguen y expliquen con claridad el esquema general del «sistema». Para asimilarlo mejor hace falta verlo con los ojos, amigo mío. Es importante y provechoso. Por medio del dibujo y de la visión se recuerda mejor tanto la globalidad como las partes relacionadas entre sí.

Después de esto, Iván Platónovich se puso a explicarme la idea del esquema en cuestión.

Resulta que en nuestro programa académico habíamos llegado a un momento muy importante: precisamente la finalización del «trabajo del actor sobre sí mismo».

—Por todo esto hemos pasado rápidamente, por supuesto, en rasgos generales —se apresuró a reconocer Iván Platónovich—. Posteriormente, por cientos de veces, durante toda la vida volveremos una y otra vez a estudiar lo ya estudiado. Pero de momento «el fin corona la obra». Así que la coronación se la haré a ustedes mañana. Estén tranquilos.

Señaló con orgullo y alegría infantil al montón de telas que yacían ante nosotros.

—Todo lo preparado aquí será solemnemente instalado mañana en clase. Por orden, en la más rigurosa sucesión. Y para todos quedará claro lo estudiado durante dos años.

La conversación ininterrumpida ayudaba a Rajmánov a trabajar.

Llegaron dos utileros y se pusieron manos a la obra. Yo me dejé arrastrar y me puse a trabajar con ellos hasta altas horas de la noche.

Hoy, al entrar en clase, Rajmánov nos anunció que todas las banderas, cintas, trozos de tela se colgarán por varios sitios de la pared derecha del patio de butacas. Estará totalmente dedicada al «trabajo sobre sí mismo». En cuanto a la opuesta, la pared izquierda, se desplegará al mismo tiempo el esquema «trabajo sobre el papel» que tendrá lugar el año próximo.

—Así que, queridos míos, el lado derecho de la platea para el «trabajo sobre sí

mismo» y la izquierda para el «trabajo sobre el papel». Pronto encontraremos el sitio que corresponde a cada bandera, cinta o trozo de tela, para que todo esté correcto, según el «sistema», y bello.

Después de estas palabras toda nuestra atención fue dirigida hacia una pared de la izquierda de la habitación. Según el plan de Rajmánov, estaba dividida en dos mitades para hacer las dos partes que están contenidas en el «trabajo sobre sí mismo». Una de ellas es «proceso de la vivencia» y otra, «proceso de encarnación».

—Al arte le gusta el orden, queridos míos, por eso repartamos por los estantes de su memoria todo lo que han asimilado durante estos años y que ahora yace desordenadamente en sus cabezas.

Las banderas fueron trasladadas a la pared derecha. Viúntsov, que tuvo una importante participación en este trabajo, ya se había quitado la chaqueta y estaba desplegando un bonito trozo de tela en el que había escrito un precepto de Pushkin^[75]. El inquieto joven ya se había encaramado a la escalera y estaba sujetando el lema en la parte superior del rincón derecho de la pared. Pero Iván Platónovich se apresuró a detenerle.

—Pero ¡hombre! ¿Adónde va, adónde va? —le gritó—. ¡Eso no tiene sentido! ¡Así no se puede colgar!

—¡Por Dios, pero si queda bonito! ¡Lo digo en serio! —replicó el expansivo joven.

—Hijo mío, le digo que no tiene sentido —insistió Iván Platónovich—. ¿Cuándo se ha visto que el suelo esté en el techo? ¡Es el colmo! Es que este *aforismo de Pushkin* es el fundamento de todo. En él se apoya todo el «sistema». ¡Créanme! Podría decirse que es su base creativa. Por eso, amiguito mío, la tela con la divisa hay que colocarla abajo. ¡Ésa es la cuestión! En sitio más, más visible. Y no sólo para la izquierda, sino también para el lado derecho de la pared. Porque los lemas fundamentales deben tener la misma importancia para el lado izquierdo como para el derecho, lo mismo para el «proceso de la vivencia» como para el «proceso de la encarnación». ¡Ésa es la cuestión! ¿Dónde está el lugar más honorable? Aquí abajo, en el centro de toda la pared. ¡Ponga aquí el *aforismo de Pushkin*!

Shustov y yo le cogimos a Viúntsov la tela y empezamos a ponerla en el sitio señalado, en la parte baja, en el centro de la pared, junto al suelo. Pero Iván Platónovich nos detuvo. Nos explicó que en la parte más baja se extendería como si fuesen paneles una larga y estrecha cinta de color oscuro en la que había escrito: «Trabajo sobre sí mismo». Se prolongaría a lo largo de toda la pared, puesto que tiene relación con todo lo que va a colgarse ahora y más tarde en la pared derecha de la platea.

—Esta banda abarcará, incluirá en sí misma todas las demás banderas. ¡Ésa es la cuestión!

Mientras el empapelador y Viúntsov llevaban a cabo el trabajo encargado, Iván Platónovich y yo observábamos cómo Umnóviy dibujaba, como un delineante

profesional, el proyecto de distribución artística de las banderas.

—Lo que usted, amigo mío, tenía como fundamento de todo, es decir, el suelo, la tierra sobre la que todo se construye, el trozo de tela donde está escrito «Actividad y acción^[76]», ¡ha volado hacia lo alto! Hay que hacerlo bajar junto al aforismo de Pushkin, pues es un lema tan importante como una sentencia de Aleksandr Serguéievich.

—¡Vaya! ¡Otro más! ¡El mismo trozo, no se distingue uno de otro! —gritaba Viúntsov estirando un trozo de tela del mismo color que los dos anteriores.

—Esto también es un lema, el tercer fundamento, podríamos decir —decía Iván Platónovich, mientras ponía en un panel situado en la parte baja, a la derecha del aforismo pushkiniano un cartel con la inscripción: «Al inconsciente a través del consciente^[77]». ¡Eso es, así está bien! Ahora el suelo, la tierra, la base está puesta tanto para el lado izquierdo como para el derecho. Queda solamente parcelar la mitad izquierda para el templo de la *Vivencia* y la mitad izquierda para el templo de la *Encarnación*.

»Miren estas cintas: “Vivencia” y “Encarnación”, cada una ocupa casi la mitad del «Trabajo sobre sí mismo» ¡Vaya! Todo está previsto, créanme. Y aquí tienen toda una familia de pequeños banderines. Todos tienen el mismo color y el mismo corte. Todos son *elementos de la actitud escénica*: sentido de la verdad, memoria emocional, atención y objeto...

»Alto, alto —se agitó Iván Platónovich—, ¡me he saltado algo! ¡No se pueden subir los peldaños de dos en dos!

—¿Qué se ha saltado? —preguntaron perplejos los alumnos.

—¡Algo muy, muy importante! Ambos templos necesitan cimientos, amigos míos. ¡Vaya por Dios!

»Les diré un secreto: esos cimientos no son otra cosa que estas banderolas; un triunvirato que ya conocen: *Entendimiento, Voluntad y Sentimiento*. También ellos están relacionados tanto con la parte izquierda como con la derecha. ¡Son banderas importantes! Con el tiempo sabrán apreciarlas —decía Iván Platónovich mientras los alumnos clavaban tres nuevas banderas por encima de las cintas con las inscripciones “Vivencia” y “Encarnación”.

Después de esto quedaron muchas estrechas, largas, pequeñas líneas de banderas que designaban todos los elementos que habíamos estudiado durante dos años.

—Cuélguelas, queridos míos, unas junto a otras, como si fueran la columnata de un templo o como los peldaños de la escalinata que conduce al templo. Pero ¡qué es eso! ¡Unas junto a otras! —ordenaba Iván Platónovich.

Sin pararnos a pensar colgábamos las banderas que designaban los elementos de la actitud interna (imaginación, atención, sentido de la verdad, etcétera) en el orden en que los habíamos estudiado en clase, pero al llegar a los elementos de la encarnación nos detuvimos sin saber por dónde comenzar.

—Comiencen por la *relajación muscular* —ayudó Iván Platónovich—; mientras

los músculos están en tensión como un cable de acero, el hombre está atado y no puede hacer nada. Un músculo tenso es como un cable, mientras que el sentimiento naciente es como una telaraña. No se puede romper un cable con una telaraña. Pongamos el cartel «Relajación muscular» en primer lugar [en la fila de los elementos de la encarnación]^[78].

Después de «Relajación muscular» fueron colgados los banderines «Desarrollo de la expresividad corporal», que incluye gimnasia, danza, acrobacia, esgrima, florete, espada, lucha con puñal, pelea, boxeo, *maintien*^[79] y todas las disciplinas relacionadas con el trabajo corporal. La «Plástica» fue apartada en su propio banderín y después se sucedieron: voz, es decir, colocación de la respiración, voz y «Canto».

El «Habla» ocupaba el siguiente lugar. Aquí entraban: dicción, ortofonía, estudio de la entonación, palabras, frases y toda la técnica verbal. Después fue colgado el banderín «Tempo-ritmo externo». Los banderines restantes fueron colgados en el mismo orden que en el lado izquierdo, en la fila de los elementos de la vivencia.

De forma similar a como se había colgado anteriormente la bandera «Lógica y coherencia de los sentimientos» fue colgada la bandera «Lógica y coherencia de las acciones físicas^[80]».

A continuación, la «Caracterización externa», puesta junto a la «Caracterización interna», colgada anteriormente.

Tras ellos siguieron «Encanto escénico externo», después «Domino de sí mismo y acabado», «Disciplina y ética», «Sentido de la ubicación y de la agrupación».

Sólo nos quedaba fijar sobre todos los banderines pequeños tres banderas con las inscripciones «Interior», «Exterior» y «Actitud escénica general», además de una gran bandera vacía, sin nombre, en la parte más alta. Después de esto, Rajmánov ordenó rebuscar en un montón de cintas que había traído consigo y unir entre sí las banderas como si fuesen riendas y mostrar que los elementos del «sistema» están estrechamente unidos e influyen unos sobre otros.

Las tres banderas que representan el triunvirato de las fuerzas motrices de la vida —entendimiento, voluntad y sentimiento— debían estar unidas a cada pequeña bandera, lo mismo que cada una de ellas está relacionada con todos los elementos sin excepción.

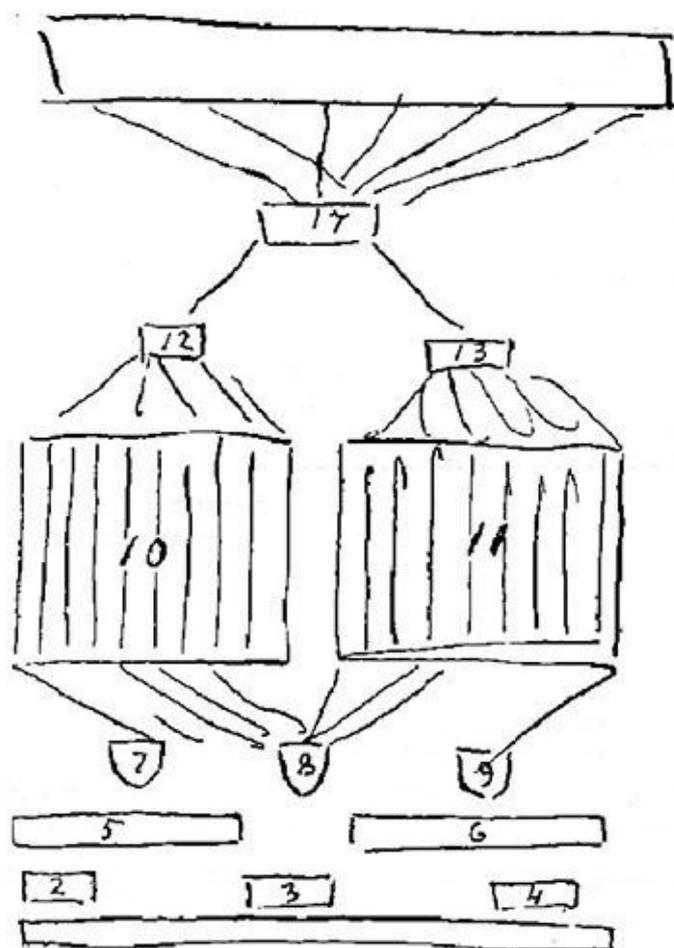
Asimismo hubo que unir todos los elementos con las banderas «Actitud escénica interior» y «Exterior», que con la unión de todos los elementos se transforma inmediatamente en un todo global.

A esto siguió además enlazar «Actitud escénica interna» y «Externa» para formar con ellas la «Actitud escénica general».

El resultado fue confuso. Bajo las cintas se perdía y emborronaba todo el dibujo del esquema. Decididamente había que dejar sólo unas pocas cintas y retirar las demás para que el dibujo quedase claro.

—¡Válgame Dios, cuánto polvo han levantado! —murmuraba el viejo portero al barrer el suelo después de que hubiésemos recogido, mientras yo dibujaba el esquema

en el estado en que hoy ha quedado. He aquí el dibujo.



El dibujo fue hecho por Stanislavski para ilustrar la descripción hecha por Nazvánov de la disposición de las banderas. Cinta inferior: trabajo sobre sí mismo. 2, 3 y 4: las tres bases del sistema (actividad y acción, aforismo pushkiniano y «al inconsciente a través del consciente»). 5: vivencia. 6: encarnación. 7, 8 y 9: entendimiento, voluntad y sentimiento. 10: elementos de la vivencia. 11: elementos de la encarnación. 12, 13 y 14: actitud escénica interna, externa y general. 12, 13, 14 y rectángulo superior: ámbito del inconsciente.

Arkadi Nikoláievich entró en clase, acompañado solemnemente por Iván Platónovich, vio las banderas colgadas y dijo:

—¡Muy bien, Vania! ¡Bien! Claro, preciso. Hasta un tonto lo puede entender. Resulta un completo cuadro de todo lo que hemos estudiado durante estos dos años. Sólo ahora puedo sistematizar lo que debería decirles al empezar nuestras clases.

»Tras explicarles *las tres direcciones de nuestro arte*, paso al análisis de nuestro cercano *arte de la vivencia* y al estudio del preparatorio *trabajo sobre sí mismo* al que está consagrado todo el trabajo de estos dos años. —Mientras decía esto, Arkadi Nikoláievich señalaba la cinta colocada en lo más bajo—. A través de las notas rápidas que les he dado a lo largo de todo el curso ya conocen ustedes los principales fundamentos de nuestra tendencia, sobre las que se apoya el “sistema”.

»El primero de ellos —explicó Arkadi Nikoláievich—, como ya saben ustedes, es el principio de la actividad y la acción, que dice que no se puede interpretar

personajes ni pasiones, sino que hay que *actuar en los personajes y las pasiones del papel*^[81].

»El segundo es el conocido aforismo pushkiniano que dice que el trabajo del actor no se limita a la creación de las propias pasiones, sino sólo a *las circunstancias dadas, que natural e instintivamente crean pasiones auténticas*.

»El tercer fundamento es la creación orgánica de nuestra propia naturaleza, que formulamos así: “*A través de la técnica consciente hacia la creación inconsciente de la naturaleza artística*”. Una de las principales tareas que persigue el “sistema” consiste en la estimulación natural de la creación de la naturaleza orgánica hecha desde su subconsciente.

»Pero lo que nosotros estudiamos no es el propio subconsciente, sino sólo los caminos, los acercamientos a él. Recuerden aquello sobre lo que hemos hablado en clase, lo que hemos buscado a lo largo de todo el curso. Nuestras normas no se basan en inestables y cambiantes hipótesis sobre el subconsciente. Por el contrario, todo en nuestras clases y normas lo hemos establecido conscientemente, cientos de veces ha sido comprobado, tanto en uno mismo como en los demás. Sólo leyes irrefutables han sido puestas por nosotros en la base de nuestros conocimientos, prácticas y experiencia. Sólo ellas se han puesto a nuestro servicio y nos han aproximado al desconocido mundo del subconsciente, que sólo por un minuto se encendía en nuestro interior.

»Pero, al experimentar con el subconsciente, no obstante hemos estado buscando la unión con él y los caminos reflejos hacia él.

»Nuestra técnica consciente está dirigida, por un lado, a obligar a trabajar al subconsciente, y por otro, a aprender a no molestar al inconsciente mientras trabaja.

»Para ello hay que olvidar el subconsciente e ir siempre por un camino lógico y consciente.

»Toda la mitad izquierda de la pared derecha de esta habitación está ocupada, como pueden ver, por el *proceso de vivencias* —continuó Arkadi Nikoláievich—. El proceso de vivencias tiene una importancia tan grande en nuestro trabajo porque cada paso, cada movimiento o acción durante la creación han de ser vividos y justificados con nuestros sentimientos. Todo lo que no es vivido queda muerto y estropea el trabajo del actor. Sin vivencia no hay arte. He aquí por qué hemos comenzado el estudio del “sistema” a partir de este importante momento creativo.

»Sin embargo, ¿significa esto que ustedes ya conocen por completo el proceso de vivencias, que lo dominan y pueden aplicarlo a la práctica?

»No. Ésa sería una conclusión equivocada. Necesitamos verificarlo a lo largo de toda nuestra vida y toda nuestra actividad artística.

»Desde el segundo año hemos puesto toda nuestra atención en la parte externa de la creación, en nuestro aparato corporal de *encarnación* y en su *técnica física*.

»A ellos está dedicada la mitad derecha de la pared. En el teatro yo quiero, ante todo, comprender, ver, saber y junto con ustedes sentir todas las sutilísimas

sinuosidades de sus vivencias en el papel. ¿No les gustaría encarnar sus propios sentimientos? Esto volverá *visibles* sus vivencias *invisibles*.

»A menudo ocurre que en el escenario el actor siente maravillosamente, con delicadeza y profundidad, pero en la transmisión de su vivencia la desfigura hasta lo indecible con una tosca encarnación hecha por un aparato corporal falto de preparación. Cuando el cuerpo transmite otra cosa, y de distinta forma, a lo que siente el actor en su interior, me parece estar ante un instrumento estropeado y desafinado, en el que se ve obligado a tocar un músico extraordinario. ¡Pobre! En vano se esfuerza por transmitir la sutileza de sus sentimientos. Las estrechas teclas de su piano no responden a los golpes de sus dedos, los pedales faltos de engrase chirrían y las cuerdas tiemblan y dan notas falsas. La disparidad entre sus vivencias internas y la encarnación externa le produce al actor aún más dificultades y sufrimientos. Cuanto más compleja sea la vida del espíritu humano del personaje representado, más sutil, directa y artística debe ser su encarnación.

»Esto presenta unas enormes exigencias a nuestra técnica externa, hacia la expresividad exterior del aparato corporal de encarnación: hacia la voz, la dicción, la palabra, la frase, hacia toda el habla escénica, hacia la mímica, la plástica, el movimiento, el modo de andar, hacia todo el trabajo sobre el cuerpo.

»Nuestro aparato físico debe ser sensible incluso a los más pequeños giros, sutilezas y cambios de la vida interna en escena. Debe ser semejante a un sutilísimo barómetro que responda a cambios de presión imperceptibles.

»De este modo, nuestra próxima tarea consiste en conducir nuestro *aparato de encarnación* corporal hasta una perfección posible, real, natural. Deben ustedes desarrollar, corregir y poner a punto su cuerpo para que todas sus partes respondan al complejo trabajo a él asignado por la encarnación del invisible sentimiento.

»Deben cultivar el cuerpo de acuerdo con las leyes de la naturaleza.

»Esto exige un trabajo intenso, prolongado, complejo, insistente...

Llamaron a Arkadi Nikoláievich al teatro. El tiempo que quedaba de clase lo dedicó Iván Platónovich a su lección de «entrenamiento e instrucción».

Hoy Arkadi Nikoláievich continuó analizando el esquema desplegado en la pared.

—Como ya saben ustedes, desde el pasado curso tenemos no una, sino tres fuerzas motrices de la vida psíquica: entendimiento, voluntad y sentimiento; tres virtuosos —explicó mientras señalaba los tres pequeños banderines—. Vean, son como organistas sentados en sus sitios que tuviesen ante ellos un teclado o unos tubos de órgano, toda una serie de pequeños banderines que representan los elementos con los que se forman los resonadores generales de la «actitud escénica interna y externa»...

Antes de continuar con su explicación, Arkadi Nikoláievich introdujo algunas variaciones en la colocación de los pequeños banderines. Nos señaló no el orden que habíamos estudiado en el curso, sino el orden en que entran en acción las etapas

creativas.

Arkadi Nikoláievich nos explicó que:

1. La creación comienza a partir de *lo inventado por la imaginación* del poeta, el director, el actor, el escenógrafo y otros, por eso en primer lugar se cuelga la bandera «Imaginación y su invención», «si mágico», «circunstancias dadas».

2. En cuanto se haya definido el tema de la obra, es necesaria una *división en trozos* y la definición de las *tareas ocultas en ellos*. Por eso la bandera con la inscripción «Trozos y tareas» se coloca en segundo lugar.

3. El siguiente momento es la concentración de la *atención en el objeto*, con cuya ayuda, o gracias a la cual se ejecuta la tarea. Por eso en tercer lugar ha sido clavada la bandera con la inscripción «Atención y su objeto».

4. Para dar vida a *la tarea y al objeto* se precisan «sentido de la verdad y fe». Esta bandera ha sido colocada en cuarto lugar. Allí donde hay verdad no puede haber sitio para el convencionalismo y la mentira, por eso el sentido de la verdad está indisolublemente unido a la *erradicación del cliché*.

5. En el siguiente momento aparecen la «intención, aspiración y acción», que se crean por sí solos al surgir el objeto, la tarea y la acción en los que se cree sinceramente.

6. En sexto lugar fue colgada la bandera «Comunicación», puesto que gracias a ella se lleva a cabo la acción, dirigida al objeto.

7. Allí donde está la comunicación inevitablemente está también la «adaptación». Por eso la bandera correspondiente ha sido colgada en séptimo lugar.

8. Para despertar el sentimiento adormecido, acudimos al *tempo-ritmo* (continuó Arkadi Nikoláievich, y la bandera «Tempo-ritmo interno» fue colocada en octavo lugar).

9. Todos los elementos en conjunto descubren la *memoria emocional* para que fluyan libremente las *sensaciones reiteradas que crean la autenticidad de las pasiones*. (La «memoria emocional» nos lleva al siguiente lugar, el noveno en la serie de elementos de la vivencia).

10. —En todas las etapas de nuestro programa —explicó Arkadi Nikoláievich—, es decir, al hablar de las invenciones de la imaginación, de las circunstancias dadas, de los objetos de atención, de los trozos y tareas, de la comunicación, de la adaptación, de las ideas, de las sensaciones, de la intención, etcétera, a cada momento hemos mencionado la *lógica y coherencia*, pero yo aprovecho el caso para recordarles estos elementos de máxima importancia, así como los demás elementos, capacidades y recursos del actor, que aún no se han desarrollado en suficiente medida.

»¿Podemos arreglárnoslas sin lógica y coherencia? —preguntó Arkadi Nikoláievich—. Háganme esta tarea y esta acción: cierren esta puerta con llave y después pasen a través de ella hasta la habitación contigua... ¿No pueden? En ese caso resuelvan este problema: “si” aquí estuviésemos ahora totalmente a oscuras,

¿cómo apagarían esta lamparilla?... ¿Tampoco pueden?

»Si ustedes quisieran transmitirme su más preciado secreto, ¿cómo lo gritarían a voz en cuello?

»¿Por qué en los teatros, en la inmensa mayoría de los casos, a lo largo de cinco actos él y ella tratan constantemente de estar juntos, soportan todas las angustias y pruebas imaginables, luchan con ahínco contra todos los obstáculos y cuando llega el esperado momento y los amantes se besan con fuerza, instantáneamente se enfrían uno a otro, como si ya estuviese hecho todo en la función y el final ya lo hubiesen interpretado? ¿Cómo desean los espectadores que durante toda la velada ellos crean sinceramente en sus sentimientos y deseos, cómo desilusiona la frialdad de los intérpretes de los papeles principales y que tengan tan mala coherencia y sea tan ilógica la planificación de su papel!

»Todos los momentos de creación deben ser lógicos y consecuentes, e incluso la falta de lógica y consecuencia deben resultar lógicas en un plano general, en la estructura de la obra y de toda la función.

»Ya hemos hablado de la lógica y la coherencia de la acción, de la imaginación, de las circunstancias dadas, de la atención, de las tareas, etcétera.

»Hablar de lógica y consecuencia de las ideas, del discurso, debería significar hablar del curso escolar superado.

»Pero me preocupa que aún no puedo decirles nada sobre lo más importante: sobre la lógica y coherencia de los sentimientos y las vivencias.

»Abordar esta cuestión de forma científica sin ser un especialista no puedo, temo meterme en un terreno que no es el mío. En cuanto a la forma práctica de abordar la cuestión, reconozco abiertamente que no estoy aún preparado y no puedo proponerles un recurso lógico y consecuente, suficientemente probado en la práctica, para el desvelamiento de sentimientos y vivencias.

»Puedo aún compartir con ustedes un recurso muy elemental que yo mismo utilizo en escena.

»El recurso consiste en esto: consta de una lista de acciones en las que se manifiestan nuestras pasiones...

—¿Qué acciones, qué lista? —intenté sonsacarle.

—Por ejemplo, «amor» —comenzó a explicar Arkadi Nikoláievich—. ¿De qué momentos se compone y qué acciones provoca esta pasión humana?

»Tiene lugar, por ejemplo, el encuentro con ella o con él.

»De golpe o poco a poco le cautiva y se agudiza cada vez más la atención del futuro o de los futuros amantes.

»Ellos viven con los recuerdos de cada uno de los momentos del encuentro. Buscan un pretexto para una nueva cita.

»Segundo encuentro. El deseo de unirse uno a otro con un interés común, con algún asunto ocupa la mayor parte del encuentro, etcétera.

»Después:

- »Primer secreto, que los acerca aún más.
- »Consejos amistosos que exigen encuentros constantes y relaciones, etcétera.
- »Después:
- »Primera discusión, reproches, sospechas.
- »Nuevos encuentros para separarse.
- »Reconciliación. Acercamiento aún mayor...
- »Después:
- »Obstáculos para los encuentros.
- »Correspondencia secreta...
- »Citas secretas.
- »El primer regalo.
- »El primer beso...
- »Después:
- »Franqueza amistosa en la relación.
- »Gran exigencia de uno hacia otro.
- »Celos.
- »Explosión.
- »Separación.
- »De nuevo un encuentro. Despedida, etcétera.

»Todos estos momentos y acciones tienen un fundamento interno. En conjunto también reflejan por sí mismos un sentimiento, una pasión o un estado que denominamos con una palabra: “amor”.

»Ejecuten mentalmente, regularmente, fundamentadamente, penetrantemente, sinceramente y hasta el final cada una de estas acciones y al principio externamente, pero luego internamente también acérquense a la acción análoga y al estado de una persona enamorada. Con esa preparación les resultará fácil percibir el papel y la obra en los que se ha introducido esa pasión humana.

»En una obra buena, escrita con todo detalle, todos estos momentos, o al menos los más importantes, se revelan de uno u otro modo, en uno u otro plano. El actor los busca y los reconoce en su papel. En estas condiciones llevamos a cabo en escena una serie de tareas y acciones que en su conjunto también componen un estado que se llama amor. Éste se crea por partes y no de golpe, “en general”. El actor en estos casos actúa, lleva a cabo acciones, pero no sobreactúa; experimenta, vive a la manera de un ser humano, pero no se hace el interesante a la manera de un actor; siente y no imita los resultados del sentimiento.

»Para la mayoría de los actores, que no reflexionan ni profundizan en la naturaleza de los sentimientos que están interpretando, el amor representa únicamente una gran vivencia “en general”. Intentan “abarcarse lo inabarcable” de golpe; olvidan que las grandes vivencias se componen de varios episodios y momentos independientes. Deben de conocerlos bien, estudiarlos, asimilarlos y ejecutar cada uno de ellos de forma independiente. Sin esto el actor está condenado a convertirse en

una víctima del cliché, un artesano.

»Por desgracia, este ámbito de la lógica y la coherencia, muy importante para el actor, no es aceptado aún como una exigencia del escenario. Por eso tan sólo nos queda esperar que en el futuro esto se haga, y mientras tanto ir a ciegas, confiando en las fuerzas de uno mismo.

—Existen además muchos elementos imprescindibles para el perfeccionamiento del proceso creativo.

»Así, por ejemplo, el dominio de sí mismo y el acabado, el encanto escénico y la habilidad, la ética y la disciplina. Apenas las he mencionado al estudiar los elementos de la actitud escénica interna^[82].

»Hablemos del dominio de sí mismo y el acabado.

»La persona que vive intensamente un drama espiritual no puede relatarlo de forma coherente, puesto que las lágrimas le ahogan a cada instante, la voz le sale entrecortada, la preocupación le confunde las ideas. Y el lamentable aspecto del infeliz distrae a los oyentes y les impide entrar en la esencia del relato. Pero el tiempo, que es el mejor sanador, suaviza la discordancia interna de la persona, y obliga a las personas a tomarse con más tranquilidad los sucesos pasados. Hablan del pasado ordenadamente, sin prisas, con claridad. Entonces el propio narrador permanece tranquilo y son los oyentes quienes lloran.

»Nuestro arte procura alcanzar los mismos resultados y le exige al actor que sufra y llore en el papel sólo en su casa o en los ensayos, pero que al salir a escena pueda relatar a los espectadores con claridad, penetración, profundidad, claridad y belleza lo sucedido, utilizando sus propios sentimientos, limpios de todo lo que sobra y molesta. Entonces el espectador comenzará a agitarse más que el actor, que conserva sus fuerzas para dirigirlas allí donde hacen más falta para la transmisión de la “vida del espíritu humano” del papel.

»Imagínense una hoja de papel blanco toda llena de trazos, líneas geométricas, manchas y salpicaduras. Imagínense que en esa hoja tienen que dibujar a lápiz un delicado dibujo, un paisaje o un retrato. Para ello en primer lugar tienen que limpiar el papel de todas las líneas y manchas que, si se dejan, deformarán y estropearán el dibujo. Para dibujar es imprescindible un papel limpio.

»Lo mismo ocurre con nuestro trabajo. Los gestos superfluos son basura, son suciedad, son manchas.

»El juego actoral, sobrecargado con múltiples gestos, se parece al dibujo hecho en una hoja de papel manchada, y por eso, antes de abordar la construcción exterior del papel, la transmisión física de su vida interna y de la imagen externa, hay que eliminar todo lo que sobra. Sólo con esta condición surgirá la necesaria precisión en la transmisión externa. Los incontenibles movimientos, inherentes al propio actor, deforman el dibujo del papel y vuelven la actuación poco clara, monótona, incontrolable.

»Cada actor debe en primer lugar contener sus gestos, de forma que no le dominen, sino que sea él quien los domine.

»¡Con cuánta frecuencia ocultan los actores en escena, con múltiples gestos cargantes e innecesarios, sus acciones, que son correctas, buenas, necesarias para el papel! A menudo ocurre que un actor con una excelente mímica no da al público la posibilidad de ver su rostro porque constantemente lo está tapando con pequeños gestos de sus manos. Esos actores son enemigos de sí mismos, de tanto como dificultan ver lo que tienen de bello.

»La gestualidad excesiva es semejante al agua que diluye un buen vino. Viertan en el fondo de un vaso un poco de buen vino tinto y añádanle agua hasta el borde y resultará un aguachirle. Exactamente así se diluye una acción correcta en un exceso de gestos.

»Les aseguro que el gesto como tal, es decir, el movimiento por sí mismo, que no ejecuta ninguna acción del papel, no se necesita en el escenario, descontando raras excepciones, por ejemplo en los papeles característicos. Con la ayuda de gestos no se transmite ni la vida interna del papel ni la acción transversal. Para ello se precisan los movimientos creados por la acción física. Ellos sí transmiten en escena la vida interna del papel.

»El gesto en escena es necesario para el que quiere pavonearse, posar, mostrarse al espectador.

»Además de los gestos existen entre los actores muchos movimientos involuntarios que intentan ayudar en los difíciles momentos de vivencia en la actuación que provocan, por un lado, la emoción actoral externa, y por otro, la encarnación externa de un sentimiento inexistente en el actor-artesano. Esos movimientos son una especie de convulsiones, tirones musculares e innecesarias y nocivas tensiones con las que los actores tratan de ayudar a la creación de emociones. No sólo emborronan el papel y destruyen el autocontrol externo, sino que dificultan la vivencia y el estado correcto natural del actor en escena.

»Este pecado lo cometen muchos de ustedes y el que más lo hace es Viúntsov.

»¡Qué agradable es ver sobre las tablas a un actor que sabe controlarse, sin convulsiones ni movimientos espasmódicos! ¡Qué claramente se revela el dibujo del papel con tal comedimiento exterior! El comportamiento del personaje representado que no está emborronado por movimientos superfluos del actor adquiere una importancia y un arco incomparablemente mayor y, por el contrario, el exceso de gestos se emborrona y queda oculto por los elementos superfluos, sin relación con el papel.

»Tampoco hay que olvidar que los movimientos superfluos consumen mucha energía que sería mejor emplear y dirigir a lo más importante en el papel, es decir, a la vivencia, a la revelación de las tareas fundamentales y de la acción transversal del personaje interpretado.

»Cuando ustedes sepan por experiencia qué es la contención de la que estamos

hablando, comprenderán y sentirán que la expresión exterior de vivencias internas proporciona más arco al personaje, es más expresiva, más precisa, más clara. Además los gestos superfluos desplazan a la entonación vocal, a la mímica, a la irradiación, es decir, a los más refinados medios de comunicación, los más provechosos para la transmisión de sutiles sentimientos y de vida interna.

»La contención en el gesto tiene una importancia especial en el ámbito de la caracterización. Para apartarse de uno mismo y no repetirse externamente en cada papel es necesaria la contención gestual. Cada movimiento superfluo, propio del actor en la vida, le aleja del personaje interpretado y le acerca a sí mismo. Si en la vida interna del papel no debe uno perder su personalidad, en la vida externa uno debe, sin perderla, cerrar el paso a las acciones que no sean características del papel. A menudo sucede que el actor encuentra en total tres o cuatro gestos característicos, típicos del personaje interpretado. Para sentirse satisfecho con estos gestos a lo largo de toda la obra es imprescindible una gran economía de movimientos. La contención ayuda a llevar a cabo esta etapa. Pero si tres gestos característicos del papel se pierden entre cientos de gestos personales del propio actor, entonces el intérprete saldrá de debajo de la máscara del papel y cubrirá el rostro de éste con el suyo propio. Si esto se repite en cada papel de su repertorio, el actor se volverá extraordinariamente monótono y aburrido en escena, pues no hará otra cosa que mostrarse constantemente.

»Además, no se debe olvidar que los movimientos característicos acercan al actor al papel, así como los movimientos propios del actor alejan al intérprete del personaje interpretado, empujándolo al círculo de sus vivencias y sentimientos personales, individuales. Es poco probable que esto sea provechoso para la obra y el papel.

»Si se repiten en el papel demasiado a menudo los mismos gestos característicos, pronto perderán fuerza y hartarán.

»Con cuanta mayor contención se realice la creación, mayor será el autodomínio del actor, más claramente se transmitirá el dibujo y la forma del papel, más fuertemente influirá sobre el público, mayor será el éxito del actor, y a través de él del autor, puesto que en nuestro arte la obra del poeta es conducida a las masas por medio de los actores, el director y todos los creadores del espectáculo conjuntados.

»El conocido pintor Briulov^[83], al observar en clase el trabajo de sus alumnos, dio un toque de pincel a uno de los lienzos e instantáneamente el cuadro cobró vida. El alumno estaba sorprendido de que se hubiese producido un milagro porque el profesor “había tocado un poquito el lienzo con el pincel”. A esto Briulov dijo: “El arte comienza allí donde uno encuentra ese ‘poquito’”.

»Y yo les digo, siguiendo al célebre pintor, que en nuestro trabajo son necesarios uno o varios de esos “poquitos” para que el papel cobre vida, adquiera acabado. Sin este “poquito” el papel no tiene brillo.

»¡Cuántos papeles así, carentes de ese “poquito”, vemos en los escenarios! Todo está bien, todo está hecho, pero algo muy importante falta. Llega el director, dice una sola palabra y el actor se enciende, y el papel se tiñe con todos los colores de la paleta

espiritual.

»A propósito de esto recuerdo a un director de una banda militar que cada día *braceaba* un concierto entero en el bulevar. Al principio escuchas, atraído por los sonidos, pero a los cinco minutos comienzas a observar lo variadamente que revolotean por el aire la batuta del director y las blancas páginas de la partitura del director, fría y metódicamente pasadas una tras otra por la otra mano del maestro. Pero él no es un mal músico, y su orquesta es buena, famosa en toda la ciudad. Sin embargo, su música es mala, superflua, porque lo más importante —su contenido interno— no ha sido desvelado ni conducido hasta el oyente. Todas las partes constituyentes de la obra interpretada causan somnolencia. Se parecen unas a otras y los oyentes quieren analizar, comprender y escuchar hasta el final cada una de ellas, desean que haya ese “poquito” que da acabado a cada parte y toda la obra.

»En nuestros teatros también tenemos actores que “bracean” el papel y la obra entera, sin preocuparse del necesario “poquito” que proporciona el acabado.

»Junto al recuerdo del director de la “batuta braceante” me viene a la memoria el pequeño pero grandioso Nikisch^[84], un hombre que sabía decir las palabras más elocuentes con los sonidos. Con la punta de su batuta extraía de la orquesta todo un mar de sonidos con los que creaba los más grandes cuadros musicales. No es posible olvidar cómo Nikisch, antes de comenzar a interpretar, abarcaba con la mirada a todos los músicos, cómo creaba expectación cuando se producía el silencio en la sala, cómo levantaba la batuta y concentraba en su punta la atención de toda la orquesta y todos los oyentes. Su batuta decía en esos instantes: “¡Atención! ¡Escuchen! ¡Que empiezo!”.

»Incluso en ese momento preparatorio poseía ese imperceptible “poquito” que proporciona tan buen acabado a cada acción. Para Nikisch era importante cada nota, cada semitono, octava, decimosexta, cada punto, y que los tresillos fuesen matemáticamente exactos, y los becuadros sublimes, y la disonancia típica de la armonía. Todo esto era presentado por el director disfrutando de ello, tranquilamente, sin miedo a dilatar. Nikisch no dejaba pasar ni un sonido, ni tampoco lo precipitaba antes de finalizar. Con la punta de su batuta extraía todo cuanto se puede extraer de un instrumento y del propio espíritu de los músicos. ¡Y qué prodigiosamente trabajaba en esos momentos su expresiva mano izquierda, que atenuaba y moderaba o, por el contrario, alentaba y reavivaba! ¡Qué contención tan ideal tenía, qué precisión matemática, que no estorbaba, sino que ayudaba a la inspiración! En cuanto al *tempo*, poseía esas mismas cualidades. Su lento no era monótono, ni aburrido ni dilatado, que ponía los nervios de punta por su cachaza, como aquel director militar, que machacaba el *tempo*, con el metrónomo. El *tempo* lento de Nikisch contenía en su interior una elevada velocidad. Nunca se precipitaba y nunca se atrasaba. Solamente después de que todo se hubiese dicho hasta el último detalle, Nikisch aceleraba o, por el contrario, ralentizaba para recuperar exactamente lo que antes se había contenido o para volver premeditadamente a la aceleración anterior. Decía una

frase musical en un nuevo *tempo*. ¡Eso es! ¡No se precipiten! ¡Digan sin dejarse nada todo cuanto en ella se oculta! Ahora se aproxima a la cúspide de la frase. ¿Quién puede predecir cómo colocará Nikisch la cúpula, de una forma nueva, ralentizando aún más o, por el contrario, acelerando inesperadamente, agudizando así el final?

»¿Acaso hay muchos directores de orquesta con los que puedas captar, adivinar, entender todos los detalles sutiles que Nikisch con tanta precisión no sólo extrae de la obra, sino también ofrece y explica? Todo esto conseguía hacerlo Nikisch porque en su trabajo había no sólo una grandiosa *contención*, sino también un brillante *acabado*.

»Una muestra de lo contrario es una buena manera de despejar dudas. La utilizo en este caso para hacerles entender y valorar mejor la importancia del acabado en nuestro arte. ¿Recuerdan ustedes a los actores con prisas? Hay muchos, sobre todo en los teatros de farsa, vodevil, operetas en los que sea como sea hay que divertir, hacer reír, estar lleno de actividad. Pero divertir cuando el alma está triste es difícil. Por eso se lanzan corriendo hacia los recursos externos, formales. El más fácil de ellos es el tempo-ritmo externo. Los actores de este tipo farfullan las palabras del papel y dejan pasar la acción a una velocidad increíble. Todo se confunde en una suma caótica en la que el espectador no está en condiciones de orientarse.

»Una de las extraordinarias características de los grandes actores que han llegado a las más altas cotas de arte y técnica consiste en la actuación *contenida* y *acabada*. Al observar cómo se despliegan y cómo crece el papel ante los ojos del público, uno siente que está asistiendo a un acto milagroso de reavivación escénica y a la resurrección de una gran creación escénica.

»La producción de genios de la escena como Salvini el viejo es como un monumento de bronce. Estos grandiosos actores modelan a los ojos del público su papel por partes, de un acto a otro, poco a poco, con tranquilidad y seguridad. Con todo su ser dan forma a un inmortal monumento de pasiones humanas: celos, amor, horror, hipocresía, ira. Todo lo que un escultor modela en bronce, el actor lo crea con su propio cuerpo. Uno y otro dan forma material a su sueño, que antes era impreciso, escurridizo y nebuloso. La creación escénica del actor-genio es un código inmutable, un monumento que se conserva a lo largo de los siglos.

—Ahora pasaré a hablarles del *encanto* y la *simpatía* escénicos.

»¿Han visto a esos actores a los que les basta con salir a escena para que el público les quiera? ¿Y por qué? ¿Por su belleza? Pero muy a menudo no la tienen. ¿Por la voz? Igualmente no pocas veces se echa en falta. ¿Por el talento? No siempre está al servicio del atractivo. Entonces ¿por qué? Por una impalpable cualidad que en nuestra habla cotidiana llamamos: “Ven aquí”. Por un inexplicable atractivo de todo el ser del actor, por los defectos que se convierten en virtudes y que son copiados por sus admiradores e imitadores. A esos actores se les permite todo, incluso una mala actuación. ¡El caso es que salgan más a menudo a escena y se estén en ella más tiempo para que el público pueda ver al objeto de su admiración!

»Frecuentemente, al encontrarse con estos actores en la vida real, incluso los más ardientes admiradores dicen con desilusión: “¡Oh! ¡Qué poco interesante es en la vida real!”. Y es que las candilejas iluminan en él tales virtudes que infaliblemente se ganan las simpatías del espectador. No en vano esta cualidad se llama encanto escénico y no encanto vital.

»Dichoso de aquel que la posee, pues con antelación consigue el éxito ante el público, ayuda al actor a realizar sus ideas artísticas, que embellecen el papel. Pero ¡cuán importante es que un actor sepa usar con modestia sus dones naturales! Es una desgracia si no comprende esto y comienza a explotar, a comerciar con su atractivo. A esos actores entre bastidores se les llama *cocottes*. Son algo así como mujeres ligeras de cascos que venden sus encantos saliendo al escenario para mostrarlos en su provecho, en busca del éxito, en lugar de emplear su atractivo a favor del personaje creado por ellos.

»Esto es un error peligroso. Conocemos no pocos casos en que el encanto escénico natural ha sido la causa de la muerte del actor, cuando todo el trabajo y la técnica se reducía en realidad a un mostrarse a sí mismo.

»Justamente como escarmiento por esto y por la torpeza en el uso de un don natural, este último se venga cruelmente, pues el engreimiento y el mostrarse a sí mismo acaban ocultando al actor y destruyen su encanto. El actor termina convertido en una víctima de su propio don natural.

»Otro peligro del encanto escénico consiste en que los actores dotados con él por la naturaleza se vuelven monótonos porque siempre se exhiben a sí mismos. Si se ocultan tras el personaje, escuchan las exclamaciones de sus admiradores, que les dicen: “¡Puaf! ¡Qué feo! ¿Para qué se ha desfigurado?”. El miedo a desagradar a los admiradores obliga al actor en el momento de salir a escena a agarrarse a su cualidad salvadora natural y se preocupa de que ésta sea visible a través del maquillaje y el traje del papel, que muy a menudo no se tiene en cuenta para mostrar las cualidades individuales del actor.

»Pero también hay actores con otro tipo de encanto escénico. Ellos, por el contrario, no necesitan mostrarse a sí mismos en su aspecto natural, puesto que no sólo están desprovistos de encanto personal, sino que se distinguen por la total ausencia de simpatía escénica. Pero, aunque a este actor se le ponga una peluca, una barba, se le cubra con un maquillaje que oculte por completo su personalidad, mantendrá el encanto escénico. No es él, como persona, quien seduce, sino que seduce su encanto artístico, creativo. En su propio arte se oculta una especie de dulzura, de sutileza, de gracia, y tal vez de osadía, de colorido, incluso de insolencia, de precisión, que cautivan.

»Voy a decirles unas palabras sobre los pobres actores que están desprovistos de uno y otro tipo de encanto escénico. En su naturaleza se encierra algo que produce rechazo. En muchos casos de ello sacan provecho en la vida. “¡Qué buena persona!” —dicen de él cuando lo ven fuera de escena—. ¿Por qué es tan desagradable en el

escenario?», añaden con perplejidad. Y es que a menudo estos actores tienen mucho más talento y honradez en su arte y en sus creaciones que aquellos que han recibido el don del encanto escénico, con el que todo se perdona.

»Hay que acostumbrarse y observar con atención esta ofensa de la naturaleza, tan injusta para los actores. Sólo así es posible advertir sus plenas capacidades artísticas. No pocas veces esta observación se prolonga durante mucho tiempo y el reconocimiento del talento se ralentiza.

»Surge una pregunta: ¿hay algún medio para, por un lado, desarrollar en uno mismo, aunque sea en cierta medida, el encanto escénico que no ha proporcionado la naturaleza, y, por otro lado, poder luchar contra las características del actor agraviado por el destino que producen rechazo?

»Se puede, pero sólo en cierta medida. Además, no tanto en el sentido de aprovechar el encanto como de eliminar los defectos que producen rechazo. Por supuesto, ante todo hace falta que el propio actor lo comprenda, es decir, lo perciba y después, una vez que lo ha reconocido, luchar contra él. Esto no es fácil y exige gran capacidad de observación y conocimiento de uno mismo, enorme paciencia y trabajo sistemático para la erradicación de características naturales y hábitos de conducta.

»En cuanto a la inoculación en uno mismo de ese algo incomprensible que seduce al público, éste es un trabajo mucho más difícil, puede que imposible.

»Uno de los ayudantes más importantes en este ámbito es el hábito. El público puede acostumbrarse a los defectos de los actores que poseen el poder de la simpatía, pues a consecuencia de la costumbre se deja de ver lo que antes había sorprendido.

»Hasta cierto punto se puede incluso crear el encanto escénico apelando a medios sublimes de actuación, medios de una buena escuela que por sí mismos son escénicamente seductores.

»A menudo escuchamos expresiones como ésta: “¡Qué extraordinariamente ha actuado tal actor! ¡No le reconocería! ¡Y qué desagradable era antes!”.

»En respuesta a ello se puede decir:

»El trabajo y el conocimiento de sus propias habilidades artísticas han operado esta transformación.

»El arte embellece, ennoblece. Y todo lo que es bello y noble es también seductor.

—Ha llegado el momento de hablarles de un elemento más o, para ser más exactos, de las condiciones de la actitud escénica^[85]. Lo produce la atmósfera que rodea al actor no sólo en el escenario, sino también en la sala, es una ética actoral, una disciplina artística y el sentimiento de equipo en nuestra práctica escénica.

»Todo esto crea energía actoral, preparación para la acción conjunta. Ese estado favorece la creación. No soy capaz de darle un nombre.

»No puede ser denominado actitud escénica porque es una de sus partes integrantes.

»Prepara y favorece la aparición de la actitud escénica.

»Voy a denominar esto de lo que estamos hablando *ética actoral*, la cual desempeña uno de los principales papeles en la creación de este estado precreativo.

»La ética actoral y el estado por ella creado son muy importantes y necesarios en nuestro trabajo gracias a sus características.

»Un escritor, un compositor, un pintor, un escultor no están limitados por el tiempo. Pueden trabajar cuando les resulte más cómodo hacerlo. Son libres en cuanto al tiempo.

»No son así las cosas con el artista de la escena. Tiene que estar preparado para crear a una determinada hora, señalada en el cartel. ¿Cómo puede uno mismo obligarse a inspirarse a una determinada hora? No es tan sencillo.

»Necesitamos el orden, la disciplina, la ética y otras cosas por el estilo no sólo para la organización general del trabajo, sino sobre todo para alcanzar los objetivos espirituales de nuestro arte y nuestra creación.

»La primera condición para crear el *estado precreativo* es el cumplimiento del lema “Ama el arte en ti mismo y no a ti mismo en el arte”. Por eso preocúpense en primer lugar de que su trabajo artístico sea bueno para su teatro.

»La carrera de actor —continuó Tortsov— es maravillosa para aquel que se liga a ella y la entiende correctamente.

—¿Y si no la entiende? —preguntó alguien.

—Entonces mal asunto; ella le estropeará. Si el teatro no ennoblece, si no le hace a uno mejor, es mejor abandonar.

—¿Por qué?

—Porque en el teatro hay muchos bacilos, los hay buenos y los hay muy malos. Los primeros, los buenos, desarrollarán en ustedes la pasión por lo bello, por lo elevado, por las grandes ideas y sentimientos. Ustedes entrarán en comunicación con genios como Shakespeare, Pushkin, Gógol, Molière. Todos ellos viven con nosotros en sus creaciones y tradiciones. Ustedes encontrarán en el teatro escritores vigentes y representantes de todas las ramas del arte, de la ciencia, de la opinión pública y de la ideas políticas.

»Esa selección de personas y su compañía les enseñarán a comprender el arte y ustedes podrán reconocer su esencia interna. Eso es lo más importante, en ello radica el principal atractivo.

—¿En qué concretamente? —no pude aguantar el deseo de preguntar.

—En el conocimiento, en el trabajo, en el estudio del propio arte, de sus fundamentos, sus métodos creativos, su técnica, —explicó Arkadi Nikoláievich—. ¡Y también los disgustos y alegrías de la creación, que experimentamos colectivamente!

»¡Y también la alegría del logro artístico, que renueva y refuerza!

»Incluso las dudas y los fracasos, ¡cuánta fuerza estimulante hay en ellos para una nueva lucha, un nuevo trabajo, una nueva meta artística!

»¡Y la satisfacción estética, que nunca es completa y sólo inquieta y excita una nueva energía creativa!

»¡Cuánta vida hay en todo esto!

—¿Y en el éxito? —pregunté tímidamente.

—El éxito es sólo algo divertido, pasajero, efímero —continuó Tortsov—. Pero en el teatro hay otros bacilos peligrosos, dañinos, corruptores. ¡No es sorprendente! ¡Hay demasiadas tentaciones en nuestra profesión!

»Es que un actor diariamente, de tal a tal hora se pone ante miles de personas, en el solemne ambiente de una función sobre el fondo de un decorado efectista, vestido con bellos y ricos ropajes. Pronunciamos las grandiosas palabras de autores geniales, nos ponemos en poses pictóricas, nos dejamos llevar por la plástica, nos ciega la belleza que en la mayor parte de los casos se consigue con artificios. La costumbre de estar ante la gente, de mostrarse, exhibirse, escuchar ovaciones, recibir regalos, halagos, leer críticas aduladoras, etcétera, todo esto es una gran tentación que nos habitúa a la adoración, a los mimos excesivos.

»Hay una exigencia de constante, ininterrumpido agasajo del pequeño amor propio actoral. Para vivir y satisfacerse sólo con estos intereses actorales es preciso vaciarse, trivializarse mucho internamente. A una persona seria una vida así le entretiene sólo por poco tiempo, pero, en cambio, a las personas superficiales las esclaviza, corrompe y destruye. He aquí por qué en nuestra profesión, más que en ninguna otra, es necesario mantenerse firme constantemente. El actor necesita una disciplina de soldado.

»Protejan su teatro de “toda clase de inmundicias” y creen ustedes mismos unas condiciones que favorezcan la creación. Recuerden mi consejo práctico: no se puede entrar en el teatro con suciedad en los pies. Dejen fuera el polvo y la suciedad. Junto con las galochas dejen en el vestíbulo todas las pequeñas preocupaciones, chismorreos y disgustos, que deterioran la vida y apartan la atención del arte.

—Pero permítame decirle que teatros así, usted lo sabe, no existen —señaló Govorkov.

—Sí, por desgracia tiene usted razón —admitió Tortsov—. La gente es tan estúpida y tiene tan poca voluntad que prefiere dejar espacio a los chismorreos, envidias e intrigas antes que a la creación y al arte.

»No son capaces de expectorar toda la mezquindad antes de traspasar el umbral del teatro y llegan para escupir directamente donde está limpio. ¡Es inconcebible!

»Así que sean ustedes de aquellos que buscan un correcto, elevado sentido del teatro y su arte. Desde sus primeros pasos en el teatro aprendan a llegar limpios aquí.

»Nuestros célebres antepasados, los grandes actores del teatro ruso decían: “El verdadero oficiante siente durante cada minuto de su permanencia en el templo la presencia del altar. De la misma forma un auténtico actor debe sentir constantemente en el teatro la cercanía del escenario. Aquel que no es capaz de sentir esto, nunca será auténtico actor”.

—Imagínense —comenzó hoy Arkadi Nikoláievich— que se despiertan, están

tumbados medio dormidos, con el cuerpo endurecido; no tienen ganas de moverse, no tienen ganas de levantarse; tienen unos ligeros escalofríos matutinos. Pero ustedes se dominan, hacen gimnasia, entran en calor, desentumecen los músculos no sólo del cuerpo, sino también de la cara. Se restablece la correcta circulación de la sangre en todos los miembros, en cada dedo de las manos y los pies, en todos los músculos, desde la cabeza hasta los talones.

»Puesto en orden el cuerpo, se dedican ustedes a la voz y comienzan a ejercitarla. La voz encuentra un apoyo firme, se hace consistente, densa, metálica, se coloca por delante de la propia máscara y desde allí vuela libremente hacia delante llenando toda la habitación. Al mismo tiempo, los resonadores resuenan extraordinariamente, la acústica de la habitación devuelve el sonido, justamente para animarles, despertar la energía, la vida y la actividad.

»La dicción clara, la frase inteligible, la frase elocuente buscan la idea para articularla, darle relieve y fuerza.

»Y una entonación inesperada, proveniente del interior, sirve para agudizar el discurso.

»Después de esto entran ustedes en las olas del ritmo y se dejan mecer por ellas en los *tempos* más diversos.

»En todo su aparato físico surge el orden, la disciplina, la proporción y la armonía.

»Todo se coloca en su sitio y adquiere la importancia que la naturaleza le otorga.

»Ahora todas las partes de su aparato físico de *encarnación* se han vuelto flexibles, receptivas, expresivas, precisas, sensibles, inquietas, como una máquina bien engrasada y reparada en la que todos los volantes y ruedecillas trabajan en completa coordinación unos con otros.

»Resulta difícil estarse quieto, se tienen ganas de moverse, de actuar, de ejecutar las órdenes internas, de reflejar la *vida del espíritu humano*.

»En todo el cuerpo sientes comezón por actuar. Eres como una olla a presión. Eres como los niños cuando no saben qué hacer con la energía que les sobra. Estás listo para gastarla en balde, en lo primero que encuentres.

»Se necesita una tarea, una orden interna, un material espiritual, la vida de un espíritu humano para encarnarla. Si todo esto aparece, el organismo físico al completo se lanzará sobre ellos con un apasionamiento y una energía no menores que los de los niños.

»Tal estado físico debe aprender el actor a suscitarlo en sí mismo cuando está en el escenario organizando, desentumeciendo y poniendo en acción todas las partes integrantes de su aparato físico de *encarnación*.

»Este estado lo vamos a denominar en nuestro idioma como *actitud escénica externa*.

»Al igual que la actitud escénica interna, está compuesto por sus partes integrantes, los elementos que Iván Platónovich ha colgado en el lado derecho de la

pared.

»El aparato de encarnación debe estar no sólo magníficamente entrenado, sino también subordinado a las órdenes internas de la voluntad. Su unión con el lado interno y la interacción entre ambos debe llevar hasta el reflejo instantáneo, inconsciente, instintivo.

»Después de que nuestros tres músicos —mente, voluntad y sentimiento— se hayan sentado en sus sitios y hagan sonar ambos órganos, el derecho y el izquierdo, *la actitud escénica interna y la externa* entrarán en acción como unos resonadores que reúnen en sí mismos las voces de los elementos aislados.

»Falta reunir ambos resonadores. Entonces se formará un estado que denominamos en nuestro idioma *actitud escénica general*.

»Gracias a él, cada sentimiento, estado de ánimo o vivencia nacido interiormente se transmite *en forma de reflejo* por todas partes. En ese estado el actor responde con facilidad al llamamiento de cualquier tarea que le planteen la obra, el poeta, el director y finalmente él mismo. Todos los elementos físicos y espirituales de su actitud se mantienen en alerta e instantáneamente responden al llamamiento. Con ellos se puede tocar como en un teclado o pulsando unas cuerdas. En cuanto se afloja una, se tensa otra y todo queda de nuevo en su sitio.

»Cuanto más espontáneo, vivo, preciso sea el reflejo del interior hacia el exterior, mejor, más ampliamente, plenamente percibirá el espectador la vida del espíritu humano del papel que se está creando sobre el escenario y en aras de la cual se ha escrito la obra y existe el teatro.

»Sea cual sea la actividad del actor en el proceso creativo, tiene que encontrarse en este estado físico y espiritual “general”. Tanto si el actor lee por primera o por centésima vez el papel, inicia el trabajo en su casa o en el ensayo, busca material espiritual o físico para el papel, piensa sobre la caracterización interna o externa, sobre sus pasiones y sentimientos, sobre sus pensamientos y acciones, sobre el aspecto externo, sobre el traje y el maquillaje, en una palabra, en el más pequeño contacto con el papel, ineludiblemente debe encontrarse en una *actitud escénica interna y externa o general*.

»Sin ellos no puede uno aproximarse al papel. Para nosotros debe convertirse de una vez y para siempre en algo normal, natural, orgánico, en nuestra segunda naturaleza.

»Terminaremos la clase de hoy con un breve estudio del *trabajo sobre uno mismo*.

»Con esto termina el segundo año de nuestro curso académico.

»Ahora que han asimilado y aprendido ustedes a producir en sí mismos la *actitud escénica general*, debemos pasar el próximo año a la segunda parte del programa, *el trabajo sobre el papel*.

»Los conocimientos que han adquirido se amontonan y vagan por su cabeza y su corazón. Para ustedes es difícil reunir, colocar en su sitio cada uno de los elementos

que han extraído de su actitud de uno en uno y que han estudiado aisladamente.

»Por otra parte, todo lo que tan minuciosamente han estudiado a lo largo de dos años no es otra cosa que el estado humano más sencillo y natural, al que están acostumbrados en la realidad. Cuando en la vida experimentamos algún sentimiento, en nosotros nace por sí mismo, de forma natural, el estado que, al subir al tablado, llamamos *actitud escénica general*.

»También en la realidad éste se compone de los mismos elementos que buscamos en nosotros mismos cuando nos ponemos ante la embocadura del escenario. Y tampoco en la vida real puede uno sin ese estado entregarse a las vivencias de su vida interna, ésta no se puede exteriorizar en la comunicación.

»Es sorprendente que todo cuanto conocemos bien, todo lo que en la vida real nos parece natural, desaparece sin dejar huellas o se vuelve deforme en cuanto el actor sale a escena. Son precisos un gran trabajo, estudio, hábito y técnica para hacer volver al escenario lo que en la vida real nos parece tan normal para cada persona.

»Para ello se necesita un continuo y sistemático ejercicio, entrenamiento, instrucción, paciencia, tiempo y fe a los cuales yo les animo. Las palabras «hábito» y «segunda naturaleza» en ningún otro ámbito tienen tanta aplicación como en nuestro trabajo. La rutina es para nosotros tan necesaria que para su reconocimiento definitivo les pido darle fuerza legal con dos banderines especiales: “Hábito” y “Rutina” (tanto internos como externos). Que los cuelguen en esta pared, allí donde lucen otros *elementos de la actitud escénica*.

»La actitud escénica, constituida por elementos independientes, resulta ser la actitud más común y corriente. En el reino muerto de los telones pintados, los bastidores, la pintura, la cola, el cartón y la utilería, en el escenario, la *actitud escénica general* nos habla de la vida humana, plena, viva, nos habla de la verdad.

»Con esto también terminamos el estudio de las bases del *trabajo del actor sobre sí mismo*, expresadas con claridad en nuestro esquema.

»Cuando ustedes acaben el curso, es decir, cuando hayan acabado todo el programa, incluyendo el “trabajo sobre el papel”, los carteles llegarán hasta el techo.

—Usted no ha dicho nada sobre el enorme cartel sin inscripción que pende del techo —pregunté.

—¡Oh! Eso es lo más importante, lo más elevado, la razón de que nos ocupemos tanto de la verdad física como de las ultrarreales y ultranaturales partes constituyentes de la naturaleza.

—Perdone, pero ¿para qué ocuparse de todas esas cosas cambiantes cuando lo fundamental no está en ellas, sino en lo elevado? —manifestó Govorkov.

—Porque usted no puede llegar hasta el techo de golpe —respondió Tortsov—. Para ello necesitamos los peldaños de una escalera. Sólo con ella es posible trepar hasta lo alto. Yo les estoy dando esos peldaños. Ahí están, todas esas banderas que ilustran todo lo que ya hemos estudiado, son como unos peldaños preparatorios que llevan hasta lo más importante, lo más elevado que existe en el arte: el *ámbito del*

subconsciente. Pero antes de empezar a vivir en lo elevado, hay que aprender a vivir correctamente la sencilla *vida humana*.

Acabada la clase, Arkadi Nikoláievich se despidió de todos nosotros dándonos la mano y ya se había dado la vuelta para salir cuando la puerta de la platea se abrió y con paso solemne entró Iván Platónovich llevando en cada mano una estrecha y larga cinta para designar dos nuevos elementos: hábitos externos e internos y rutina, sobre los cuales acababa de hablar Tortsov.

—Ahora ustedes se han convertido hasta cierto punto en especialistas —comenzó hoy Arkadi Nikoláievich—, lo cual me permite hablarles de lo principal y más importante; de lo sutil de nuestra naturaleza creativa y su trabajo en escena.

»¿Qué hemos hecho hasta ahora? Les daré una respuesta ilustrándola con un ejemplo. Para hacer un caldo bueno, sustancioso, hay que proveerse de carne, todas las legumbres posibles, zanahoria, verter agua, poner la olla al fuego y cocerlo todo bastante tiempo; luego hay que colar el líquido, pues de otra forma lo que salga no será un caldo.

»Pero lo que no se puede hacer es preparar la carne, las legumbres, el agua, ponerlo todo en el fogón y no encender el fuego. En ese caso no queda más remedio que comerse crudos todos los ingredientes: la carne aparte, las legumbres también y el agua beberla aparte.

»*La supertarea y la acción transversal* son el fuego que convierte todo esto en un plato.

»En la vida, nuestra naturaleza creativa es indivisible, sus partes no pueden vivir cada una separada de la otra, por sí misma y para sí misma. Pero en la escena, en el ámbito de la vida del papel, se separan con una facilidad extraordinaria y es muy difícil volverlas a unir. Si efectivamente esto es así, tendremos que unir todas las partes que hemos estudiado para facilitar su acción conjunta.

»Precisamente en esto consiste el extraordinariamente importante trabajo que comenzaremos el próximo año. Los “elementos” aislados preparados en el curso anterior deben ser enhebrados por la acción transversal y dirigidos a una finalidad general, es decir, hacia la supertarea. En la vida real es así como ocurre, aunque nosotros no percibimos ni los elementos aislados, ni la acción transversal, ni la supertarea.

»¿Cómo se lleva a cabo en el escenario este proceso que tiene una importancia de primer orden?

»Con la palabra “elementos” hemos convenido en denominar, por un lado, las características naturales, las capacidades, los dones de que nos ha dotado la propia naturaleza, y, por otro lado, los recursos de la técnica actoral que con tanto esfuerzo hemos adquirido.

»Ya saben ustedes que por el término “supertarea” entendemos la esencia fundamental, el germen del que ha nacido y ha madurado la creación artística.

Ustedes saben también que la “acción transversal” consta de pequeños trozos aislados de la vida del actor en su papel sobre el escenario.

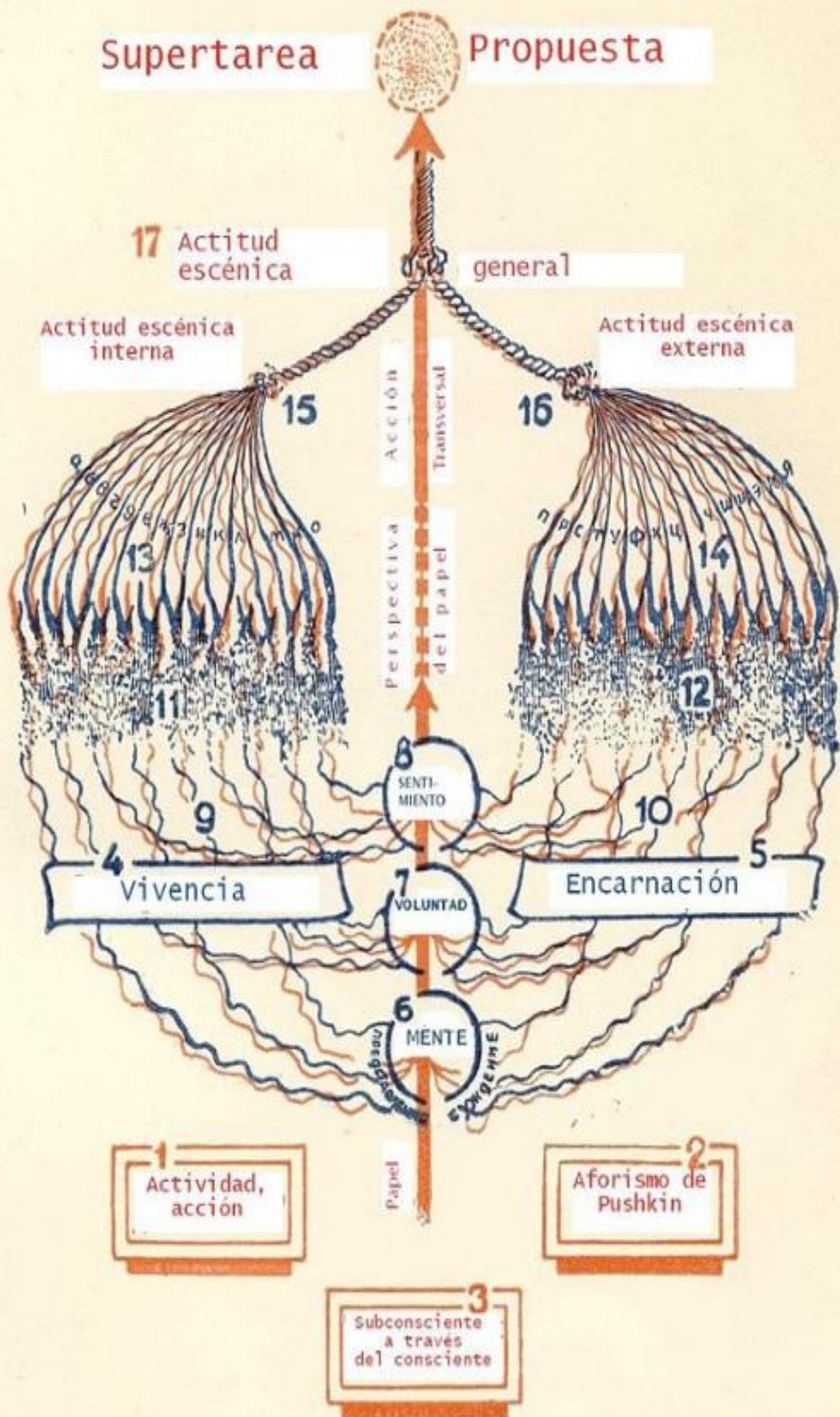
»Así pues, asimilen con toda la profundidad, fuerza y solidez posible la acción transversal del papel, la obra o el estudio (si este último es tan rico en contenido que permite hablar de un gran, omnímodo objetivo artístico), introduzcan en ella, como un hilo en una aguja, todos los elementos amasados en su espíritu, los trozos preparados y las tareas de la partitura interna del papel y diríjanlo hacia la supertarea de la obra interpretada.

»Este proceso y los medios técnicos para su realización los asimilarán ustedes más tarde, en el trabajo sobre el papel, pero, para que tengan un conocimiento preliminar de todo ello, Iván Platónovich ha intentado reflejar todo cuanto he dicho en un dibujo muy claro^[86].

Arkadi Nikoláievich pidió que subieran el telón. Cuando se abrió, vimos una gran hoja de papel con un dibujo en colores sujeto a una pizarra negra colocada en el centro del vestíbulo de Maloliétkova. El dibujo recordaba bastante al esquema que ya conocíamos, pero en él aparecían importantes cambios.

—¿Cómo se lleva a cabo en la escena este proceso? ¿De qué fuente proviene la acción transversal y la corriente de las fuerzas motrices de la vida psíquica? ¿Cómo atraviesan todos nuestros elementos? Todo esto es más difícil de contar con palabras que con un dibujo. Apelamos a su ayuda. Ante todo —explicó Arkadi Nikoláievich— fíjense en la dirección y el desarrollo de las líneas que parten de mente, voluntad y sentimiento (números 9 y 10). En los apasionados por una nueva obra y un nuevo papel, por un nuevo tema artístico (que les atraviesa como una flecha el corazón), las *fuerzas motrices de la vida psíquica* se apresuran a compartir sus impresiones y a incorporar al trabajo tanto el aparato creativo espiritual (izquierda) como el físico (derecha).

»En las dos figuras de los lados (números 11 y 12, coloreadas en el dibujo original con una gran variedad de tonos), se encierran todas las posibilidades que para nosotros existen de capacidades, características, dones naturales y conocimientos psicotécnicos: imaginación, atención, sentido de la verdad, momentos de fe, comunicación, adaptación, lógica y consecuencia y otros “elementos”. Partiendo de la *mente, voluntad y sentimiento* también han irrumpido aquí los “elementos” del papel proporcionados por la obra del poeta, agitados y estimulados por las fuerzas motrices de la vida psíquica^[87].



»Con su irrupción en el espíritu y en el cuerpo del actor, algunos “elementos” del papel y su futuro intérprete encuentran afinidad, atracción mutua, similitud y cercanía por su analogía o por su contigüidad. Los “elementos” del actor y los del personaje interpretado por él van coincidiendo total o parcialmente, poco a poco se transfiguran los unos en los otros y en su nueva calidad dejan de ser sólo la línea del actor o la de su papel y se convierten en la línea de la conjunción actor-papel (números 13 y 14).

»De forma semejante a la galvanoplastia, en la que dentro de un baño con una solución de oro se unen dos corrientes eléctricas, también en el espíritu del actor se encuentra una especie de “ánodo”, es decir, los “elementos” del espíritu del papel interpretado, con el “cátodo”, es decir, los elementos del espíritu del artista creador. Así, de igual modo que el oro depositado sobre un hilo metálico, los “elementos” se acumulan y se funden con el espíritu del artista creador.

»Este proceso también intenta transmitirlo Iván Platónovich en el dibujo. Las líneas que convergen en la *mente, voluntad y sentimiento*, al arrastrar tras de sí los “elementos”, hacen que éstos se vayan tiñendo poco a poco con los tonos de sus colores, para que así resulten más compactos y menos caóticos.

»Así, por ejemplo, si recorremos la hilera *invenciones de la imaginación*, la línea que marca el sendero de las fuerzas motrices de la vida psíquica arrastra a éstas tras de sí, se satura de ellas, tiñéndose del color correspondiente a este elemento (véase número 11, letra “a”). Con ello se crea un camino ininterrumpido, una línea continua de *circunstancias dadas*, tanto de las tomadas de la obra como de las creadas por la imaginación del actor; exactamente lo mismo ocurre con la hilera de los *objetos de atención*, o la *lógica y consecuencia*, o los *momentos de verdad*, de *fe*, de *comunicación*, de *adaptación*, de *acción interna*, etcétera, que cambian de color (véanse letras “b”, “c”, “d”, “e”, etcétera).

»Todas estas hileras correspondientes a todos los “elementos” posibles organizados por colores se encaminan al combate artístico bajo el mando del intelecto, el deseo y la emoción. En su camino hacia delante las hileras van coaligándose cada vez más estrechamente (número 13 y 14) hasta que al fin se unen en una *fuerza militar de choque*, un solo nudo artístico (véanse números 15 y 16) que designa los ya conocidos estados personales interno y externo.

»De este modo, los senderos creativos internos que parten del espíritu del *actor-persona*, al pasar a través de todos los “elementos” del *papel-persona*, se funden con él y, entretejiéndose como los hilos que forman una cuerda en un solo objetivo, se encaminan hacia la supertarea, creando la actitud escénica del ser que conocemos como “actor-papel”.

»Éste es el estado en que hay que salir a escena para interpretar cualquier papel.

—Pues ¡qué estado tan complicado! —señalé.

—¿Y el estado en el que usted se encuentra ahora, en la vida, mientras dice esas palabras, es complicado?

—Es normal —respondí.

—Y la «actitud escénica» es casi tan normal. En él cada elemento se trabaja al principio de forma aislada y luego se unen todos, dando forma a la actitud necesaria.

»Cuando uno no lo puede crear de golpe, debe irlo construyendo por partes.

»La actitud correcta se crea en la vida real de forma natural, pero en escena hay que atraerla con medios artísticos, con la psicotécnica. Nuestra psicotécnica, a la que aún debemos consagrar mucho tiempo y trabajo, consiste sobre todo en ayudar al actor a trasladar a las tablas lo que de forma normal y natural constituye nuestra naturaleza orgánica en la vida real. Ésta es la tarea más importante y difícil que tiene nuestra profesión.

»A ustedes les queda aún, a lo largo de mucho tiempo, ir dominando poco a poco la actitud escénica hasta que se convierta en algo normal, natural, lo único que es posible hacer en las tablas en el momento de la creación.

»Una vez dominada esta actitud es posible ya pasar al estudio del trabajo sobre el papel y a la psicotécnica de este gran y complejo proceso.

»Así queda bosquejado el programa del próximo curso.

10

Conclusiones

El curso académico de *El trabajo del actor sobre sí mismo* se acercaba al final, pero nosotros teníamos la impresión de que estábamos lejos de dominar en la práctica lo que habíamos descubierto en la teoría, de que no habíamos aprendido a utilizar en la práctica el «sistema». En respuesta a las dudas expresadas por nosotros, Tortsov dijo lo siguiente:

—Lo que hemos estudiado se denomina habitualmente «sistema de Stanislavski». Pero eso es inexacto. La fuerza de este método se basa en el hecho de que nadie lo ha inventado, nadie lo ha elaborado. El sistema pertenece a la propia naturaleza orgánica, tanto espiritual como físicamente. Las leyes del arte se fundamentan en las leyes de la naturaleza. El nacimiento de un niño, el crecimiento de un árbol, la creación de una imagen artística, son manifestaciones de un mismo orden. ¿Cómo podemos acercarnos más a este orden de creación? Ésa ha sido la preocupación esencial de mi vida. No es posible inventar ningún «sistema». Todos nacemos con un sistema en nuestro interior, con una capacidad innata para la creación. Es una necesidad natural nuestra; parece lógico, por tanto, que no seamos capaces de crear si no es a través de un sistema.

»Pero, para nuestra sorpresa, cuando subimos a un escenario perdemos lo que la naturaleza nos ha concedido y, en lugar de actuar de forma creadora, comenzamos a contorsionarnos, a fingir, a exagerar, a falsear. ¿Qué nos impulsa a hacer esto? El condicionamiento de la creación en público. La imposición forzada, los convencionalismos y la falsedad ocultas en la representación teatral, en la arquitectura del teatro, en la obligatoriedad de acciones ajenas y de las palabras del poeta, en los movimientos determinados por el director escénico, en los decorados y los trajes diseñados por un pintor, la agitación, el miedo a la multitud, el mal gusto y las falsas tradiciones que paralizan nuestra naturaleza y empujan al actor al exhibicionismo y la artificiosidad. Nuestra tendencia, “el arte de la vivencia”, protesta con todas sus fuerzas contra esos principios. Nosotros, por el contrario, afirmamos que lo más importante en todo arte es la “vida del espíritu humano” del actor-personaje, sus sentimientos, su subconsciente creador.

»Estas cosas no se pueden “exhibir”; es algo que sólo puede producirse espontáneamente o como resultado de algo preexistente. Únicamente puede vivirse. En escena no pueden exhibirse más que invenciones, resultados supuestos de una experiencia inexistente.

»Pero en esas exhibiciones no hay sentimiento; no hay más que artificiosidad convencional, artesanía, clichés.

—Pero eso también impresiona al público —señaló uno de los alumnos.

—Supongo que sí —dijo Tortsov—, pero ¿de qué clase? Hay muchas clases de impresiones. Hay que distinguir entre la calidad de unas y de otras, y en este sentido nuestra tendencia es perfectamente inteligible.

»No nos interesan las impresiones fuertes pero pasajeras; no nos satisfacen simplemente las sensaciones visuales y auditivas; nosotros valoramos sobre todo las impresiones emocionales, que se graban para siempre en el espíritu del espectador, que renacen con el recuerdo de los actores que transforman sus papeles en personas auténticas, reales, vivas, que incluyen en el círculo de amigos íntimos, queridos, a los que aprecias y a los que vas a visitar al teatro un año tras otro. Nuestras exigencias son sencillas, normales, y por eso son también difíciles de satisfacer. Solamente pedimos que el actor viva en el escenario de acuerdo con las leyes naturales de la naturaleza humana, pero las condiciones antinaturales de nuestro arte hacen que al actor le resulte mucho más fácil distorsionar su naturaleza en escena que vivir una vida real, humana. Por eso, para luchar contra esta distorsión, hemos encontrado unos recursos que forman nuestro “sistema”. Su propósito es destruir las inevitables distorsiones y dirigir el trabajo de la naturaleza espiritual, llevando a cabo un insistente trabajo a base de prácticas y hábitos escénicos adecuados.

»El “sistema” restaura las leyes de la naturaleza creadora, deterioradas por la fuerza de las condiciones de trabajo en público, devolviéndonos a un estado humano normal sobre el escenario.

»Pero tengan ustedes paciencia —continuó Arkadi Nikoláievich—. Dentro de algunos años, si ustedes se vigilan atentamente, los elementos del estado escénico madurarán, florecerán. Entonces, aunque quieran adquirir un estado falso, no podrán hacerlo, pues habrá arraigado firmemente en ustedes el estado correcto, con todos los electos que contiene.

—Pero ¡los grandes actores «por la gracia de Dios» actúan bien sin ningún elemento ni estado! —objeté yo.

—Se equivoca usted —replicó Arkadi Nikoláievich—. Lea lo escrito en el libro *Mi vida en el arte*. Cuanto más talento tiene un actor, más se interesa por la técnica en general y por la interior en particular. Schepkin, Yermólova, Duse y Salvini habían recibido el estado escénico y todos los elementos que lo componen de la naturaleza. Y, sin embargo, trabajaban sin cesar en su propia técnica. En ellos los momentos de inspiración eran casi un estado natural. El «don divino» les llegaba por medios naturales casi cada vez que repetían su creación, y, sin embargo, durante toda su vida buscaron un camino hacia él.

»Con mayor razón quienes estamos menos dotados debemos esforzarnos más. Nosotros, los mortales ordinarios, debemos adquirir, desarrollar y ejercitar en y por nosotros mismos cada uno de los elementos componentes del *estado creador escénico*. Suele costarnos mucho tiempo y un trabajo enorme. A pesar de todo, no debemos olvidar que un actor escasamente dotado por la naturaleza no será nunca un genio, pero gracias al estudio de la naturaleza artística, de las leyes de la creatividad y

el arte, puede asemejarse a los genios y ascender hasta igualarse a su clase. Este acercamiento se producirá a través del *sistema* y en parte a través del *trabajo sobre sí mismo*. Un resultado como ése no es cosa de broma. Es importante, muy importante.

—Pero ¡qué difícil es todo eso! —estallé involuntariamente—. ¿Llegaremos a dominarlo alguna vez?

—Sus dudas son propias de la impaciencia juvenil —dijo Arkadi Nikoláievich—. Ustedes aprenden hoy algo y mañana ya quieren dominar la técnica a la perfección. Pero el «sistema» no es un libro de cocina que cuando necesitas preparar un plato buscas el capítulo, lo abres por la página y ya está todo listo. No, es toda una forma de vida en la que hay que crecer, educarse durante años. No es algo que se pueda aprender de memoria, hay que asimilarlo, absorberlo de tal modo que pase a la carne y a la sangre del actor hasta que se transforme en una segunda naturaleza y se funda orgánicamente con ustedes de una vez y para siempre, regenerándoles para la escena. El «sistema» debe estudiarse por partes para luego abarcarlo en toda su integridad, comprender su estructura general y su armazón. Cuando se despliegue ante ustedes como si fuera un abanico, solamente entonces tendrán una impresión verdadera sobre él. Todo esto no puede hacerse de una sola vez, sino que es preciso actuar como en la guerra: hay que conquistar el terreno pedazo a pedazo, consolidar lo ganado, mantenerse en contacto con la retaguardia, ampliar el territorio conquistado y alcanzar otras victorias antes de poder hablar de la conquista final.

»De la misma forma actuamos al conquistar nuestro “sistema”. En este minucioso trabajo cumple un enorme papel el carácter gradual y la ejercitación, que acaban convirtiendo cada nuevo medio aprendido en una costumbre automática, hasta que pasa a formar parte de nuestra naturaleza orgánica. Al comienzo lo “nuevo” no hace más que molestar, pues absorbe toda nuestra atención, apartándola de otros asuntos más importantes —decía Arkadi Nikoláievich—. Esto no desaparecerá hasta que el propio actor no transforme lo que le resulta ajeno en algo propio, personal. A este proceso también ayuda el “sistema”. Con cada nuevo medio conquistado se aligera una parte de nuestra carga, y nuestra atención queda libre para ocuparse de cosas más esenciales.

»El “sistema” entra en pequeños fragmentos dentro del ser hombre-actor y deja de ser para él un sistema, convirtiéndose en su segunda naturaleza. Al principio esto es difícil, como también a un bebé se le hace difícil dar sus primeros pasos y le abrumba el terrible problema de controlar los músculos de sus piernas, todavía tambaleantes. Pero cuando un año más tarde ya ha aprendido a correr, jugar y saltar, no vuelve a acordarse de esto.

»Un virtuoso ante su teclado encuentra también dificultades al principio y se asusta ante la complejidad de un determinado fragmento. Para un bailarín también es difícil en los primeros momentos orientarse en los complejos y confusos *pas*.

»¿Qué sucedería si durante una representación pública estos artistas se vieran obligados a pensar en cada movimiento de los músculos y tuviesen que llevarlos a

cabo de forma consciente? El trabajo del pianista o el bailarín se volvería imposible de realizar. Es imposible recordar cada movimiento del dedo sobre el teclado durante un largo concierto de piano. Es imposible que un bailarín recuerde todos los movimientos de sus músculos durante un ballet.

»Según la acertada expresión de S. M. Volkonski, “Lo difícil debe hacerse habitual; lo habitual, fácil; lo fácil, bello”. Conseguir esto exige una práctica incesante y sistemática.

»Por eso el virtuoso del piano o el bailarín repiten una y otra vez un fragmento musical o un paso de baile, hasta que queda fijado para siempre en sus músculos, hasta que se convierte en un hábito mecánico y sencillo. Después de eso nunca más necesitarán dedicar ni un solo pensamiento a lo que fue tan difícil de aprender al principio.

»Lo malo y peligroso de esto es que los hábitos pueden también operar en sentido contrario. Cuanto más a menudo salga a escena el actor y actúe inadecuadamente, al margen del sistema, “teatralizando” en lugar de comportándose humanamente, más se alejará de la finalidad del correcto *estado emocional escénico*.

»Y lo peor de todo es que es muy fácil alcanzar este falso estado y todavía más fácil convertirlo en un hábito.

»Voy a darles una valoración aproximada, una fórmula: para liquidar los resultados y las huellas de una tarde en que la actuación ha sido equivocada porque el estado escénico era equivocado, hacen falta diez tardes con el estado escénico adecuado. Tampoco se puede olvidar que una representación pública produce otro efecto más: crea hábito. De forma que debería añadir: diez ensayos en un estado escénico equivocado tienen la misma influencia que una representación en público en el mismo estado.

»El hábito es un arma de doble filo. Puede hacer un gran daño cuando se utiliza mal en escena y ser de un enorme valor cuando se utiliza acertadamente.

»Es imprescindible estudiar poco a poco el “sistema” porque de este modo se crea el estado escénico adecuado con la ayuda del hábito y la adaptación progresiva. En la práctica esto no es tan difícil como parece en teoría. Sin embargo, no hay que dejarse llevar por las prisas.

»Es incomparablemente peor una nueva dificultad que surge con el trabajo con los actores que tiene que ver con un asunto totalmente diferente.

—¿Qué asunto? —pregunté alarmado.

—La inflexibilidad de los prejuicios que tienen algunos actores. Es casi una regla, puesto que existen pocas excepciones, que los actores no admiten que las leyes, la técnica, las teorías, y mucho menos un sistema, tengan nada que ver con su trabajo. Los actores están abrumados por su propio «genio», entre comillas —dijo Tortsov no sin ironía—. Cuanto menos dotado sea un actor, más grande es su «genio» y más difícil le es analizar conscientemente su arte.

»Estos actores imitadores de Mochálov^[88], viven pendientes de la “inspiración”.

La mayor parte de ellos creen que cualquier factor consciente es sólo un impedimento para la creatividad. Les parece más fácil ser actor por la gracia de Dios. No voy a negar que a veces, y por razones desconocidas, sucede que son capaces de captar intuitivamente e interpretar bien una u otra escena, una u otra función.

»Pero un actor no puede poner en juego su carrera sobre la base de algunos éxitos accidentales. Por pereza o por estupidez, estos actores de “genio” se convencen a sí mismos de que todo lo que tienen que hacer es “sentir” una cosa u otra, y el resto vendrá por añadidura.

»Pero hay otras ocasiones en que, por razones inexplicables o caprichos de la naturaleza, la “inspiración” no llega. Y entonces, al quedarse en escena sin técnica alguna, sin medio alguno de sacar a flote sus propios sentimientos, sin conocimiento de su propia naturaleza, el actor interpreta no “como Dios le da a entender” bien, sino “como Dios le da a entender” mal. Y no tiene manera de volver al camino acertado.

»El estado creador, el subconsciente, la intuición, son cosas que no están automáticamente a nuestra disposición. Por eso hay que pensar en la adquisición de sólidos conocimientos. Si logran asimilarlos de tal forma que se conviertan en su segunda naturaleza, estarán ustedes inmunizados contra los errores de tiempos pasados.

»Pero los actores, como la mayor parte de la gente, son lentos en averiguar cuáles son sus verdaderos intereses. ¡Piensen en cuántas vidas se siguen perdiendo por culpa de las enfermedades, a pesar de que los científicos de talento hayan descubierto ya curas, inoculaciones, vacunas y medicinas para ellas! Había un viejo en Moscú que presumía de que nunca había ido en tren ni hablado por teléfono. La humanidad investiga, pasa por pruebas y tribulaciones indecibles para descubrir las grandes verdades, realizar los grandes descubrimientos, y la gente duda incluso en extender la mano y tomar lo que se les ofrece gratis. ¡Es una falta absoluta de civilización!

»En la técnica escénica, y sobre todo en el terreno del habla, nos encontramos con el mismo fenómeno. Los pueblos, la naturaleza misma, los mejores cerebros de los investigadores, los poetas considerados como genios han contribuido a través de los siglos a la formación del habla. No ha sido inventada como el volapük^[89]. Ha nacido de las mismas entrañas de la vida. Ha sido investigada por generaciones de estudiosos, ha sido refinada y curtida por genios de la poesía como Pushkin, pero a algunos actores les da pereza introducirse en ella. Les ponen en la boca una comida ya masticada y no la quieren tragar.

»Existen los afortunados que, sin el beneficio de ninguna clase de estudios, tienen un sentido intuitivo de la naturaleza de su lengua y la hablan correctamente. Pero son los menos, los casos excepcionales. La inmensa mayoría de la gente habla con una escandalosa negligencia.

»Observen cómo estudian los músicos las leyes y la teoría de su arte, con qué cuidado tratan sus instrumentos, sus violines, sus violoncelos, sus pianos. ¿Por qué no hacen lo mismo los actores? ¿Por qué no aprenden las leyes del habla, por qué no

tratan sus voces, su habla y sus propios cuerpos con cuidado y respeto? Ésos son sus violines, sus violonchelos, sus más sutiles instrumentos de expresión. Han sido conformados por el más genial de todos los artesanos: la maga Naturaleza.

»Esas personas no están dispuestas a comprender que lo accidental no es arte, y que nada puede construirse sobre esta base. El maestro virtuoso debe tener un control completo de su instrumento, y el de un artista dramático es una maquinaria compleja. Los actores no tenemos que manejar simplemente la voz, como hace el cantante; ni sólo las manos, como un pianista; ni sólo el cuerpo y las piernas, como un bailarín. Estamos obligados a manejar simultáneamente todos los aspectos espirituales y físicos de un ser humano. Alcanzar un grado de maestría sobre ellos exige tiempo, a la par que arduos y sistemáticos esfuerzos; un programa de trabajo como el que hemos estado siguiendo aquí.

»Este “sistema” es un acompañante en nuestro camino hacia la meta de la creación, pero no es una meta en sí. El “sistema” no se puede representar: se puede trabajar sobre él en casa pero, cuando se sale al escenario hay que dejarlo a un lado, allí no hay ningún sistema, no, sólo hay naturaleza. El “sistema” es un libro de consulta, pero no una filosofía. Donde comienza la filosofía termina el “sistema”.

»Una utilización irreflexiva del “sistema”, un trabajo basado en él, pero sin una concentración permanente, no hará más que desviarnos de la meta que tratamos de alcanzar. Esto no es bueno y puede conducir a excesos, cosa que, por desgracia, sucede a menudo.

»Un cuidado excesivo, exagerado, en la utilización de nuestra psicotécnica, puede ser alarmante, llegar a inhibir, conducir a una actitud hipercrítica o dar como resultado una utilización de la técnica por la técnica.

»Para asegurarse de no caer en estas desviaciones indeseables, al principio deben realizar el trabajo sólo bajo la supervisión cuidadosa y constante de un ojo experto: el mío en mis clases y el de Iván Platónovich en las clases de “entrenamiento e instrucción”.

»Quizá les contraríe un poco no haber aprendido todavía a utilizar el “sistema” en la práctica, y, sin embargo, no existe ningún fundamento para pensar que lo que les he dicho en clase deba ser asimilado y puesto en práctica instantáneamente. Les estoy comunicando cosas que deberán acompañarles toda su vida. Gran parte de lo que han oído en esta escuela llegarán a entenderlo plenamente sólo después de muchos años, como resultado de la experiencia práctica. Sólo entonces recordarán ustedes que se trata de algo que ya habían oído mucho antes, pero que no había penetrado en su conciencia. Comparen entonces lo que hayan aprendido de la experiencia con lo que se les había dicho en la escuela, entonces cobrará vida cada una de las palabras oídas en clase.

»Una vez dominado el estado de creatividad necesario para su tarea artística, deberán aprender a observar y valorar sus propios sentimientos dentro del papel y, por supuesto, en el personaje vivido.

»Deben ustedes ampliar su conocimiento del arte, la literatura y otros aspectos del saber, mostrar que pueden ustedes mejorar su talento natural.

»Deben desarrollar su cuerpo, su voz, su cara, para transformarlos en los mejores instrumentos de expresión, rivalizando con la sencilla hermosura de las creaciones de la naturaleza.

—Quiero dedicar nuestra última clase a la alabanza del artista más grande, irremplazable, inimitable, inalcanzable, genial que conocemos.

»¿Y quién puede ser?

»La naturaleza, desde luego, la naturaleza creadora de todos los artistas.

»¿Dónde vive? ¿Adónde debemos dirigir nuestros elogios? No lo sé.

»Está en todos los centros y partes de nuestra estructura física y espiritual, incluso en aquellos de los que no somos conscientes. No poseemos medios directos para ponernos en contacto con ella, pero existen medios indirectos que son poco conocidos y apenas practicables todavía.

»A esto que tanto despierta mi entusiasmo lo llamamos con diversos nombres incomprensibles: genio, talento, inspiración, subconsciente, intuición. Y, sin embargo, no puedo decirles en qué parte de nosotros están situados. Pero los presiento en los demás, a veces incluso en mí mismo.

»Algunos creen que esas cosas milagrosas y misteriosas vienen de arriba, que son dones de las Musas. Pero yo no soy un místico y no comparto esta creencia, a pesar de que en los momentos en que soy llamado a crear me gustaría compartirla porque inflama la imaginación.

»Hay otros que dicen que la sede de lo que estoy buscando es el corazón. Pero yo sólo siento mi corazón cuando late, o se inflama o duele. Esto es desagradable... De lo que estoy hablando es, por el contrario, extraordinariamente agradable, cautivador, hasta el punto de hacerle olvidarse a uno de sí mismo.

»Un tercer grupo afirma que el genio o la inspiración residen en nuestro cerebro. Comparan la consciencia con una luz que se proyecta sobre un determinado punto del cerebro, iluminando el pensamiento en el que se ha concentrado nuestra atención. Mientras tanto el resto de las células del cerebro permanece en la oscuridad o recibe simplemente una luz reflejada. Pero hay momentos en que toda la superficie craneal se ilumina en un relámpago, y entonces todo lo que era oscuridad se ilumina por un instante. Desgraciadamente no existe un aparato eléctrico capaz de utilizar esa luz, y así sólo se enciende por capricho. Estoy dispuesto a reconocer que este ejemplo logra dar una idea acertada de cómo suceden las cosas en el cerebro. Pero, en lo que a ustedes concierne, ¿ha sido de alguna utilidad en la práctica? ¿Ha aprendido alguien a controlar ese relámpago de luz de nuestro subconsciente, de nuestra inspiración o de nuestra intuición?

»Hay científicos para quienes resulta de una enorme facilidad jugar con la palabra “subconsciente”; pero mientras que unos huyen con ella a las ocultas junglas del

misticismo y pronuncian frases hermosas pero poco convincentes, otros se ríen y denuestan a estos primeros y proceden, con una enorme seguridad en sí mismos, a analizar el subconsciente, presentan todo con una extraordinaria sencillez y realismo, como si describiesen las funciones de los pulmones, el hígado o el corazón. Las explicaciones son bastante sencillas. Es una lástima que no ofrezcan ningún atractivo ni a nuestra cabeza ni a nuestro corazón.

»Pero hay otros sabios que nos ofrecen ciertas hipótesis complejas y cuidadosamente estudiadas, aunque admitan que sus premisas no han sido todavía demostradas ni confirmadas. En consecuencia, no pretenden saber la naturaleza exacta del genio, el talento o el subconsciente. Simplemente esperan que la posteridad lleve a buen fin las investigaciones sobre las que ellos meditan ahora.

»Esta ignorancia reconocida, basada en el estudio profundo, esta franqueza, es fruto de la sabiduría. Este reconocimiento despierta mi confianza y me hace sentir la grandeza de las investigaciones científicas. Aspiran a alcanzar, con la ayuda de un corazón sensible, lo inalcanzable. Y llegará el día en que se alcance. A la espera de esos nuevos triunfos de la ciencia, no me queda más que dedicar mis esfuerzos y energía casi exclusivamente al estudio de la naturaleza creadora, no para crear en su lugar, sino para buscar formas oblicuas, indirectas, de acercarse a ella; no para estudiar la inspiración como tal, sino para buscar simplemente algunos de los caminos que llevan a ella. Yo sólo he descubierto unos pocos, sé que hay muchos más y que otros los irán descubriendo. De todas formas, y en el curso de muchos años de trabajo, he llegado a adquirir un cúmulo de experiencia, que es lo que he tratado de compartir con ustedes.

»¿Podemos contar con alguna otra cosa mientras el campo del subconsciente siga estando fuera de nuestro alcance?

»Yo no sé hacer nada más y les ofrezco todo lo que mis fuerzas me permiten.

»*Feci quod potui, feciant meli ore potentes*^[90].

»La ventaja de los consejos que les he dado es que son realistas, prácticos, aplicables al trabajo inmediato, comprobados en el propio escenario, puestos a prueba durante decenas de años de trabajo, y que producen resultados muy precisos.

»Hemos aprendido algunas leyes sobre la creatividad de nuestra naturaleza —esto es importante y valioso—, pero nunca seremos capaces de sustituir a la naturaleza con nuestra técnica teatral, por perfecta que sea.

»La técnica sigue lógica y respetuosamente los pasos de la naturaleza. Todo es claro, inteligible e inteligente, además de bello; es como si todo estuviese calculado de antemano: el gesto, la actitud, el movimiento. El habla se adapta también al personaje: los sonidos están perfectamente elaborados, la pronunciación es una alegría para el oído, las frases tienen una hermosa configuración, las inflexiones son musicales de forma, casi como si se hubieran aprendido en una partitura musical. Todo recibe un calor y una base de verdad resplandeciente desde el interior. ¿Qué más se puede pedir? Produce una gran alegría ver y oír una interpretación así. ¡Qué

arte, qué perfección!

»¡Qué lástima que haya pocos actores así!

»Ellos y sus actuaciones dejan tras de sí impresiones estéticas, armoniosas, delicadas, de una belleza maravillosa, de formas duraderas y de un acabado perfecto.

»¿Se alcanza un arte tan elevado sólo por medio del simple estudio y de la técnica externa? No, se trata de la verdadera creatividad, nacida al calor del interior humano, y no de la técnica actoral.

»Pero... me falta en una actuación semejante sólo una cosa: la sorpresa inesperada, desconcertante, turbadora. Algo que levanta al espectador de su sitio y le transporta a una región donde nunca ha estado, pero que reconoce fácilmente por un sentido de premonición o presentimiento. Y, sin embargo, ve este algo inesperado por primera vez cara a cara. Y es algo que le estremece, le atrae y le fascina.

»No queda sitio para el análisis y el razonamiento; no puede haber ninguna duda sobre el hecho de que este algo inesperado ha surgido de las fuentes mismas de la naturaleza orgánica. El actor mismo se ve atraído y fascinado por lo inesperado. Es arrastrado a una región más allá de su propia conciencia. Puede suceder que una marea interior de esta naturaleza aparte al actor del curso principal de su personaje. Esto es lamentable, pero en todo caso una explosión es una explosión y remueve las aguas más profundas. No puede olvidarse nunca algo así, es un suceso para toda la vida.

»Pero si la explosión atraviesa toda la línea del papel, el resultado alcanza la meta ideal. El público tiene oportunidad de ser espectador de la creación viva que fue a ver al teatro.

»No es simplemente un personaje. Es una pasión humana. ¿Dónde encuentra el actor esta técnica de voz, de habla, de movimiento? Puede que sea una persona torpe, pero en este momento se ha convertido en la encarnación de la facilidad plástica. Normalmente murmura y rumia las palabras, pero ahora es elocuente, inspirado, su voz es vibrante y musical.

»Por bueno que sea el actor del que hablábamos antes, por brillante y depurada que sea su técnica, ¿podrá compararsele con este último? Esta forma de interpretación es pasmosa en la audacia misma con que barre a un lado todos los cánones ordinarios de belleza. Está llena de fuerza, pero no gracias a la lógica y coherencia que admiramos en el primer tipo de interpretación. Es magnífica en su audaz falta de lógica, rítmica en su falta de ritmo, está llena de captación psicológica en su mismo rechazo de la psicología normalmente aceptada. Rompe todas las reglas habituales, y en eso residen su calidad y su fuerza.

»Es imposible repetir esto. La siguiente función será completamente diferente, aunque no menos inspirada ni llena de fuerza. Uno siente ganas de gritarle al actor: “¡Acuérdate de cómo lo hiciste! ¡No te olvides, haznos pasar otra vez un buen rato!”. Pero el actor no es dueño de sí mismo. No es él quien crea, crea su naturaleza, y él es sólo un instrumento, un violín en sus manos.

»No podemos valorar estas obras de la naturaleza. No podemos decir: ¿por qué es así y no de otra manera? Es así porque sí, y no puede ser de otra manera. ¿Se critica al rayo o al trueno, a una tempestad marina, a una ráfaga de viento o a una borrasca, a un amanecer o a una puesta de sol?

»Pero existe la opinión de que la naturaleza a menudo crea mal, de que nuestra técnica actoral mejora el trabajo de la naturaleza y además tiene mejor gusto. Para algunos estetas, el gusto tiene más importancia que la verdad. Pero cuando se está arrastrando a una multitud de miles de personas, cuando un mismo sentimiento de entusiasmo les impulsa a todos, a pesar de la falta de belleza, casi la deformidad de algunos grandes actores y actrices, ¿es cuestión de gusto, creación consciente y técnica, o se trata de ese algo desconocido que es poseído por y posee al genio, y ante el cual el genio mismo no puede hacer nada?

»En esos momentos, incluso un ser deforme se hace hermoso. ¿Por qué no se hace entonces hermoso más a menudo, según su voluntad, empleando sólo su técnica y sin recurrir a ese poder desconocido que le da su belleza? Y, sin embargo, todos esos estetas “sabelotodos” no saben cómo hacer esto, ni siquiera saben confesar su falta de conocimientos, y continúan alabando una interpretación superficial y basada en la técnica.

»Considero a las personas así maníacas o estúpidas o unas ignorantes pagadas de sí mismas, que son incapaces de reconocer su propia ignorancia.

»La mayor sabiduría es reconocer que se carece de ella. Yo he llegado a ese punto, y debo reconocer que en el campo de la intuición y el subconsciente no sé nada, salvo que esos secretos son conocidos por la artista-naturaleza. Por eso dirijo a ella mis alabanzas. Si no confesara mi propia impotencia para alcanzar la grandeza de la naturaleza creadora, estaría andando a tientas, como un ciego recorriendo caminos sin salida, y creyendo estar rodeado por una extensión infinita de espacio. No, prefiero estar en las alturas y echar desde allí una mirada al horizonte sin límites, intentando, como si estuviera en un aeroplano, volar unas cuantas versts en una región vasta e inaccesible para nuestra conciencia, que la mente no puede concebir ni imaginar, semejante al rey que:

... podía desde las cumbres otear con feliz ojo
el valle cubierto de tiendas blancas,
y el mar, donde corrían los barcos^[91]...

Anexos

SOBRE LOS EXÁMENES FINALES

—Para concluir el curso es preciso efectuar unos exámenes finales. Por eso van ustedes a repetir el espectáculo que tuvo lugar al comienzo de la temporada pasada. Vamos a comparar cómo estaban ustedes entonces y cómo están ahora; comprobaremos en su trabajo lo que han asimilado el pasado año y éste y cómo han aplicado a la práctica lo aprendido en la teoría.

—¿Es que no vamos a tener exámenes de otras materias? —preguntó uno de los alumnos.

—Habrá exámenes de otras materias, pero no serán como se los imaginan.

—¿Cómo, cómo serán? —insistieron los alumnos.

—En el de historia del traje mostrarán el traje confeccionado por cada uno de ustedes a lo largo del año, ofrecerán una explicación sobre cualquier otro de los trajes confeccionado por uno de sus compañeros y contarán todo lo que saben de esa época.

—Pero es que ya lo hemos cosido, ¿y no es malo que hayamos cosido sólo un traje, estudiando sólo una época cada uno de nosotros? —preguntaron los alumnos.

—¡Claro que no, es bastante! —dijo Arkadi Nikoláievich—. Diez alumnos, haciendo un traje cada uno, con sus comentarios, suman diez épocas. Para el primer año es suficiente.

—Pero ¡es que cada uno ha estudiado sólo su época! —dijeron preocupados los alumnos.

—Y junto con ella han escuchado las explicaciones expuestas por los otros sobre las diez épocas —añadió Tortsov.

—¿Cómo? ¿Y todo ello debemos saberlo? —preguntamos alarmados.

—¡Naturalmente! ¿Para qué se lo han explicado todo? ¿Acaso no les han hablado de ello? —preguntó Arkadi Nikoláievich.

—Nos han hablado... Pero... pensábamos... —titubeaban los alumnos, preocupados por las palabras de Tortsov.

—¿Y qué más exámenes tendremos?

—De arquitectura. Lo mismo que con los trajes, ustedes mostrarán una maqueta a escala y también contarán todo lo que sepan sobre el trabajo de otro alumno —explicó Arkadi Nikoláievich.

—Pero es que la mayoría de nosotros no sabe hacer una maqueta —se justificaron por adelantado los alumnos.

—Con el tiempo aprenderán. Por ahora lo importante es comprobar los conocimientos que han adquirido en el trabajo práctico —continuó Arkadi

Nicoláievich.

—¿Y qué más exámenes? ¿De dicción, de colocación de la voz? —decían los alumnos, tratando de sonsacar información.

—Eso son cosas que se comprobarán en la función de examen.

—¿Y de danza, de gimnasia, de esgrima?

—Eso también quedará claro en la función. Será una auténtica comprobación de todo aquello en lo que ustedes han tenido que trabajar corporalmente.

—¿Y la teoría?

—Por ahora no hace falta examinar de teoría. Cuando la práctica esté superada podremos hablar de teoría. De otro modo sucederá lo que siempre sucede: los alumnos saben hasta la última palabra, pero prueben a trasladarlo a la práctica, que no saldrá nada. Aprendan primero a actuar bien y a sentir en escena, que de la terminología y la teoría nos ocuparemos más tarde, con recursos concretos de la psicotécnica.

»Comprender significa sentir, sentir significa hacer, tener destreza. Demuestren, pues, lo que ustedes saben hacer. Ya decidiremos nosotros qué hacer con ustedes en adelante.

PRUEBA DE ACTITUD PERSONAL ESCÉNICA

Hoy hemos tenido una prueba de «actitud escénica».

Arkadi Nikoláievich ha pedido a Govorkov que interprete cualquier cosa. Naturalmente, se lo ordenó también a Veliamínova.

Nuestros chapuceros amigos tienen su repertorio particular, que nadie conoce y que está formado por obras de segunda categoría, carentes de gusto y calidad.

Govorkov interpreta a un fiscal que interroga a una bella criminal de la que está enamorado y a la que presiona hasta que acepta entregarse a él.

Éstas son las palabras del torpe autor que pronuncia Govorkov: «Desde las ardientes entrañas del pueblo, por medio de mi poder represor, millones de ciudadanos hambrientos y amotinados escupen maldiciones contra usted».

—Escucha —susurró Tortsov a Iván Platónovich— cómo pronuncia ese chabacano conjunto de palabras. Casi todas las chisporroteantes palabras y frases, tomadas aisladamente, están subrayadas por medio de acentos. Pero la palabra más importante, en virtud de la cual se ha escrito toda la tirada, no tiene ningún acento.

—¿Qué palabra? ¿Cuál es la palabra? —preguntaba insistentemente Iván Platónovich.

—Por supuesto, la palabra «usted». Todo el asunto se basa en que el pueblo escupe maldiciones precisamente contra usted.

»Resulta que Govorkov no tiene ni idea de leyes verbales. ¿Qué está haciendo el profesor? Hay que prestar seriamente atención a esta asignatura. Es una de las más, más importantes. Si el profesor no es el más adecuado, hay que cambiarlo cuanto antes. ¡No se puede hablar así!

»¡Dios mío, qué disparate! —exclamó Tortsov, sufriendo por Govorkov—. Es mejor no profundizar y limitarse a escuchar la voz —con eso trataba de consolarse—. Es buena, sonora, sin tensiones, expresiva, bien colocada. El sonido está bien apoyado, tiene una tesitura suficientemente amplia.

»Pero escucha cómo pronuncia las consonantes: “ArrrdientessS... entrrrrañass... delll... pueblo, porrr... medio de mi poderrrr... rrrrepprrresorrr”. ¿Crees que hace eso como ejercicio para las consonantes? Nada de eso. Piensa que con la multiplicación de las vocales la voz queda más bonita. Pero, si se elimina esa estupidez y la afectación de la pronunciación, en los demás aspectos la voz es totalmente correcta.

»¿Qué puedo decir de esas dotes? Si yo fuera un extranjero que no entiende nada de ruso, aplaudiría por ese gesto de la mano que termina con la palma abierta y todos los dedos extendidos. Incluso la voz ha acompañado al gesto, bajando hasta las notas más bajas al tiempo que dejaba caer la mano.

»Si estuviese hablando de un aeroplano tomando tierra, le perdonaría su afectación y su teatralidad. Pero el asunto del que está hablando no es de un vuelo ni un aterrizaje, sino de que va a bajar a la sala donde se celebra un juicio. Y está

hablando para asustar a su pobre víctima para, mediante el miedo, obligarla a aceptar la proposición del inquisidor.

»Yo noto que la primera vez que Govorkov leyó esta estúpida obra ya se estaba imaginando los bellos gestos, las dos o tres entonaciones efectistas de su declamación. Seguro que durante mucho tiempo lo ha estado ensayando en silencio en su camerino. Eso es a lo que él llama trabajo sobre el papel. Para mostrar con brillantez al público esas poses y entonaciones es para lo que ha estudiado y ensayado esa obra tan vulgar.

»¡Dios, qué disparate!

»Bueno, pues ya has visto de qué se preocupa. ¿De qué elementos estará formada su actitud personal? Una torpe forma de hablar, más el aeroplano aterrizando, más las “arrrdientesss entrrrrañasss”. ¡Súmalo todo! Prueba a ver qué sale. ¡Una ensalada^[92]!

»Pero pregúntale a Govorkov, que él jurará que precisamente esto es la “actitud escénica” y que no hay nadie que sienta mejor que él el escenario, que eso que él ha hecho es un elevado estilo interpretativo, alejado del vulgar naturalismo.

—¡Pues échalos! ¡A los dos juntos! —azuzaba Iván Platónovich—. ¡Y con ellos a Puschin y Veselovski! ¡No necesitamos a personas que no creen en lo que decimos!

—¿Crees que no sirven para hacer nada en teatro? —preguntó desafiante Tortsov a Rajmánov.

—¡Estoy convencido! —respondió éste.

—Vamos a ver —dijo Arkadi Nikoláievich, se levantó y se dirigió al escenario, de forma que nuestros representantes terminaron su escena.

Arkadi Nikoláievich le pidió a Govorkov que contase pormenorizadamente cómo entiende el papel, en qué consiste el contenido de la escena, etcétera.

Lo que ocurrió fue increíble.

Ni él ni ella sabían qué es lo más esencial de la escena, para qué ha sido escrita. Para contar el contenido de la escena primero tuvieron que pronunciar entre dientes el texto, profundizar en la idea y explicar su contenido con sus propias palabras.

—Ahora permítanme que les cuente una cosa —dijo Arkadi Nikoláievich. Y comenzó a dibujar un maravilloso cuadro tomado de la vida en la Edad Media.

Creo que ya he dicho que posee un don totalmente excepcional para narrar una obra. Al hacerlo recompone lo más importante e interesante, que los malos autores olvidan incluir en su creación literaria.

Cuando Govorkov hubo terminado de interpretar su escena, por primera vez se encontró profundizando en su contenido interno. Resultó que dicho contenido llegaba más lejos de lo que habían mostrado Govorkov y Veliamínova al interpretarla.

Se notaba que a ambos les había gustado la versión de Arkadi Nikoláievich. Con gusto y sin contradicciones comenzaron a llevar la escena por una línea completamente nueva.

Por su parte, Tortsov no forzaba su voluntad y no hacía ninguna referencia a los métodos interpretativos que olían tan claramente a sobreactuación que daba la

impresión de que lo primero que les hacía falta era una corrección. Pero no, a Arkadi Nikoláievich le interesaba solamente la corrección de la línea interna, la tarea, el «si mágico», las circunstancias dadas.

—¿Y los clichés, el sentido de la verdad, la fe? Lo digo en serio, ¿dónde están? ¿Por qué no corriges tanta artificiosidad? —insistía Iván Platónovich.

—¿Para qué? —preguntó tranquilamente Tortsov.

—¿Cómo que para qué? —preguntó a su vez el sorprendido Rajmánov.

—Sí, ¿para qué? —volvió a preguntar Arkadi Nikoláievich—. Es que eso no les va a servir para nada. Ellos son por naturaleza típicos miembros de la escuela de la representación, así que hagamos al menos que representen verazmente. Y eso es lo único que por ahora se puede sacar de ellos.

Por fin, tras prolongados esfuerzos, Govorkov y Veliamínova interpretaron su escena con ayuda de las indicaciones de Arkadi Nikoláievich.

He de reconocer que me gustó. Todo se entendía, estaba claro, tenía sentido y un interesante dibujo del papel. Ciertamente es que se hallaba lejos de lo que había relatado antes Arkadi Nikoláievich. Pero no había duda de que ahora estaba incomparablemente mejor que lo que habían interpretado antes. No se introdujeron en la escena, ni siquiera se esforzaron por creérsela; durante toda ella se percibía la sobreactuación, el amaneramiento, la afectación, la dicción declamatoria y otros defectos propios de algunos intérpretes. Y sin embargo...

—¿Qué es esto? ¿Arte? ¿Artificiosidad?

—Todavía no es arte —explicó Arkadi Nikoláievich—. Pero, si se trabaja lo suficiente sobre los medios de encarnación, si se los limpia de la vulgar y falsa teatralidad, de los manoseados clichés, si se elaboran unos medios de actuación, aunque sean convencionales, pero que extraigan su material de la propia naturaleza, entonces un juego actoral como éste es posible elevarlo a la categoría de arte.

—Pero es que eso no es nuestra tendencia —dijo agitado Iván Platónovich.

—Claro que no, eso que hemos visto no es la vivencia. O, mejor dicho: el dibujo del papel puede atrapar al actor, puede el actor vivirlo sinceramente, pero la encarnación seguirá siendo convencional, apoyada en clichés que con el tiempo pueden tener un aspecto aceptable. El resultado es que su actuación no tiene verdad, ni siquiera verosimilitud, pero sí posee un apunte bastante bueno, bastante de vivencia. Esto no es todavía una actuación, sino un impulso de la imaginación que más adelante puede convertirse en brillante técnica. No son pocos los actores extranjeros semejantes que vienen de gira a nuestro país y de todos modos uno los aplaude con gusto.

»Si Govorkov tiene o no un sitio en nuestro teatro, se verá después de acabar el curso. Pero por ahora está en la escuela y hay que hacer de él el mejor actor posible. Tal vez coseche laureles en los teatros de provincias. ¡Qué le vamos a hacer! Pero al menos que sea un actor cultivado. Para ello es preciso seleccionar de entre sus dotes unas maneras decorosas y una técnica de interpretación y trabajar con ahínco sobre

ellas.

—¿Qué hay que hacer? —preguntó nervioso Rajmánov.

—En primer lugar —explicó Tortsov— hay que ayudarle a elaborar en su interior una «actitud escénica» adecuada. Para eso hay que prepararle un abanico de elementos más o menos aceptable. Eso le ayudará a no vivir realmente el papel (es capaz de hacerlo sólo de forma casual, en raras ocasiones), pero la actitud escénica creada en él le ayudará a orientarse.

—Pero, para que se dé este dibujo, créeme, querido, hay que vivirlo, ¡hay que vivirlo! —se acaloró Iván Platónovich.

—Es que yo ya te he dicho que sin vivencia no sale nada. Pero una cosa es sentir el papel interiormente para experimentar el dibujo y otra es la vivencia en el momento de la creación. Por ahora enséñale a sentir la línea del papel con corrección, aunque sea convencional, y a transmitir esta línea o el dibujo del papel.

—¿Y qué es lo que va a salir? ¿Se puede llamar a eso «actitud» —Iván Platónovich seguía alterado—... teatrera?

—No —intercedió Arkadi Nikoláievich—. La actitud teatrera se fundamenta en una acción mecánica y artesanal, y aquí hay, de todos modos, pequeñas huellas de vivencia.

—Es decir, lo que tú has mostrado —señaló Rajmánov.

—Puede ser —respondió Tortsov—. Sin embargo, a esta pequeña vivencia hace tiempo que la llaman actitud «semiteatrera» —inventó.

—Bueno, vale. ¡Al diablo con él! Semiteatrera, pues vale, semiteatrera —se agitaba Iván Platónovich—. Y con ella, con su coqueteo, ¿qué vamos a hacer? —decía Rajmánov, preocupado—. ¿Tiene alguna actitud con la que se pueda trabajar?

—Espera, dame tiempo —dijo Arkadi Nikoláievich, y se puso a mirarla atentamente—. ¡Ay, esta Veliamínova! No hace más que exhibirse todo el tiempo. No puede dejar de admirarse a sí misma. Realmente, ¿para qué actúa en esta escena? Está claro: alguien la ha alabado o ella misma ha visto en el espejo su pose curvada, su bella línea del torso y ahora todo el sentido de su actuación se centra en recordar y repetir el movimiento escogido y hacer cuadros vivientes.

»Mira, se ha olvidado de su pie y ahora está buscando en su memoria visual cómo estaba tumbada. Gracias a Dios, parece que ya lo ha encontrado. Pues no. Aún no es bastante. Fíjate en cómo separa la punta del pie, echándola hacia atrás.

»Escucha ahora cómo dice su papel —decía casi en susurros Tortsov a Rajmánov—. “Estoy de pie ante usted como si fuera una criminal”. ¡Dice “estoy de pie” y se tumba! Escucha más adelante —continuaba Arkadi Nikoláievich—. “Estoy cansada, me duelen los pies”. ¿Será posible que le duelan los pies de estar tumbada?

»Adivina cuál es su actitud. ¿Qué puede estar viviendo en su interior cuando las palabras contradicen de tal manera la acción? Curiosa psicología. Su atención se dirige con tanta fuerza al pie, a la autoadmiración, que no tiene tiempo de penetrar en lo que está diciendo su lengua. ¡Qué menosprecio por la palabra, por la tarea interna!

¿De qué “actitud escénica” se puede hablar?!

»Ésta ha sido sustituida por el coqueteo autoadmirativo. Ella tiene su particular “actitud personal de dama” de la que no se separa. Y los elementos de que se compone tienen también carácter de dama. ¿Cómo se puede denominar lo que ella hace? ¿Artesanía? ¿Representación? ¿Ballet? ¿Cuadro viviente? Ni una, ni otra, ni el tercero, ni el cuarto. Esto es un “flirteo en público” —encontró por fin el nombre Arkadi Nikoláievich.

Arkadi Nikoláievich ha llegado hoy a clase con el comportamiento de un desconocido silencioso, como suele decirse, de director de escena. La lección ha estado dedicada de nuevo a la comprobación de la «actitud escénica» de los alumnos.

Tortsov ha llamado al escenario a Viúntsov, que ha pedido que se le permitiese interpretar junto a Puschin la escena del Feliz y el Infeliz de *El bosque* de Ostrovski. Debía ser la última escena de un misterioso repertorio de chapuzas.

Y, sin ninguna mala intención, de nuevo se encontraron en las últimas filas Arkadi Nikoláievich, Iván Platónovich y una desconocida, que se sentaron tras la mesa de dirección.

¿Acaso tengo la culpa de haber escuchado su conversación?

—¿Qué vamos a hacer con Puschin? Es que no tiene actitud escénica —dijo Iván Platónovich, pidiendo instrucciones a Tortsov mientras Puschin y Viúntsov actuaban.

—Con el papel del Infeliz no se puede juzgar el trabajo. El propio papel está construido sobre un falso patetismo. Que pruebe a interpretar a Salieri^[93] —dijo en voz baja Arkadi Nikoláievich a Rajmánov.

»Si intentas provocar en Puschin una vivencia auténtica, tal y como la entendemos, por ahora no conseguirás nada. Puschin no es emocional, como Malolétkova y Fantásov. Tiene vivencias “desde la mente”, siguiendo una línea literaria —explicó Arkadi Nikoláievich.

—¿Cómo va a adquirir una «actitud escénica»? ¿Provocándole una «actitud artificial»? —insistía Rajmánov.

—Para él, por el momento, eso es lo mismo que «actitud escénica^[94]» —dijo Arkadi Nikoláievich.

—¿Sin vivencia? —preguntó perplejo Iván Platónovich.

—Con vivencia «desde la mente». ¿De dónde va a tomar otra si por ahora no la hay? Ya veremos más adelante si es capaz de adquirir la actitud escénica que hace falta —continuó Arkadi Nikoláievich—. *Existe una diversidad de actitudes escénicas. En unas predomina la mente; en otras, el sentimiento; en las terceras, la voluntad. De estos tres elementos recibe la actitud su matiz.*

»Cuando en nuestro instrumento actoral, al pulsar las teclas de los elementos, pongamos que es la *mente* quien toma la iniciativa, resulta un aspecto o un tipo de “actitud escénica”. Pero puede suceder de otra forma si son el *sentimiento* o la *voluntad* quienes llevan la voz cantante. Esto crea dos nuevos matices de “actitud

escénica”. Puschin tiene tendencia al raciocinio y a lo literario. Eso es bueno. Todo lo que hace está claro y se entiende. La línea interna está correctamente construida. Entiende y valora perfectamente cuanto dice. Ciertamente es que todo ello estimula poco al sentimiento. ¿Qué le vamos a hacer? El sentimiento no se puede introducir a la fuerza. Intenta avivar su “sí mágico”, sus circunstancias dadas. Estimula su imaginación, inventa para él tareas que sean atrayentes. Por medio de ellas cobrará vida o se pondrá de manifiesto el propio sentimiento y, entonces, tal vez reciba un impulso. Pero no esperes mucho de él. Puschin es el típico “razonador” con unas maravillosas dotes vocales, con una bella figura que, por supuesto, hay que desarrollar hasta darle un aspecto humano. Cuando esto se haya conseguido, de él saldrá un actor, no voy a decir que muy bueno, pero sí útil, necesario. Ya verás cómo tiene un papel en todas las obras. En una palabra, por ahora es aceptable esta “actitud escénica” con una gran tendencia hacia el raciocinio.

«¡Pobre Puschin! —pensé—. ¡Cuánto trabajo para llegar a ser solamente “útil”! Pero por otra parte él no es muy exigente. Con esto quedará satisfecho».

—¡Buen chico! —susurró Tortsov a Rajmánov, alegrándose por Viúntsov—. ¡Fíjense! ¡Qué sólido es su objeto y qué consistente es su círculo de atención! Ésa es sin duda la «actitud escénica» más auténtica. Claro que se ha creado casualmente. De eso no hay la menor duda. Es porque ha estudiado y practicado con aplicación la técnica de la «actitud escénica». ¡Ay! ¡Bandido! ¡Ahí lo tienen! ¡Ya se ha puesto a hacer gestitos, como el último de los comicastro! ¡Otra vez! Bueno, pues de la «actitud» anterior no ha quedado ni rastro.

»¡Pero miren lo que hace! ¡Qué bueno es! ¡Se ha corregido! De nuevo han aparecido la verdad y la fe. Incluso se perciben sus pensamientos. ¡Vaya, ya se ha cansado otra vez! —dijo Arkadi Nikoláievich, sufriendo por Viúntsov cuando éste comenzó a actuar de forma muy tosca; equivocó la tarea y perdió el círculo de atención—. Vean: su objeto ya está aquí, en el patio de butacas. Ahora empezará a toser. Mis felicitaciones; todos los elementos ya están dislocados, el sentido de la verdad ha salido huyendo, se ha puesto todo rígido por la tensión, la voz le sale ahogada, le han venido a la memoria todos los recuerdos sobre otros actores, y tras ellos todos los amaneramientos, trucos, clichés, ¡y de qué calibre! Bueno, pues ahora ya no se puede corregir nada...

Tortsov no se equivocaba. Viúntsov sobreactuaba superando todo límite. Así, por ejemplo, para mostrar cómo, para hacerle entrar en calor, le envolvían en una alfombra y después le desenvolvían, Viúntsov se revolcó por el sucio suelo del escenario a todo lo largo de la embocadura.

—¡Al menos podía tener más cuidado con la ropa, el sinvergüenza! —suspiró contrariado Arkadi Nikoláievich, y se dio media vuelta.

Cuando acabó la escena y los intérpretes bajaron al patio de butacas Tortsov le dijo a Viúntsov:

—Por el comienzo habría que besarle, pero ¡por el final habría que matarle! ¿En

qué ha degenerado su buenísima actitud inicial? ¿De qué elementos se componía? Hemos visto trabajar simultáneamente a dos actores que, no sólo no se parecen el uno al otro, sino que de repente les da por destruirse mutuamente. Uno con buenas dotes y habilidades. El otro es un desastre, un caso perdido. Hay que elegir a uno de los dos y sacrificar al otro. Es para pensarlo. Pídale a Iván Platónovich que en cada clase le entrene en el proceso de creación de una actitud escénica habitual, normal. Por ahora usted necesita un entrenamiento sometido a observación.

—Pero ¡si ya lo he comprendido! —se lamentaba Viúntsov con ojos a los que asomaban las lágrimas—. No me eche por el error que he cometido. No sé qué hacer.

—Escúcheme, yo voy a enseñarle —ahora Arkadi Nikoláievich se dirigía a él con suavidad y afecto—. Lo primero que debe hacer es aprender a preparar, a transformar los elementos de la actitud, tanto interna como externamente. Al principio elabore cada uno de ellos por separado y después únalos entre sí. Por ejemplo: la relajación muscular con el sentido de la verdad, el objeto de atención con la irradiación, la acción con la tarea física, etcétera^[95]. Al hacerlo se dará cuenta de que dos elementos unidos correctamente dan origen a un tercero, y que esos tres provocan la aparición de un cuarto y un quinto, que a su vez hacen nacer a un sexto, y así sucesivamente.

»Ahora —dijo dirigiéndose a todos los alumnos—, cuando ya han comprendido que sin una “actitud escénica” es imposible aproximarse ni a la verdadera creación, ni al trabajo preparatorio, ni mucho menos al estudio de la naturaleza y de las leyes del arte, les planteo una nueva exigencia. Antes de mi entrada en clase todos los alumnos deben encontrarse en la “actitud escénica” necesaria para recibir la lección correspondiente.

»Los primeros días se ocupará de ello Iván Platónovich. Debe reunir a todos los alumnos un cuarto de hora antes del comienzo de la clase y ayudarles a realizar los ejercicios destinados a crear la actitud necesaria.

»Confíen en él.

Y comprendimos lo que nos espera en adelante.



Konstantín Serguéievich Alekséiev (Stanislavski desde 1884) (Moscú, 1863-1938), hijo de un industrial moscovita, fue un enamorado del teatro desde niño. Las funciones caseras y luego en círculos de aficionados fueron sus inicios como actor; algunas de las compañías que frecuentaba eran tan poco recomendables que en 1884 adoptó el pseudónimo de Stanislavski para que no le reconocieran e inútilmente, pues enseguida sus padres lo sorprendieron en un teatro interpretando un vodevil francés. Su padre le aconsejó entonces que, si quería ser actor, no lo hiciera «con cualquier gente en cualquier porquería».

En 1888 fundó la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura, donde empezó su carrera profesional como actor y director de escena, y en 1898 el Teatro del Arte de Moscú, una compañía que cosecharía grandes éxitos gracias al minucioso realismo innovador en la época de sus producciones.

Stanislavski estrenó todas las obras de Chéjov y gran parte de las de Gorki, Ibsen y Maeterlinck. En 1920 la gira de la compañía por Estados Unidos dio prestigio internacional a su trabajo. Fue a iniciativa precisamente de un editor norteamericano como escribió en 1926 sus memorias, *Mi vida en el arte*. Es autor de *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (ambos publicados en esta colección), que compendian su sistema de entretenamiento actoral, el famoso «método Stanislavski».

Notas

[1] Tanto en el prólogo como en el anexo mencionado, situado al final del libro, se emplea el término francés: *toilette* del actor. En adelante, todas las notas que no describan o citen anotaciones al margen hechas por Stanislavski o que no reproduzcan variantes de un mismo fragmento pertenecen al traductor. <<

[2] En el original, el ayudante de Tortsov no se llama Rajmánov, sino Rassúdob, lo mismo que en todas las variantes iniciales de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, que en un principio no estaba dividido en dos partes. Los demás personajes también tenían inicialmente otros nombres, pero en la mayor parte de los manuscritos revisados por su autor entre 1933 y 1937 los antiguos apellidos Tvortsov, Rassúdob, Chúbstvov, Iúntsov fueron cambiados por otros: Tortsov, Rajmánov, Shustov, Viúntsov, etcétera. Al preparar para la imprenta la primera parte de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Stanislavski pidió que se cambiaran los antiguos apellidos por los nuevos y, puesto que en la segunda parte los profesores y alumnos de la escuela de teatro son los mismos, se han cambiado también sus antiguos apellidos por los nuevos. <<

[3] Se supone que a lo largo de las clases descritas en la primera parte de *El trabajo del actor sobre sí mismo* se han ido colgando banderas y gallardetes con los nombres de los elementos del sistema, a medida que se iban exponiendo. Esos nombres serían, entre otros: «Imaginación», «Acción», «Tareas», «Fe y sentido de la verdad», «Supertarea», «Acción transversal», etcétera. <<

[4] Esta división en entrenamiento interno y entrenamiento externo que se enseña de forma sucesiva existe solamente en el libro y se hace para facilitar la transmisión de la metodología, pues en la práctica, tanto en las clases como en los ensayos de espectáculos, tanto Stanislavski como sus discípulos enseñaban ambos entrenamientos de forma simultánea. <<

[5] El trabajo de Stanislavski al interpretar el papel de Stockman, protagonista de la obra de Ibsen *Un enemigo del pueblo*, aparece minuciosamente descrito por él en su autobiografía *Mi vida en el arte*. <<

[6] Personaje principal de la obra de Denis Ivánovich Fonvisin (1745-1792) *Nedorosl, o un señorito mimado*, estrenada en 1782, y que se caracteriza por su ignorancia, grosería e incultura. <<

[7] Personaje de la comedia de Aleksandr Ostrovski (1823-1886) *El matrimonio de Balzamínov*. Su protagonista, Misha Balzamínov, es un joven e ingenuo oficinista que sueña con casarse. <<

[8] En el manuscrito original hay una omisión en el texto y una nota al margen que precisa la esencia de lo que no terminó de escribir: «Lo externo actúa sobre lo interno».

En el archivo de Stanislavski se conserva un manuscrito que complementa el tema de la caracterización y que se puede considerar una continuación del ejercicio del inglés:

Hoy, al entrar Tortsov en clase, nos saltaron a la vista su insólita forma de andar, sus maneras, su rostro. Nos saludó de un modo extraño, como a desconocidos, mirándonos con atención. ¿Estaría enojado Arkadi Nikoláievich, le habría ocurrido algo malo?

Finalmente, se dirigió a Malolétkova y empezó a preguntarle sobre cierta «forma», después habló del «capricho», de la atracción de los cuerpos hacia la tierra y de las personas entre sí. Habló también de la «hipérbole» y la llamó la lupa de la palabra. Así como la hipérbole aumenta la verdad de las cosas, la lupa aumenta los objetos. El habla de Tortsov era confusa. Ni Malolétkova ni nosotros entendíamos nada.

Al no recibir respuesta de Malolétkova, Arkadi Nikoláievich se dirigió a Shustov, a Govorkov, a Veselovski, a mí.

Su tono serio y preocupado, su atención concentrada, la intensidad con que se fijaba en nosotros demostraba que la cuestión que estaba en el tapete era de suma importancia para él. Todo nos obligaba a creer en la seriedad con que se dirigía a nosotros. Con el máximo esfuerzo tratábamos de penetrar en la esencia de lo que nos estaba diciendo, de analizar el sentido de sus palabras; con gran curiosidad procurábamos tantear su espíritu, nos ajustábamos a él, lo observábamos profundamente y absorbíamos las irradiaciones de su voluntad.

De pronto, Tortsov cambió notablemente, arrojó la máscara que se había colocado, su careta, y volvió a ser él mismo.

—La escena que acaba de ocurrir entre nosotros, ¿no les ha recordado algo al famoso encuentro con el auténtico inglés? —nos preguntó Tortsov.

—Efectivamente, es lo que he pensado —admití.

—¿En qué han visto una semejanza? —siguió preguntando Arkadi Nikoláievich.

—Evidentemente, en el malentendido, en el no comprenderse mutuamente —dije, analizando mis sensaciones.

—¿Qué escena, a su juicio, es la que mejor refleja el encuentro con el auténtico inglés? ¿La que ocurrió entre nosotros ahora, o el ejercicio con Viúntsov-Birmingham

en la última clase? —siguió interrogando Arkadi Nikoláievich.

Hallé que en la escena de hoy con su equívoco y sus ajustes hubo más elementos parecidos al original, o sea, al suceso que vivimos hace algunos días, al conocer al estrafalario inglés.

—Esto significa —observó Tortsov— que la cuestión no está en la copia exacta, en fotografiar el original, sino en algo distinto. ¿De qué se trata? Se trata de transmitir la almendra, el germen de lo que se reproduce, y no sólo las circunstancias similares externas. Este germen es lo que deberían crear, en primer término, al repetir el ejercicio del encuentro con Birmingham. Exactamente como me han tratado hoy a mí, así debían haber asustado a Birmingham-Viúntsov en el ejercicio del encuentro, durante la última clase. Hoy les obligué a adaptarse a mí, al margen de la voluntad de ustedes, a fijarse y a experimentar las sensaciones que conocen y que no pudieron evocar con relación a Birmingham en aquella clase. Y, sin embargo, yo no me esforcé exageradamente para extraer de mí al extranjero. No está ahí la esencia, sino en el mismo malentendido que hoy conseguimos crear.

Así como en la catástrofe de Vozdvizheme todo el sentido estaba en lo trágicamente inesperado, en lo ineludible de la muerte, la esencia de la escena del encuentro del inglés está en el cómico malentendido. Esto es lo que en primer lugar había que transmitir.

<<

[9] Coronel Serguéievich Skalozub, personaje de *La desgracia de ser inteligente*, comedia de Aleksandr Griboiédov. <<

[10] Personaje de las comedias de Ostrovski *Malestar en un festín ajeno* y *Días difíciles*. <<

[11] Véanse los dos primeros capítulos de *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. <<

[12] Isadora Duncan (1878-1921), célebre bailarina y pedagoga estadounidense. Rechazaba las normas de la danza clásica y trataba de restablecer los movimientos naturales y la belleza del cuerpo humano que, según ella, existían en los orígenes de la danza occidental, en la Grecia clásica. Tras la Revolución de Octubre visitó la Unión Soviética en varias ocasiones, invitada por Lunacharski, comisario popular para la instrucción, y fue quien puso a Stanislavski en contacto con Gordon Craig. El director y pedagogo ruso era admirador del arte de la bailarina, a la que dedicó varias páginas en su autobiografía artística *Mi vida en el arte*. <<

[13] Posiblemente Stanislavski se esté refiriendo aquí a Konstantín Aleksándrovich Varlámov (1848-1915), célebre actor del Teatro Aleksandriski, de San Petersburgo, especializado en papeles cómicos y dotado de una excepcional capacidad de improvisación y una gran facilidad para la deformación grotesca de sus personajes. Entre otros papeles interpretó al protagonista del *Don Juan* de Molière, dirigido por Meyerhold. <<

[14] El propio Stanislavski interpretó en tono humorístico esta escena muchas veces delante de familiares y amigos. Consistía en la transformación de una mañana de sol radiante en otra de cielo nublado y de esta última a una tormenta, es decir, de la alegría a la tristeza y de ésta a la furia. <<

[15] Personaje principal de la obra de Aleksandr Griboiédov *La desgracia de ser inteligente*. <<

[16] Sobre la relación de Stanislavski con las ideas sobre danza y pedagogía de Isadora Duncan, véase el capítulo *Duncan y Craig* de la autobiografía de Stanislavski *Mi vida en el arte*. <<

[17] Todo lo que sigue desde aquí hasta «Quiero que ustedes mismos observen cómo se forma una línea ininterrumpida de movimiento» es un intercalado proveniente de una hoja independiente incluida por Stanislavski en el manuscrito titulado *Plástica*. En la parte superior de dicha hoja hay una anotación de su puño y letra: «*Plástica*. Trasladar donde se nombra por primera vez». Este intercalado, hecho en la edición rusa de 1951, sigue, por lo tanto, la indicación del autor, pues es aquí donde se menciona por primera vez el concepto de línea ininterrumpida aplicado al movimiento. <<

[18] En los márgenes del manuscrito hay un signo de interrogación, indicando, al parecer, que Stanislavski no estaba definitivamente satisfecho con este texto. <<

[19] Todo este fragmento, que comienza con la descomposición de la palabra *regresa*, suele omitirse al traducirlo por falta de correspondencia fonética con otros idiomas. De todos los sinónimos del verbo «volver» se ha escogido aquí «regresar» porque fonéticamente es el más parecido al original ruso. Aun así el símil de los instrumentos musicales con las tres sílabas de la primera palabra no siempre se produce en castellano. La transcripción fonética de toda la frase es la siguiente: *Vorotís! Ia nie magú zhit biez tiviá.* <<

[20] El término empleado en ruso es *luftpausa* o pausa aérea, término empleado habitualmente en el Estudio de Ópera y Drama, dirigido por Stanislavski para designar la pausa de menor duración, imprescindible para respirar. <<

[21] Los sonidos descritos en este párrafo corresponden a letras y fonemas inexistentes en castellano. La transcripción fonética que se ha hecho de ellos es solamente aproximada. <<

[22] En francés en el original: «con el borde de los labios». <<

[23] Stanislavski se refiere al entonces célebre barítono italiano Mattia Battistini (1826-1928), que actuó con éxito en los teatros rusos de ópera. Entre las óperas de su repertorio destacaban *Evgueni Onegin* de Chaikovski y *El demonio* de Rubinstein.

<<

[24] Éste es uno de los capítulos más modificados y del que existen más versiones, la última de las cuales data, según nota manuscrita de Stanislavski, de marzo de 1937, un año antes de la muerte de su autor. Está lejos de ser considerado por él como definitivo, tal y como señalan las numerosas anotaciones en los márgenes: «confuso», «repetido», «estancado en un sitio», «superfluo, estorba», «pesado, incomprensible». Las tres últimas páginas del manuscrito constituyen el comienzo de otro capítulo, «Perspectiva del actor y del papel», y por eso se han trasladado al principio del capítulo siguiente. <<

[25] Desde aquí y hasta el párrafo que comienza con «Si ustedes realizasen siempre en escena...», el manuscrito original aparece tachado a lápiz, probablemente porque el autor pensaba colocar otro texto en su lugar. Se ha incluido el fragmento tachado, porque de no hacerlo así se perdería el hilo lógico de la exposición. <<

[26] En la edición rusa de 1951 se incluye en una extensa nota a pie de página el contenido de la variante inicial de este fragmento:

—En la clase anterior les hablé de los caminos y los medios para asimilar las palabras de tipo visual entre actores.

»Pero me dicen que no todos los actores pertenecen a esta categoría, no todos ven el papel antes que otra cosa. Hay actores de tipo auditivo para los que escuchar es lo más fácil de todo. Les resulta fácil estimular la imaginación creativa, el deseo, la emoción y otras cosas a través del oído.

»¿Significa esto que los actores de este tipo están desprovistos de percepción imaginaria visual? Por supuesto que no. Esto demuestra solamente que en ellos el proceso de percepción verbal se produce a otro nivel. No, en esencia es lo mismo.

»Ilustro mi idea con un ejemplo de imagen con el que ocurre aproximadamente lo mismo que en el espíritu del actor de tipo auditivo en esos momentos.

»¡Justicia! —proclamó Tortsov—. En relación con los conocidos sonidos de la palabra, en las personas de este tipo surgen unas representaciones mentales bien conocidas por ellas. ¿Acaso no sienten ustedes cuán abstractas, inestables, imprecisas, confusas son? Para mantener en ellas la atención durante más tiempo, hay que ponerse a reflexionar. Un jurista puede dedicar a este material un período de tiempo lo suficientemente prolongado, pero ¿qué puede hacer una persona que no sea especialista? Naturalmente, si pronuncia la palabra rápidamente, como de pasada, le bastará con una representación superficial de la justicia. Pero, si le piden concentrar más su atención en la comprensión de la representación de lo que se encuentra encerrado tras los sonidos, la falta de material hará que la reflexión sea breve. Los conceptos conocidos parecen llevar a pensar en algo grande, importante, sagrado, beneficioso. Pero ¿acaso la fórmula satisface? ¿Acaso produce una movilización espiritual? ¡Hace falta algo más palpable, que dé vida y fije la abstracción!

»Durante la búsqueda de ese “algo” se produce una agitación interna. Una luz brilla por un instante y desaparece inmediatamente. Se escapa cuando está a punto de atraparlo.

»No creo que en esos momentos críticos la imaginación permanezca inactiva. Es demasiado dinámica, activa y sensible. No creo tampoco que termine sin ninguna imagen visual. Es que ésta es la clase de creación preferida por nuestra imaginación. No cabe la menor duda de que esta última acudirá en nuestra ayuda en los momentos críticos y buscará una imagen para la materialización de la representación de

“justicia”.

<<

[27] Véase el capítulo III de *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. <<

[28] Aquí hay una nota interlineal de Stanislavski: «Expresión de M. S. Schepkin». Mijail Semiónovich Schepkin (1788-1863) fue un actor cuyas cartas, diarios y cuadernos de notas ejercieron una gran influencia sobre Stanislavski. <<

[29] En el original de la segunda redacción, en este mismo lugar se encuentra una anotación hecha a mano por Stanislavski: «Hay que decirlo de una vez por todas: las visualizaciones se combinan con representaciones auditivas, gustativas, táctiles y de otros tipos». Al parecer, Stanislavski no estaba completamente satisfecho con el término visualizaciones, aunque es el que han seguido empleando los discípulos que han continuado el desarrollo del sistema de las acciones físicas tras la muerte del maestro. En esta misma página, un poco más abajo, hay otra anotación del autor: «Nada se dice en el libro sobre la comunicación auditiva durante el habla». <<

[30] En este punto hay una anotación a mano: «Las acciones físicas también fijan la atención». <<

[31] Véase el capítulo III, «El “si”. Las circunstancias dadas», de *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. <<

[32] Este fragmento del acto III, escena 3, fue redactado especialmente para su escenificación por Stanislavski. La traducción que se ofrece es más respetuosa con la redacción del director ruso que con el original de Shakespeare, pues se han intentado reproducir, con los límites que impone la diferencia fonética entre los dos idiomas, la estructura rítmica y el lugar ocupado por las palabras acentuadas, ya que de no hacerlo así, las explicaciones de Tortsov que vienen a continuación posiblemente resultarían confusas. <<

[33] Esta frase tampoco satisfacía a Stanislavski, pues en un margen del manuscrito anotó a mano: «Las palabras son confusas por sí mismas». <<

[34] Esta frase dice esencialmente lo mismo que el párrafo anterior, pero figura así en el original manuscrito y fue publicada así en la edición de 1951. Sin duda se trata de una reiteración que Stanislavski no tuvo tiempo de eliminar. Por fidelidad al documento original se ha decidido mantenerla, al igual que otros fragmentos necesitados de corrección. <<

[35] En música, el sostenido es un signo que indica una subida de un semitono y el bemol indica una bajada de un semitono. <<

[36] Nota de Stanislavski escrita a mano frente a este texto: «¿Es correcto todo esto? Si hay diseños fonéticos obligatorios para una frase, deben ser igualmente obligatorios para un autor francés y para uno ruso, para Molière y para Goldoni; pero solamente las subidas y bajadas del diseño son diferentes, por ejemplo, de esta forma: “El diseño es el mismo, pero en forma aumentada... En estos casos al actor no le ayuda el subconsciente, debe recordar la figura que guarda en su memoria visual o auditiva, y ampliar audazmente el registro del diseño. Esto le ayudará a desarrollar (encontrar) el temperamento que hace falta y aprender según lo requiere el papel interpretado”».

Esta nota manuscrita es reflejo de las ideas de S. M. Volkonski, el autor de *La palabra expresiva*. <<

[37] Frase atribuida a varios oradores, entre otros Quintiliano y Mitronolit Filaret. <<

[38] Bajo este texto hay una anotación a lápiz de Stanislavski: «Parecería que en este capítulo hay muchas repeticiones de lo que ya se ha dicho antes. Al parecer, se ha producido un estancamiento, no me muevo del sitio». <<

[39] Junto a este texto hay una curiosa anotación de Stanislavski: «V. S. A. propone omitir todo esto por no ser claro. Y yo lo siento». También se incluye en el manuscrito una hoja con el siguiente texto, alternativo al expuesto:

En el habla, lo mismo que en la música, *forte* y *piano* son conceptos relativos. No hay para ellos una medida fija, definida, como el metro y el gramo. *Forte* y *piano* tienen diversas gradaciones de acuerdo con el grado de fuerza del sonido en la parte anterior y posterior de la obra que se interpreta. Toda la cuestión está en el contraste. Lo que fue *piano* en una obra puede resultar *forte* para otra, si esta obra requiere una sonoridad débil. Las transiciones de *piano* a *forte* y viceversa, tanto en el habla como en la música, pueden ser rápidas, instantáneas, o también graduales. Al empezar la presentación de una obra musical o literaria, el intérprete debe tener ante sí la perspectiva de lo que ha de ejecutar y debe distribuir con mucho cuidado la fuerza del sonido. Si comienza demasiado *piano*, puede perder la posibilidad de llegar al *pianissimo*, y viceversa, si comienza demasiado *forte*, no podrá llevar la sonoridad al *fortissimo*, si lo exige la obra en cuestión. ¿Cómo proceder para no caer en uno u otro extremo? Supongo que el intérprete debe conocer bien el grado de potencia de la voz que puede dar en el *piano* y el *forte*, y atenerse en la mayoría de los casos, sobre todo al comienzo de la interpretación, al justo medio, a fin de que en el curso de la ejecución pueda crear, a partir de ahí, diferentes grados de sonoridad (me parece que Volkonski lo aconseja; tiene razón), o sea, el *forte* y el *piano*... El actor debe saber cómo transmitir en la obra interpretada la línea del sonido, dónde se eleva y dónde baja, y en qué medida. Las subidas y bajadas pueden ser varias, pero en la mayoría de los casos hay en alguna parte una cresta. Hay que recordar esta elevación y este descenso y distribuir el sonido de modo que con él se pueda conseguir lo uno y lo otro. <<

[40] Debido a las diferencias prosódicas entre los dos idiomas, las sílabas acentuadas en la traducción no siempre corresponden a las sílabas acentuadas en el original ruso, aunque se ha buscado la mayor similitud posible. Concretamente en este ejemplo, de haber seguido al pie de la letra el original ruso, la sílaba acentuada sería la última, «buenapersoná», cosa que en castellano no tiene sentido. <<

[41] Esta norma, al igual que muchas otras citadas por Stanislavski, está extraída del libro de Volkonski *La palabra expresiva*, concretamente del capítulo «Entonación».

<<

[42] A continuación de este texto viene una anotación de Stanislavski basada en las observaciones de V. S. Alekséiev: «En general, no sé si es correcto hablar de “acentuación de las palabras” o “acentuación sobre las palabras”. Aquí no se trata de acentuación, sino del modo de *separarlas*, de subrayarlas, de su presentación. El acento debe estar en cada palabra (por supuesto, fuera de las palabras que no llevan acento y que se unen a las que las preceden, anteriores o posteriores)».

En sus ensayos y sus clases, Stanislavski evitaba hablar de acentuación y pensaba que habría que eliminar esa palabra del vocabulario actoral, pues sugiere una presión sonora sobre una determinada palabra, cuando lo que habitualmente se hace en el habla cotidiana es destacar la palabra con más importancia en la frase por medio de la entonación, el ritmo y la colocación de las pausas. No se acentúa, sino que se para o se crea una diferencia de entonación, para de este modo entregar amablemente la palabra subrayada al oyente «como en bandeja». En este sentido es más útil emplear el término *portador de sentido*, utilizado por algunos directores y pedagogos vocales, como la palabra o grupo de palabras que, mediante un subrayado tonal o una pausa, dan sentido a la frase. <<

[43] Se omite el fragmento que viene a continuación, de aproximadamente una página de extensión, por referirse a normas de acentuación aplicables exclusivamente al idioma ruso, sin apenas aplicación al castellano. <<

[44] El fragmento de *Antonio y Cleopatra* es del acto III, escena 2. La cita que Tortsov lee a continuación es del libro de I. L. Smolenski *Manual para el estudio de la declamación. Sobre la acentuación lógica.* <<

[45] En una primera redacción de este fragmento, Stanislavski escribió: «Hablo de los acentos distributivos, llamados así por algunos especialistas, cuyo estudio abordaremos seriamente... Smolenski escribe a este respecto: “En toda esta frase habrá un único acento lógico; con toda probabilidad coincidiremos con el pensamiento de Shakespeare si lo ponemos sobre la palabra ‘amor’. En cuanto a los demás acentos, todos ellos serán distributivos. Su función consiste en separar todas las oraciones contenidas en esta frase”». <<

[46] Nota al margen de Stanislavski: «Pretexto para los holgazanes: no ocuparse del habla». <<

[47] En multitud de ocasiones Stanislavski recitó este monólogo ante sus alumnos con finalidades pedagógicas. <<

[48] En este lugar aparece repetido el cuarto párrafo del capítulo siguiente, que comienza con las palabras de Tortsov: «El actor dedica una mitad de su espíritu...». Evidentemente se trata de una corrección inacabada, pues el lugar que le corresponde es el comienzo del capítulo VII. <<

[49] A continuación venía un último párrafo, suprimido por Stanislavski: «¿Tiene sentido tomar taquigráficamente lo que ya está impreso en el libro *La palabra expresiva*? Es preferible comprarlo. He resuelto no anotar las clases de Sechenov».

<<

[50] Cita tomada por Stanislavski del artículo de Tommaso Salvini «Algunas opiniones sobre el arte escénico», publicado en la revista *El actor*. <<

[51] Personajes de *El inspector*, comedia de Nikolái Gógol. <<

[52] Nota al margen manuscrita por Stanislavski: «Todo el capítulo ha quedado confuso». <<

[53] Nota al margen de Stanislavski: «Este ejercicio empieza pero no tiene terminación alguna. Acabarlo o trasladarlo más adelante». <<

[54] Nota de Stanislavski al margen: «Son dos ejercicios diferentes». <<

[55] Anotación a mano de Stanislavski en los márgenes de la tercera redacción de este capítulo, finalizada, al parecer, en 1937: «Esto pueden hacerlo sin objetos». <<

[56] Montañas del Cáucaso. <<

[57] El término «representación» hace aquí referencia a la «escuela de la representación», de la que escribe ampliamente Stanislavski en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. «Artesanía» aquí está tomado como antónimo de «arte», es decir, como un producto escénico que obedece a fórmulas fijas, establecidas hace mucho tiempo. <<

[58] Anotación de Stanislavski al margen: «Decir que tales combinaciones de ritmos diferentes son necesarias en escenas populares». <<

[59] Anotación en el margen del manuscrito: «Esto y lo anterior son temas distintos». Efectivamente, es fácil darse cuenta de que el ejemplo de Hamlet que vence las dudas tras una intensa actividad interior se aviene mal con el ejemplo del boticario borracho en el que sencillamente se unen dos tempo-ritmos mecánicos y, hasta cierto punto, inconscientes. <<

[60] Probablemente se refiere a la gitana Esmeralda, personaje de la adaptación teatral de la novela de Victor Hugo *Nuestra Señora de París*. <<

[61] Junto a este párrafo del manuscrito hay una nota de Stanislavski escrita a mano: «Decir que este modo de revelarse es bueno para la escena». <<

[62] Stanislavski consideraba sobrante esta parte del capítulo, tal y como demuestra la nota manuscrita al margen: «Superfluo. Después sigue una repetición de lo mismo, o sea, de la necesidad de rebajar el ritmo». Sin embargo, no tachó ningún párrafo, pues de hacerlo se perdería la relación con el texto siguiente. <<

[63] Mijaíl Semiónovich Schepkin (1788-1863), actor ruso considerado como el fundador de la escuela realista. Nacido siervo, compró su libertad en 1822 gracias a una colecta de sus admiradores. Comenzó a actuar en 1805 en teatros de provincias y en 1823 se estableció en Moscú, ingresando en 1824 en el Teatro Mali, donde permaneció hasta el final de su carrera. Amigo personal de Herzen, Gógol y Belinski, ejerció una gran influencia en la generación de actores siguiente a la suya. Sus diarios y cuadernos de apuntes fueron una de las bases del sistema de Stanislavski.

Shumski era el seudónimo de Serguéi Vasílievich Chesnakov (1820-1878), actor y pedagogo teatral ruso, miembro, al igual que los demás citados, de la compañía del Teatro Mali.

Nicolái Vasílievich Samarin (1817-1885), actor y pedagogo teatral ruso, miembro del Teatro Mali desde 1837. Intérprete de registro muy amplio, actuó tanto en tragedias de Shakespeare como en melodramas y vodeviles. En 1862 comenzó a dar clases en la escuela dependiente del Teatro Mali y en 1874 pasó a dirigir la sección dramática del conservatorio de Moscú. <<

[64] Este aparato existió realmente y fue construido en los talleres del Teatro del Arte de Moscú, para ser utilizado más tarde en las clases que Stanislavski impartía en el Estudio de Ópera y Drama. <<

[65] Esa propuesta de Arkadi Nikoláievich fue adoptada con el nombre de «aseo del actor» en el Estudio de Ópera y Drama de Stanislavski. Antes de comenzar un ensayo o una función, los alumnos llevaban a cabo una serie de ejercicios breves sobre todos los elementos externos e internos del sistema. Esos ejercicios iban introduciendo a los intérpretes poco a poco y de forma imperceptible en un adecuado estado escénico, una correcta actitud ante la obra y el papel que se disponían a interpretar. Los ejercicios de tempo-ritmo ocupaban un lugar importante en esta preparación. <<

[66] Nota de Stanislavski debajo de este texto: «... terminar la mención de los ejercicios que se necesitan antes de la función». <<

[67] Nota de Stanislavski al margen: «Realizar una transición más apropiada al habla». Esta anotación es consecuencia del cambio de ubicación del tema que se inicia a continuación, pues en las primeras redacciones del libro el tempo-ritmo en el habla formaba parte del capítulo «Habla escénica». En la última redacción, que es la que corresponde a la edición rusa de 1951, empleada para esta traducción, el tempo-ritmo de la acción y el tempo-ritmo del habla fueron reunidos en un solo capítulo titulado «Tempo-ritmo». <<

[68] El término empleado por Stanislavski, bastante habitual en la pedagogía teatral rusa, es *luftpausa* (del alemán *luft*, aire), cuyo significado literal es «pausa aérea». Sin embargo, aquí se ha empleado otro término, considerado más comprensible que la traducción literal. <<

[69] Aforismo empleado habitualmente para referirse a la falta de relación entre dos actividades que deberían estar relacionadas, tomado de la segunda escena del primer acto de *El inspector* de Gógol, escena en la que el alcalde, alarmado por la próxima llegada de un inspector de la Administración, le pide al jefe de Correos que abra la correspondencia de determinados ciudadanos y la lea, éste contesta que ya lo hace habitualmente y empieza a citar y comentar la belleza de algunos pasajes, olvidando así la naturaleza «política» de la petición del alcalde. <<

[70] Pausa aérea o pausa mínima necesaria para tomar aire. Véase nota 68. <<

[71] La necesidad de establecer un compromiso entre la fidelidad al original ruso — con un número de sílabas y unos acentos que corresponden exactamente al desarrollo del ejercicio— y una traducción al castellano comprensible para el lector, ha hecho que la descripción del ejercicio no tenga la precisión que tiene en ruso. No obstante, el proceso está descrito con la máxima claridad y el lector seguramente podrá disculpar las imprecisiones rítmicas que se han producido. <<

[72] Todas las consideraciones que Stanislavski hace a continuación, siendo válidas para el habla en verso de forma general, no son totalmente aplicables a la traducción de los versos de Griboiédov, pues el ritmo, la rima y la acentuación de éstos son imposibles de verter al castellano. <<

[73] Stanislavski recuerda la interpretación de Salvini del monólogo del segundo acto de la obra de Giacometti *La morte civile*, que fue traducida al ruso por Aleksandr Ostrovski con el título de *La familia de un criminal*. <<

[74] «¿Quién galopa, quien se precipita bajo la niebla fría?

Un jinete tardío, y con él, su tierna criatura...» <<

[75] Se refiere a la frase «Autenticidad de las pasiones, verosimilitud de los sentimientos en circunstancias supuestas. Eso es lo que exige nuestra mente al autor dramático», a la que Stanislavski añade: «Exactamente eso es lo que nuestra mente exige al actor dramático». (*El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, capítulo III). <<

[76] Stanislavski ya previene en el capítulo II de *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* contra la confusión entre estos dos términos, que para un buen actor deben quedar claramente diferenciados y delimitados. La actividad carece de compromiso emocional por parte del actor, es una serie de comportamientos que tienen que ver con el cliché, con el fingimiento, la apariencia de emociones por medio de gestos y movimientos, mientras que la acción es el resultado de la fe en las circunstancias dadas, es decir, la vivencia. <<

[77] La idea de que es el inconsciente quien gobierna el proceso creador en el actor, pero es necesario prepararlo por medio de ejercicios realizados conscientemente para que aquél cree en la dirección correcta, es uno de los puntos básicos del sistema de Stanislavski y aparece mencionado ya en los capítulos II y XVI de la primera parte de *El trabajo del actor sobre sí mismo*. En las notas escritas en sus últimos años, Stanislavski definía este elemento fundamental para todo el sistema con las siguientes palabras: «El arte del actor dramático es el arte de la acción exterior e interior». <<

[78] En la edición de 1951, los editores advierten de que los párrafos que vienen a continuación, donde se enumeran los elementos de la encarnación, han sido montados por ellos a partir de diversos manuscritos, pues Stanislavski no dejó completamente redactada esta parte. <<

[79] Con esta palabra de origen francés se conocía en Rusia a principios del siglo xx el conjunto de normas de comportamiento a observar en la alta sociedad: reverencias, forma de caminar, uso de los cubiertos, uso del abanico, invitaciones, etcétera. <<

[80] Si aquí, al igual que en capítulos anteriores, al autor toca muy superficialmente el término «acción física», en sus últimos trabajos le va dando cada vez más importancia y va ocupando cada vez más espacio, hasta el punto de que en sus últimos años ya no se refería al sistema por él creado como «sistema de Stanislavski», sino como «sistema de las acciones físicas», denominación que fue adoptada por los discípulos que continuaron desarrollándolo. En la edición de 1951 se incluye el manuscrito titulado «Material para la escenificación e ilustración del programa del Estudio Stanislavski de Ópera y Drama»:

La «acción física» es más fácil de captar que la psicológica, es más asequible que la imperceptible sensación interna, es más cómoda de fijar, es material, visible; la acción física está relacionada con todos los demás elementos. No hay acción física sin intención, sin aspiración, sin invenciones de la imaginación en las que no haya una acción sin fe en su autenticidad, y, en consecuencia, sin sensación de verdad.

Todo esto da testimonio de la estrecha unión entre la acción física y todos los elementos de la actitud escénica interna.

En el ámbito de la acción física estamos más «en casa» que en el ámbito del escurridizo sentimiento. En ella nos orientamos mejor, somos más ingeniosos, que en el ámbito de los inaprehensibles y fijados de antemano elementos internos.

<<

[81] En español, los términos «papel» y «personaje» son sinónimos, pero en ruso hay una importante diferencia que da sentido a este principio stanislavskiano. El papel equivale a los trazos generales, el esquema, el carácter creado por el autor, al que el director ha podido hacer también alguna aportación. Pero sin llegar nivel máximo de concreción, mientras que el personaje es una creación exclusiva del actor en la que, apoyándose en los rasgos proporcionados por el autor y el director, añade sus propios rasgos, llevándolo al máximo nivel de concreción. <<

[82] Estos elementos aparecen mencionados, aunque tratados muy superficialmente, en las tres últimas páginas del capítulo «Adaptación y otros elementos, cualidades, aptitudes y dones del artista» en la primera parte de *El trabajo del actor sobre sí mismo*. <<

[83] Karl Pávlovich Briulov (1799-1852), pintor y dibujante ruso, cuya obra se caracteriza por una original síntesis de formas clasicistas y contenidos románticos. De 1823 a 1835 vivió en Italia, lo cual influyó notablemente en el realismo y el colorido de su pintura. Notable retratista, destacó también como pintor histórico y de complejas composiciones. Su obra más conocida es *El último día de Pompeya* (1830-1833). <<

[84] Artur Nikisch (1855-1922), director de orquesta húngaro, representante de la corriente romántica. Fue director titular en los teatros de ópera de Leipzig, Budapest, Boston y varias orquestas sinfónicas, además de profesor en el conservatorio de Leipzig. En varias ocasiones actuó como director invitado en Moscú y San Petersburgo. <<

[85] Este término es especialmente difícil de traducir por no existir en castellano un equivalente exacto que abarque toda la amplitud que le da Stanislavski. El director y pedagogo ruso se refiere aquí al estado tanto físico como psíquico que un actor percibe en sí mismo en escena en un determinado momento y que puede ir cambiando a lo largo de la representación. Los posibles equivalentes en castellano — estado, talante, humor, sentimiento, temple, actitud, estado de ánimo, etcétera— son demasiado generales o inducen a pensar sólo en el estado físico o sólo en el psíquico. Se ha optado por «actitud escénica», pues, siendo poco fiel a la letra, es bastante fiel a la idea. <<

[86] El discípulo de Stanislavski G. Kristi realizó el dibujo de la página 343, según las indicaciones de su maestro. En la edición rusa de 1951, el dibujo tenía dos colores: el rojo (que corresponde a las líneas más tenues de nuestra reproducción) representaba los elementos del papel y el azul (las líneas más marcadas y oscuras), los elementos de la actitud del actor. <<

[87] Los «elementos» aparecen en el dibujo designados con las letras del alfabeto junto a los números 13 y 14. La correspondencia entre letras y elementos es la siguiente:

Elementos internos de la actitud

- a) Imaginación, sus invenciones, «si mágico», circunstancias dadas.
- b) Trozos y tareas.
- c) Atención y sus objetos.
- d) Acción.
- e) Sentido de la verdad y fe.
- f) Tempo-ritmo interno.
- g) Memoria emocional.
- h) Comunicación.
- i) Adaptación.
- j) Lógica y consecuencia de los sentimientos.
- k) Caracterización interna.
- l) Encanto escénico interno.
- m) Ética y disciplina interna.
- n) Contención y acabado internos.

Elementos externos de la actitud

- ñ) Relajación muscular.
- o) Voz, sonido, respiración.
- p) Dicción.
- q) Sentido de la forma de la frase, leyes del habla.
- r) Declamación, sentido del verso.
- s) Sentido del movimiento, acción, forma externa.
- t) Tempo-ritmo externo.
- u) Plástica (sensación de movimiento).

- v) Lógica y consecuencia de las acciones físicas.
- w) Caracterización (sentido del personaje).
- x) Encanto escénico externo.
- y) Ética y disciplina externas.
- z) Sentido de decorado y de escenario.
- aa) Sentido de grupo. <<

[88] Pavel Stepánovich Mochálov (1800-1848), actor ruso, uno de los más sólidos representantes de la corriente romántica en interpretación. Comenzó a actuar en teatros moscovitas en 1817, ingresó en el Teatro Mali en 1824, donde permaneció hasta su muerte. Destacó en la interpretación de papeles protagonistas en tragedias de Shakespeare y Schiller. <<

[89] Lengua artificial inventada por el alemán Johann Martin Schleyer y dada a la publicidad en 1880. La palabra «volapük» significa en ese idioma inventado «lengua del pueblo» (*vol* = pueblo, del alemán *volk*; —*a* = terminación del genitivo; *puk* = lengua). No hay que confundirla con el esperanto, lengua también artificial inventada por Doktoro Esperanto («doctor esperanzado» en esperanto), seudónimo de Lazarus Ludwig Zamenhoj, que terminó desbancando al volapük en pocos años. <<

[90] Aforismo latino: «Hice lo que pude, que lo hagan mejor los que puedan». <<

[91] Fragmento del monólogo inicial de *El caballero avaro*, una de las *Pequeñas tragedias* de Aleksandr Pushkin. <<

[92] La palabra realmente empleada por Stanislavski es *okróshka*, que es el nombre de una sopa fría hecha con *kvas* (bebida refrescante a base de agua y pan negro fermentado) y pescado o carne picada. <<

[93] Alusión de Stanislavski a *Mozart y Salieri* de Pushkin, una de las *Pequeñas tragedias*. Él mismo interpretó ese papel y valoró el trabajo como uno de sus mayores fracasos. <<

[94] Aquí hay un juego de palabras intraducible al castellano, pues poniendo el adjetivo después o antes del sustantivo la frase adquiere significados diferentes: el de actitud escénica real, sincera, vivida o el de actitud teatral, en el sentido de falsa, fingida. <<

[95] Todos estos términos aparecen ampliamente explicados y analizados en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. <<