



Konstantín Stanislavski
**El trabajo del actor
sobre sí mismo**
en el proceso creador de la vivencia

Lectulandia

En esta obra, Stanislavski aplica su profundo conocimiento de los mecanismos teatrales a responder a la pregunta fundamental que todo actor se plantea: ¿cómo hacer para que mi interpretación resulte creíble?, ¿cómo mantener la atención del espectador sobre lo que ocurre en escena y hacerle creer en la ficción de la obra?

Lectulandia

Konstantin Stanislavski

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

ePub r1.0

Titivillus 27.03.18

Título original: *Rabota aktiora nad soboy*

Konstantin Stanislavski, 1938

Traducción: Jorge Saura

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Nota a la presente edición

El presente libro es el resultado de un largo proceso de reflexión, recopilación de material e innumerables correcciones en su redacción por parte del autor. Se editó por primera vez en Rusia en 1938, poco después de la muerte de Stanislavski ese mismo año, pero había comenzado a gestarse más de treinta años antes, a finales de 1907.

Fue en ese año cuando Stanislavski cayó en una profunda crisis creativa, que le hizo replantearse la validez de muchas de las ideas estéticas y de los principios éticos que hasta entonces había mantenido. El principal motivo de la crisis estaba en la puesta en escena de *Los ciegos*, obra simbolista de Maurice Maeterlinck, que Stanislavski consideraba un fracaso, pues no había conseguido adecuar la técnica interpretativa al lenguaje poético y la situación irreal, inquietante de la obra; lo que servía para las obras de Gorki, Chéjov o Ibsen, donde se describe un ambiente realista cotidiano, no servía para obras donde el ambiente es irreal y los personajes hablan en verso o prosa poética, lenguaje que nadie emplea en la vida real.

A esto se unió el desagradable descubrimiento hecho por Stanislavski como actor al comprobar que la llegada de la rutina parecía inevitable: al interpretar el papel protagonista de *Doctor Stockman* (título que en Rusia recibe la obra de Ibsen *Un enemigo del pueblo*), cayó en la cuenta de que a partir de la decimoquinta representación de una obra que goza de éxito la tendencia a interpretar mecánicamente es tan fuerte que el actor no puede sustraerse a ella, desapareciendo progresivamente la «alegría de la creación».

En esta crisis personal de Stanislavski seguramente influyó también la crisis general del teatro y de todo el arte ruso a partir del fracaso revolucionario de 1905, que provocó tal desilusión y pesimismo en muchos artistas que les hizo refugiarse en formas estéticas que suponían una evasión de la realidad, como el simbolismo o el decadentismo, o bien les hizo retroceder a posiciones tradicionalistas, renunciando al experimento y a la vanguardia que había caracterizado el cambio de siglo.

Para el actor y director ruso se convirtió en una necesidad de primer orden la elaboración de un sistema de entrenamiento actoral que permitiese, por un lado, su aplicación a cualquier tipo de obra teatral, tanto en verso como en prosa, tanto fiel reflejo de la vida cotidiana como producto de la más extraordinaria fantasía. Por otro lado, tal entrenamiento debía convertir al actor en un artista creador en todas y cada una de las representaciones, debía permitir que se mantuviesen la alegría y la frescura propias de la primera vez, incluso si se superaban las cien o doscientas funciones.

Sin embargo, tales preocupaciones no eran compartidas por muchos de los actores del Teatro del Arte de Moscú, de manera que Stanislavski experimentó la amargura del aislamiento y la soledad intelectual en múltiples ocasiones; entre director y actores comenzó a abrirse una sima. La mayor parte de los actores veteranos no

comprendían que Stanislavski estuviese tan insatisfecho de una compañía que había descubierto una fórmula capaz de atraer espectadores deseosos de ver una representación teatral, donde cuanto ocurría en escena parecía estar ocurriendo realmente y se tenía la sensación de estar observando los acontecimientos por el ojo de una cerradura o a través de una pared transparente; tan sólo algunos actores jóvenes que acababan de ingresar en el teatro se prestaban de buen grado a la experimentación.

A pesar de los obstáculos Stanislavski se empeñó en elaborar y aplicar en la práctica un sistema que facilitase la formación de actores capaces de superar los problemas expuestos más arriba. Ambos procesos, elaboración y aplicación práctica, se desarrollaban de manera simultánea; en cuanto Stanislavski tenía esbozado un ejercicio preparatorio o una norma para analizar escenas, los ponía a prueba en clases y ensayos. En el archivo literario del director ruso se conservan manuscritos con títulos como *Libro de cabecera del actor dramático*, *Informaciones prácticas y buenos consejos para los actores principiantes y estudiantes de arte dramático*, *Gramática del arte teatral* o *Experiencia de un manual popular de arte dramático*, escritos paralelamente a los ensayos de *El inspector* de Gógol (1908), *Un mes en la aldea* de Turguéniev (1909) y las clases a los jóvenes actores del estudio.

Puede decirse que *El trabajo del actor sobre sí mismo* comenzó a escribirse en 1909 y que estuvo revisándose, redactándose, corrigiéndose, adquiriendo y perdiendo fragmentos durante casi treinta años. En un documento de junio de 1909 titulado «Programa del artículo: mi sistema» ya aparecen enunciados los términos que van a emplearse en el libro: relajación y tensión muscular, vivencia, memoria afectiva, círculo de atención, concentración, transmisión verbal de sentimientos (más adelante acción verbal), adaptación al carácter del interlocutor o ilustraciones figuradas (más adelante visualizaciones). También en este manuscrito aparece por primera vez la palabra «sistema».

En febrero de 1911 Stanislavski visitó a Gorki en la isla de Capri y le leyó sus apuntes. La opinión del escritor, al que el actor y director ruso tenía en muy alta estima como artista y como pensador, supuso un notable impulso para la redacción del libro, pues Stanislavski tenía dudas sobre sus primeros pasos como escritor, sobre la claridad en la exposición de las ideas y sobre la forma de «novela pedagógica» escogida que no siempre fue bien recibida por los lectores. Las palabras de ánimo reflejadas por Gorki en la correspondencia mantenida entre ambos supusieron un gran apoyo, y a partir del encuentro en Capri quedaron establecidas las líneas maestras del libro.

En 1920 una parte del Teatro del Arte de Moscú realizó una larga gira por Estados Unidos que tuvo gran éxito y causó profunda impresión en público y crítica por la veracidad de la interpretación de los actores. Algunos editores norteamericanos animaron a Stanislavski a escribir un libro sobre la historia y la forma de preparación de la compañía, cosa que él no había pensado hasta entonces. La laboriosa redacción

de *El trabajo del actor sobre sí mismo* quedó interrumpida mientras Stanislavski escribía *Mi vida en el arte*, concluida en 1925 y editada en inglés antes de serlo en ruso. Ambos libros son los únicos cuya redacción final está aprobada por el autor.

A partir de ese año Stanislavski retomó el trabajo, caracterizado por una constante revisión y corrección del material (sólo del tercer capítulo existen más de veinte versiones) motivadas por la práctica del sistema en ensayos y clases que a menudo hacía poner en cuestión lo ya redactado. Por fin, a mediados de 1937 se avino a publicarlo, pues nuevas postergaciones eran ya imposibles; además de las interpretaciones equivocadas que se hacían en otros teatros de un sistema de preparación actoral practicado en el Teatro del Arte en 1911, el delicado estado de salud del autor hacían temer lo peor.

El libro se editó en 1938, por desgracia poco tiempo después de la muerte de Stanislavski, pero en una versión totalmente aprobada por él. Sólo en ese año tuvo dos ediciones, reeditándose y traducándose después a varios idiomas, convirtiéndose en la parte fundamental del legado literario de Konstantín Stanislavski.

Aunque son numerosas las obras de contenido filosófico y científico que sirvieron de apoyo para la elaboración del libro, la principal fuente es la experiencia adquirida por el autor a lo largo de muchos años y muy diversos personajes. Muchos de los episodios narrados en *El trabajo del actor sobre sí mismo* corresponden a situaciones vividas por el autor sobre el escenario o a problemas planteados por alumnos de los estudios del Teatro del Arte en los que Stanislavski llevó a cabo su labor pedagógica.

El pedagogo ruso dividió *El trabajo del actor sobre sí mismo* en dos partes: la presente, dedicada al proceso creador de la vivencia, es decir, a la preparación del actor previa a la construcción de personajes, y una segunda parte, dedicada al proceso creador de la encarnación, que aborda la interpretación de papeles concretos. En la práctica tales procesos son a menudo indisolubles y el actor pasa de uno a otro constantemente, pero Stanislavski consideraba que en aras de una mayor claridad pedagógica era conveniente separarlos. El autor no tuvo tiempo de revisar esta segunda parte y por ello carece de una redacción final y una ordenación de los capítulos, por lo que el material ha sido publicado en el estado en que se encontraba a la muerte del autor, con el orden que a cada uno de sus editores les ha parecido el más coherente.

Además de los tres libros citados, existe una gran cantidad de material manuscrito que aún no ha sido publicado en su totalidad y que muestra el amor sin límites que Stanislavski tenía a su profesión y la extraordinaria exigencia hacia sí mismo, que le llevaba a corregir constantemente sus escritos en busca de la mayor claridad posible en la exposición de sus ideas.

JORGE SAURA

Introducción

... en febrero de 19..., en la ciudad de N., fui invitado, junto con un compañero mío, también taquígrafo, a tomar apuntes de la conferencia pública del famoso actor, director y pedagogo Arkadi Nikoláievich Tortsov. Esta conferencia determinó mi destino posterior: nació en mí una insuperable atracción hacia la escena, y en la actualidad ya he sido admitido en la escuela del teatro; pronto empezaré mis clases con el mismo Arkadi Nikoláievich Tortsov y su ayudante Iván Platónovich Rajmánov.

Me siento infinitamente feliz de haber concluido con mi antiguo género de vida y emprender un nuevo camino.

Sin embargo, hay cosas del pasado que me son útiles. Por ejemplo, mi taquigrafía.

¿Qué pasa si anoto sistemáticamente todas las clases, y en lo posible taquigráficamente? ¡Así podré formar todo un manual y repetir todo el trayecto recorrido! Finalmente, cuando llegue a ser actor, estos apuntes me servirán de brújula en los momentos difíciles del trabajo.

Está decidido: tomaré notas en forma de diario^[1].

1

Diletantismo

Con emoción aguardábamos hoy nuestra primera lección con Tortsov. Pero Arkadi Nikoláievich vino al aula sólo para hacernos un sorprendente anuncio: montaría un espectáculo en el que debíamos interpretar algún fragmento de nuestra elección. La función se haría en el escenario, con la presencia de espectadores, todo el elenco y las autoridades del teatro. Su deseo era vernos en el ambiente de la representación, actuando en el entarimado, entre decorados, caracterizados, ante las candilejas. Sólo así, dijo, le sería posible juzgar nuestras aptitudes dramáticas^[2].

Los alumnos quedaron pasmados de asombro. ¿Actuar en nuestro teatro? ¡Era un sacrilegio, una profanación del arte! Quise pedir a Tortsov que la función se realizara en algún lugar menos solemne, pero el director salió del aula antes de que pudiera hablarle.

La lección se postergó, y se nos concedió tiempo libre para la elección de los fragmentos.

La ocurrencia de Arkadi Nikoláievich despertó animadas discusiones. Al principio la aprobaron muy pocos. La apoyaron con especial ardor un joven esbelto, Govorkov, que ya había actuado en algún pequeño teatro; una rubia alta y hermosa, llamada Sonia Veliamínova, y el pequeño y vivaracho Viuntsov.

Pero poco a poco también los demás empezamos a acostumbrarnos a la idea. Pronto la representación nos pareció interesante, útil y hasta imprescindible. Al comienzo, Shustóv, Pushin y yo optamos por la modestia. Nuestros sueños no iban más allá del vodevil o la comedia ligera. Nos parecía que hasta ahí podían llegar nuestras fuerzas. Pero en referencia a nosotros se pronunciaban cada vez más a menudo y con más confianza nombres de autores rusos, como Gógol, Ostrovski, Chéjov, y después de otros genios de la literatura universal. Inadvertidamente, también nosotros fuimos abandonando nuestra humildad; a mí me seducía la imagen de Mozart; Pushin eligió a Salieri y Shustóv pensaba en don Carlos. Después empezamos a hablar de Shakespeare, y por fin mi elección recayó en *Otelo*^[3]. La razón era que en mi casa no tenía la obra de Pushkin, pero sí la de Shakespeare; se había apoderado de mí un deseo tan imperioso de trabajar que no podía perder tiempo en la búsqueda de libros. Shustóv se dispuso a representar el papel de Yago.

Ese mismo día nos informaron de que el ensayo se haría al día siguiente.

Al volver a casa me encerré en mi habitación, agarré *Otelo*, me senté cómodamente en un sofá y con recogimiento abrí el libro y empecé la lectura. Pero a la segunda página sentí el impulso de actuar. Mis manos, mis brazos y mis músculos faciales empezaron a moverse, y no pude contener el deseo de declamar. De repente descubrí un cortapapel de marfil y lo sujeté en mi cinturón como si fuera un puñal.

Una toalla me sirvió de turbante, y con las cortinas de las ventanas preparé una bandolera. Con sábanas y mantas de la cama hice una camisa y una túnica. Un paraguas se convirtió en cimitarra; pero me faltaba el escudo. Recordé que en la habitación contigua había una gran bandeja, que me permitió suplir la falta.

Pero mi aspecto general seguía siendo moderno, civilizado, mientras que Otelo es un africano. En él debían de traslucirse algo así como los impulsos de un tigre. Para captar los movimientos de la fiera comencé una serie de ejercicios: caminaba por la habitación con paso sigiloso y furtivo, deslizándome ágilmente por los estrechos pasajes entre los muebles; me ocultaba tras el armario para caer sobre un enemigo imaginario, representado por un gran almohadón. Después el almohadón pasó a ser Desdémona. La abracé apasionadamente, besé sus manos, en este caso eran las puntas de la funda; después retrocedí con desdén, y volví a los abrazos, para estrangularla y estallar en llanto sobre el imaginario cadáver. Muchos momentos resultaron perfectos.

Así, sin darme cuenta, trabajé casi cinco horas. Esto no se hace a la fuerza. Sólo el arrebató del arte logra que las horas parezcan minutos. ¡He ahí la prueba de que el estado experimentado por mí era la inspiración auténtica!

Antes de quitarme el ropaje, y como ya todos en la casa dormían, me deslicé hacia el vestíbulo, donde había un gran espejo, encendí la luz y observé mi imagen. No vi nada de lo que esperaba. Las poses y los gestos descubiertos no eran lo que había imaginado. Más aún: el espejo me reveló unas angulosidades y líneas desagradables que no había notado hasta entonces. El desencanto hizo que mi energía se esfumara instantáneamente.

Recurrí a una tableta de chocolate. La mezclé con manteca y obtuve una pasta de color pardo. Pude untarme fácilmente con ella la cara y adquirí el aspecto de un moro. Por contraste, con aquel color de piel, los dientes parecían más blancos. Sentado ante el espejo, aprendí a sonreír y a hacer gestos para destacar el contraste del color de mi dentadura y poner los ojos en blanco.

Me había formado una impresión sobre cuál sería el aspecto exterior de mi Otelo, y esto tenía suma importancia.

Hoy fue nuestro primer ensayo y llegué muy temprano. Rajmánov propuso que cada uno de nosotros planeara sus propias escenas y distribuyera la utilería. Felizmente Shustóv estuvo de acuerdo con todas mis ideas, ya que el aspecto exterior no le interesaba. Para mí, en cambio, era de suma importancia distribuir los trastos de modo tal que pudiera orientarme entre ellos como en mi propia habitación. Pero no lograba el resultado deseado. Hacía esfuerzos inútiles por convencerme de que estaba en mi propio cuarto, pero esto sólo era un estorbo para la representación.

Para mi asombro, el texto era un obstáculo en vez de una ayuda, y de buena gana habría querido desembarazarme de él o reducirlo a la mitad. No sólo las palabras del papel, sino también los pensamientos del poeta, extraños para mí, y las acciones indicadas por él representaban un freno para la libertad de que había gozado en mi

casa.

Más desagradable aún me resultaba no reconocer mi propia voz. Por una parte leía el texto y por la otra hacía los gestos del salvaje sin relacionar lo uno con lo otro. Las palabras estorbaban al juego, y éste a las palabras. Era un estado de absoluto desorden.

No encontré nada nuevo, y persistí en que ya no me satisfacía. ¿Qué significa esa repetición de las mismas sensaciones y los mismos recursos? ¿Por qué marchaba tan bien el trabajo al principio, y después se había estancado?

Mientras razonaba de este modo, en la habitación contigua algunas personas se reunieron para tomar el té. Con el fin de no atraer su atención se me ocurrió trasladarme a otra parte de la habitación y repetir las palabras del texto lo más bajo posible. Para mi asombro, estos cambios insignificantes me reanimaron, obligándome a mirar de un modo nuevo mis ejercicios y hasta mi papel.

¡Ahí estaba el secreto! Consiste en no permanecer mucho tiempo en lo mismo, repitiendo siempre lo demasiado familiar.

El ensayo de hoy se realizó en el escenario. Contaba con la atmósfera milagrosa y excitante de los bastidores. ¿Y qué ocurrió? En vez del fulgor de las candilejas, el alboroto y la utilería, me encontré con un lugar mal iluminado, silencioso, desierto. El gran escenario estaba vacío. Sólo junto a las candilejas había algunas sillas que delineaban el contorno de los futuros decorados. A la derecha se veía una serie de luces. Apenas había pisado el tablado, apareció frente a mí la inmensa boca del arco del proscenio, y detrás una interminable y negra penumbra. Por primera vez veía desde la escena la platea, ahora vacía y desierta. Me sentía totalmente desconcertado.

—¡Comience! —exclamó alguien.

Se suponía que yo entraba en la habitación de Otelo, figurada por las sillas, y que debía ocupar mi sitio. Me senté en una de ellas, pero no era la indicada. No podía siquiera reconocer el plan de nuestra escena. Durante largo rato no pude orientarme en el amplio espacio bordeado por las sillas, ni concentrar mi atención en lo que sucedía en torno a mí. Hasta me resultaba difícil mirar a Shustóv, que estaba a mi lado.

A pesar de todo, seguí hablando y actuando mecánicamente. Si no hubiese sido por mis largas prácticas en casa, que habían acumulado en mí procedimientos para interpretar al salvaje y recordar el texto y la entonación, me habría detenido en las primeras palabras. De todos modos, eso fue lo que al final ocurrió. La culpa fue del apuntador. Me di cuenta por primera vez de que este «señor» era un miserable intrigante, y no un amigo del actor. A mi parecer, un buen apuntador es aquel que sabe callar durante toda la representación, y en el momento crítico decir solamente la palabra que huyó de la memoria del artista. Pero el nuestro murmura sin cesar. Me detuve y le pedí que no siguiera molestándome.

Hoy tuvimos el segundo ensayo en el escenario. Llegué muy temprano, decidido a prepararme ante todos en un escenario que hervía de actividad, pues estaban colocando los telones y la utilería, en lugar de hacerlo a solas en el camerino.

Habría sido inútil, en medio de semejante caos, buscar la comodidad a la que estaba acostumbrado durante mis ensayos en casa, debía habituarme al ambiente que me resultaba nuevo. Me dirigí al frente del escenario y empecé a mirar al espantoso vacío más allá de las candilejas, para acostumbrarme a él y librarme de su atracción, pero cuanto más me esforzaba en no tomarlo en cuenta, más me obsesionaba. En ese momento, un hombre que pasaba a mi lado dejó caer un paquete de clavos; le ayudé a recogerlos, y de repente tuve la grata sensación de sentirme a mis anchas en el escenario. Rápidamente recogimos los clavos uno a uno y de nuevo me sentí oprimido por la amplitud del espacio. ¡Y un momento antes me sentía magníficamente! Todo era natural: mientras realizaba la tarea, no pensaba en el espacio tenebroso que tenía frente a mí. Salí rápidamente del escenario y me dirigí a la platea.

Comenzaron los ensayos de otras escenas pero yo no veía nada, con impaciencia esperaba mi turno.

Cuando por fin llegó, subí al escenario, donde se había montado un decorado con partes de diferentes obras. Algunas estaban mal colocadas y el mobiliario era muy diverso. A pesar de todo, la apariencia general del escenario, ahora iluminado, era agradable, y me sentí a gusto en la habitación preparada para Otelo. Con un gran esfuerzo de la imaginación podía encontrar en ese ambiente algo que recordara mi habitación.

Pero en cuanto se alzó el telón y la sala apareció ante mí, me sentí totalmente dominado por su poder. Surgió en mí una sensación nueva e inesperada. Los decorados adquirieron la significación de un reflector, que proyecta toda la atención del actor hacia la sala y el público. Otra sensación nueva para mí fue que mi ansiedad me llevara a sentirme obligado a interesar al público para que en ningún momento se sintiera aburrido. Este sentimiento me impedía entregarme a lo que estaba haciendo. Empecé a sentirme apremiado, mis pasajes favoritos pasaban como postes de telégrafo vistos desde un tren. La más ligera equivocación, y la catástrofe habría sido inevitable. Más de una vez dirigí una mirada de súplica al apuntador, pero él seguía a lo suyo. Sin duda, era una venganza por lo de la vez pasada.

Llegué al teatro para el ensayo general aún más temprano que de costumbre, ya que tenía que ocuparme del maquillaje y el vestuario. Me dieron un buen camerino y una suntuosa túnica, realmente una pieza de museo, la del príncipe de Marruecos en *El mercader de Venecia*. Me senté ante el tocador, donde había todo género de accesorios de maquillaje.

Traté de aplicarme con un cepillo una pintura de un color pardo, pero se

endurecía tan pronto que apenas dejaba huella. Reemplacé el cepillo por un pincel, con el mismo resultado. Puse el color en los dedos y me lo pasé por la cara, pero ninguno quedaba bien. Me apliqué un poco de barniz en la cara para pegarme un poco de pelo; el barniz me causaba escozor y el pelo no se adhería. Probé una peluca después de otra, pero sin afeites resultaban demasiado evidentes. Quise quitarme las pequeñas cantidades de maquillaje que con tanto esfuerzo me había colocado en la cara, pero no sabía cómo hacerlo.

En ese instante entró en el camerino un hombre alto y delgado, con anteojos y un gran guardapolvo blanco, con mostachos puntiagudos y una larga perilla. Este «Don Quijote» se inclinó ligeramente y sin muchas palabras empezó a arreglar mi cara. Primero limpió con vaselina todo lo que me había puesto y empezó a aplicar de nuevo los colores, humedeciendo previamente la brocha en aceite. Ahora los colores se adherían de un modo fácil y uniforme sobre la piel.

Cuando estuvo lista mi caracterización, me miré en el espejo y quedé admirado del arte del maquillador y de mi apariencia general. Los ángulos de mi cuerpo desaparecían bajo los pliegues de la túnica, y los gestos que había ensayado para representar al salvaje iban de acuerdo con mi vestuario. Entraron en el camerino Shustóv y otros alumnos y me felicitaron por mi aspecto, sin la menor sombra de envidia. Los elogios me devolvieron mi antigua confianza. Pero cuando llegué al escenario me confundió el cambio en la distribución de los muebles. Un sillón de brazos había sido trasladado incorrectamente desde la pared casi hasta la mitad de la escena; la mesa estaba demasiado próxima a la concha del apuntador. Parecían colocados para una exposición, en el lugar más notable. Debido a mi nerviosismo caminaba de aquí para allá agitando los pliegues de la túnica y golpeando con mi puñal muebles y bastidores. Al acercarse el momento culminante me asaltó un pensamiento: «Ahora me voy a atascar». Se apoderó de mí el pánico y me callé, confuso, a la vez que unos círculos blancos que giraban se formaron ante mis ojos... No sé qué me hizo retomar mi papel, pero una vez más me sentí a salvo. Un pensamiento me dominaba: terminar lo antes posible, quitarme el maquillaje y salir del teatro.

Ya estoy en casa, solo. Pero ahora estoy con mi más terrible compañía: yo mismo. Siento una angustia indecible. Afortunadamente viene el buen Pushin. Me ha visto y quiere saber qué pienso de su interpretación de Salieri; pero no puedo decirle nada: a pesar de haberle observado cuando hacía su papel, de nada me di cuenta por la ansiedad que sentía mientras esperaba mi turno.

Sobre mí mismo no hice preguntas. Temía la crítica que podría destruir los últimos restos de confianza en mí propia persona.

Pushin habló muy amablemente de la pieza de Shakespeare y del papel de Otelo. Estuvo muy interesante al explicarme la amargura, la sorpresa y el choque del Moro ante la idea de que tanta maldad pudiera existir bajo la hermosa máscara de Desdémona. Esto la hace aún más terrible a los ojos de Otelo.

Cuando se fue mi amigo, traté de abordar algunos pasajes del papel según la interpretación que él me había expuesto, y casi lloré de compasión por el Moro.

La función de prueba es hoy. Me sentía absolutamente indiferente hasta que entré en el camerino. En ese momento mi corazón empezó a latir con violencia, y me parecía que me faltaba el aire. Tuve una sensación de náusea y de una gran debilidad. Creí enfermar. Eso estaría muy bien. Con la enfermedad se podía justificar el fracaso de la primera representación.

Lo primero que me confundió en el escenario fue la extraordinaria solemnidad, el silencio y el orden que reinaban. La iluminación era tan intensa, que parecía formar un telón de luz entre la sala y yo. Me sentí resguardado del público y respiré a mis anchas. Pero mis ojos se acostumbraron muy pronto a la luz, y el miedo y la atracción de la sala se intensificaron. Me parecía que el teatro estaba colmado de espectadores, que millares de ojos y prismáticos estaban clavados en mí, que atravesaban a su víctima.

El excesivo esfuerzo por apartar de mí aquella emoción creó en todo mi cuerpo una tensión que llegó al espasmo; mis manos y mi cabeza se inmovilizaron, se petrificaron. Todos mis movimientos se paralizaron. Todas mis fuerzas desaparecieron ante esa tensión inútil. Mi garganta se cerraba; mi voz sonaba como un grito.

Toda la interpretación se tornó violenta. Ya no podía controlar los movimientos de las manos y las piernas ni el habla, y la tensión fue en aumento. Me sentía avergonzado de cada palabra, de cada gesto. Abochornado me aferré con fuerza al respaldo de un sillón. En medio del desamparo y la confusión me dominó la ira contra mí mismo, contra los espectadores. Por unos minutos estuve fuera de mí, y sentí que me invadía un valor indecible. Al margen de mi voluntad lancé la famosa línea: «¡Sangre, Yago, sangre!». Era el grito de un sufrimiento insoportable. No sé cómo lo dije. Tal vez sentí en esas palabras toda la ofensa de un hombre confiado, y sinceramente lo compadecí. La interpretación de Otelo que había hecho Pushin reapareció en mi memoria con gran claridad y despertó mi emoción.

Me pareció que por un segundo la sala se había puesto en tensión y que un rumor recorría el auditorio, como si fuera el viento que pasa por la copa de los árboles.

En cuanto sentí esta aprobación hirvió en mí una energía incontenible. No sé cómo terminé la escena. Sólo puedo recordar que las candilejas y el negro agujero desaparecieron de mi conciencia, y me sentí libre de todo temor. En la escena había surgido para mí una vida nueva, desconocida, que me fascinaba. No sé de un deleite mayor que esos pocos minutos que pasé en el escenario. Advertí que Pasha Shustóv se había asombrado de mi cambio, y que luego, contagiado, interpretaba con profunda inspiración. Cayó el telón, y en la sala comenzaron los aplausos. Me sentía alegre y feliz, fortalecida la fe en mi talento, con una sensación de aplomo. Cuando retorné victorioso a mi camerino, me pareció que todos me miraban con entusiasmo.

Engalanado y con aires de importancia, como corresponde a un astro, con

afectada indiferencia bajé a la sala durante el entreacto. Para mi sorpresa, no había ambiente de fiesta, ni siquiera una buena iluminación. En vez del inmenso gentío que había creído ver desde el escenario, conté en la platea apenas unas veinte personas. ¿Para quiénes me había afanado? Pero pronto me consolé: «Los asistentes de hoy son pocos —me dije—, pero tienen conocimiento del arte. No cambio sus pocos aplausos por la tempestuosa ovación de una muchedumbre...».

Después de haber elegido en la platea un lugar desde donde podía ser visto fácilmente por Tortsov y Rajmánov, me senté con la esperanza de que me llamaran para decirme algo agradable.

Se encendieron las candilejas, el telón se levantó, y en seguida la alumna Malolétkova bajó velozmente unos escalones. Cayó al suelo contraída y gritó «¡Socorro!» con un tono tan desgarrador, que me heló la sangre. Luego empezó a musitar algo tan rápidamente que no se podía entender una palabra. De pronto, en medio de una frase, como si hubiera olvidado su parte, se detuvo, se cubrió la cara con las manos y desapareció velozmente entre bastidores, desde donde llegaban apagadas frases de elogio. Bajó el telón, pero en mis oídos aún resonaba aquel grito: «¡Socorro!». ¡Lo que significa el talento! Una palabra es suficiente para percibirlo.

Tortsov estaba, a mi parecer, electrizado: ¿pero no había ocurrido conmigo lo mismo con aquella única frase: «¡Sangre, Yago, sangre!», cuando todos los espectadores estuvieron en mi poder?

Ahora, mientras escribo estas líneas, no dudo de mi futuro. Sin embargo, esa fe no me impide tener conciencia de que mi éxito no ha sido tan extraordinario como me pareció. Y, no obstante, en lo profundo del corazón, la confianza en mí mismo proclama la victoria.

2

Arte y oficio de la escena

Hoy nos reunimos para escuchar las observaciones de Tortsov sobre nuestra actuación en la función de prueba. Dijo:

—En arte ante todo hay que saber descubrir y entender lo mejor. Por eso comenzaremos por recordar y señalar los momentos positivos de la prueba. Hubo sólo dos momentos así: el primero, cuando Malolétkova se arrojó por la escalera con su grito desesperado: «¡Socorro!», y el segundo cuando Nazvánov dijo: «¡Sangre, Yago, sangre!». En ambos casos tanto ustedes los intérpretes como nosotros los espectadores, nos entregamos con toda el alma a lo que sucedía en el escenario, sucumbíamos y revivíamos con una misma emoción. Tales afortunados momentos, tomados aisladamente, pueden ser reconocidos como el *arte de la vivencia*, que se cultiva en nuestro teatro y se enseña aquí, en nuestra escuela.

—¿Y cuál es ese arte? —pregunté.

—Usted mismo lo ha experimentado. Cuéntenos qué sintió durante esos momentos de auténtico estado creador.

—No lo sé ni lo recuerdo —dije, confundido por el elogio de Tortsov—. Sólo sé que fueron instantes inolvidables, que sólo así querría actuar, y que a un arte como ése me entregaría con toda el alma...

Tuve que callar para que no asomaran mis lágrimas.

—¿Cómo? ¿No recuerda su propia excitación en la búsqueda de algo terrible? ¿No recuerda cómo sus manos, sus ojos y todo su cuerpo trataban de alzarse hacia adelante, como para asir algo, y cómo se mordía los labios y a duras penas contenía las lágrimas?

—Ahora sí, cuando usted me cuenta lo que ocurrió empiezo a recordar mis sensaciones —confesé.

—Pero sin decírselo yo, ¿no podría haberlo entendido?

—No, no podría.

—¿Significa que actuaba subconscientemente?

—Quizá, no lo sé. ¿Es eso bueno o malo?

—Muy bueno si el subconsciente lo lleva por buen camino, y muy malo si se equivoca. Pero en la función de prueba no lo engañó, y lo que usted nos brindó en esos momentos felices fue excelente, superior a todo lo que se podía esperar.

—¿De verdad? —pregunté, rebosante de felicidad.

—Sí, porque lo mejor que puede ocurrirle al actor es que se vea totalmente poseído por la obra. Entonces, al margen de su voluntad, vive la vida de su papel sin darse cuenta de lo que siente, sin pensar en lo que hace, y todo sucede por sí mismo, intuitivamente. Pero por desgracia no siempre sabemos encauzar esa inspiración.

—Estaríamos entonces ante una situación sin salida: es preciso crear con la inspiración, que nosotros no controlamos. Díganos, por favor, ¿cuál es la solución? —reflexionó Govorkov, casi con ironía.

—Por suerte hay una solución —lo interrumpió Tortsov—. Ésta consiste en una influencia, no directa, sino indirecta, del consciente sobre el subconsciente. En el alma humana hay ciertos elementos sujetos a la conciencia y la voluntad. Estos elementos pueden actuar sobre nuestros procesos psíquicos involuntarios.

»Es cierto que ello exige una labor creadora bastante compleja, que sólo en parte transcurre bajo el control y bajo la influencia directa de la conciencia. En gran parte es una labor subconsciente e involuntaria. Sólo está al alcance de la más diestra, genial, precisa, inaccesible y milagrosa de las artistas: nuestra naturaleza orgánica. Ninguna técnica actoral, por sutil que sea, se puede comparar con ella. Es la que decide en última instancia. Esta idea y esta actitud hacia nuestra naturaleza artística es muy típica del arte de la vivencia —dijo con entusiasmo Tortsov.

—¿Y si la naturaleza se muestra caprichosa? —preguntó alguien.

—Es preciso estimularla y encauzarla. Para ello existen procedimientos especiales de psicotécnica que estudiarán ustedes más adelante, cuyo propósito es despertar y atraer hacia la creación al subconsciente, a través de métodos conscientes, indirectos. No en vano una de las bases principales de nuestro arte de la vivencia es este principio: *La creación subconsciente de la naturaleza a través de la psicotécnica consciente del artista* (lo subconsciente a través de lo consciente, lo involuntario mediante lo voluntario).

—¡Qué extraño es que el subconsciente necesite del consciente! —dije con asombro.

—Me parece normal —dijo Tortsov—. El uso de la electricidad, el viento, el agua y otras fuerzas involuntarias de la naturaleza depende del conocimiento y la inteligencia de un ingeniero. Nuestra fuerza creadora subconsciente tampoco puede prescindir de su propio ingeniero: *la psicotécnica consciente*. Sólo cuando el actor comprende y siente que su vida interna y externa en escena fluye de modo natural y normal, de acuerdo con todas las leyes de la naturaleza humana, las más profundas fuentes de su subconsciente se van abriendo lentamente, y surgen de ellas sentimientos que no siempre nos resultan inteligibles. Ya sea por corto o largo espacio de tiempo se poseionan de nosotros y nos guían hacia donde les ordena cierta fuerza interior. Al no conducir esta fuerza rectora ni poder estudiarla, nosotros, en nuestro lenguaje de actores, la llamamos simplemente «naturaleza».

»Pero basta con violar las leyes de nuestra vida orgánica normal, cesando de crear verazmente en escena, para que inmediatamente el susceptible subconsciente se alarme y vuelva a ocultarse en sus escondrijos. Para que esto no ocurra, es preciso ante todo actuar verazmente.

—¿Qué significa interpretar «verazmente» el papel? —pregunté.

—Significa que en las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la

vida de éste, se debe pensar, querer, esforzarse, actuar de modo correcto, lógico, armónico, humano. En cuanto el actor logra esto, se aproxima al personaje y empieza a sentir al unísono con él.

»En nuestro lenguaje esto se llama *vivir el papel*. La vivencia ayuda al actor a cumplir el objetivo esencial del arte escénico, que consiste en *crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística*^[4].

»Como veis, nuestra tarea principal no consiste sólo en reflejar la vida del papel en su manifestación externa, sino sobre todo en crear en escena la vida interior del personaje representado y de toda la obra, adaptando a esta vida ajena los propios sentimientos humanos, dándole todos los elementos orgánicos del espíritu de uno mismo.

—No entiendo cómo alguien puede enseñar a un hombre a vivir correctamente una parte, y sentirla, si él mismo no la «siente» ni la «vive».

—¿Qué piensa usted? ¿Se puede aprender o enseñar a otro a interesarse por el papel y por lo esencial que hay en él? —me preguntó Tortsov.

—Supongamos que sí, aunque no es fácil —respondí.

—¿Es posible señalar objetivos interesantes y significativos, buscar el modo correcto de abordarlos, despertar en sí mismo aspiraciones justas, llevar a cabo las acciones adecuadas?

—Es posible —admití nuevamente.

—Trate de realizar esa tarea, pero de un modo absolutamente sincero, escrupuloso y hasta el fin, manteniéndose siempre frío e indiferente. No lo logrará. Inevitablemente se conmoverá y empezará a sentirse en la situación del personaje de la obra; experimentará sensaciones propias, pero análogas a las de él. Elabore así todo el papel, y entonces resultará que cada momento de su vida en la escena despertará las correspondientes vivencias. La serie ininterrumpida de esos momentos tales creará una línea continua de vivencia del papel: «la vida de su espíritu humano».

—Por todo lo que usted ha dicho, entiendo que el estudio de nuestro arte se reduce a asimilar la psicotécnica de la vivencia. Y la vivencia nos ayuda a alcanzar el objetivo esencial de la creación: infundir al papel «la vida del espíritu humano» — intentó resumir Shustóv.

—La finalidad de nuestro arte no es sólo crear «la vida del espíritu humano» del papel, sino también transmitirlo externamente en forma artística —corrigió Tortsov—. Por eso el actor no sólo debe vivir internamente el papel, sino además encarnar por fuera lo que ha experimentado. Debe contar con un aparato corpóreo y vocal excepcionalmente sensible y preparado a la perfección. La voz y el cuerpo deben expresar del modo más útil, directa e instantáneamente, los sentimientos más delicados. Por eso un actor de nuestro tipo debe trabajar mucho más que otros no sólo en su aparato interno, creador del proceso de la vivencia, sino también en el aparato corporal, que expresa fielmente los resultados de la labor creadora de la emoción, su

forma externa de *encarnación*.

»Les he señalado a grandes rasgos en qué consiste nuestro arte de la vivencia —concluyó Tortsov—. Creemos firmemente y sabemos por experiencia que sólo el arte de esta clase, impregnado como está de las vivencias vitales y orgánicas del hombre puede expresar todos los matices y la profundidad de la vida interna del papel.

»Pero además, y esto es de suma importancia, las bases principales de nuestra creación y las leyes de la naturaleza orgánica en que nuestro arte se funda protegen a los actores de tomar un camino equivocado. ¿Quién sabe con qué directores y en qué teatros les tocará a ustedes actuar? Ni en todas partes ni con todos hallarán una labor creadora basada en la naturaleza. En la mayoría de los casos estas reglas se violan del modo más grosero, lo que fatalmente impulsa al artista por un mal camino. Pero, si están seguros de conocer las leyes del verdadero arte, no se extraviarán, y serán capaces de advertir los errores y corregirlos.

—Sí, sí —exclamé con entusiasmo—. Me siento feliz de haber dado un paso, aunque sea uno solo, alcanzando en la función de prueba el objetivo principal de nuestro arte de la vivencia.

—No tanta prisa —objetó Tortsov, calmando mi arrebato—. De otra manera le espera al final la más amarga de las desilusiones. No confunda el arte de la vivencia con lo que nos mostró en la función de prueba.

—¡Cómo! ¿Qué fue lo que hice entonces?

—Ya dije que durante toda esa larga escena hubo sólo unos pocos momentos felices de auténtica vivencia, en los que usted estuvo cerca de nuestro modo de concebir el arte. Los utilicé para ilustrar a usted y a los demás alumnos sobre las bases de nuestra orientación artística, de las que estamos hablando. En lo que respecta a toda la escena de *Otelo* y *Yago*, en modo alguno podemos considerarla de ese tipo.

—¿Y qué es entonces?

—Es lo que llamamos «actuación forzada» —definió Tortsov.

—¿Qué es eso? —pregunté desconcertado.

—Cuando se actúa de ese modo —prosiguió— hay ciertos momentos en que se alcanzan grandes alturas y se conmueve al espectador. En esos instantes el actor vive o crea según su inspiración, improvisando. ¿Pero se siente usted capaz de actuar en los cinco extensos actos de *Otelo* con el mismo impulso con que interpretó accidentalmente en la función de prueba la breve escena de «¡Sangre, *Yago*, sangre!»?

—No lo sé.

—Yo sí; empresa tal estaría más allá de las posibilidades no ya de un actor de temperamento excepcional, sino de un verdadero atleta —respondió por mí Arkadi Nikoláievich—. Hace falta además, para ayudar a la naturaleza, una psicotécnica bien elaborada. Pero usted todavía no tiene todo esto, como no lo tienen los actores que actúan por impulsos y que no reconocen la técnica. Ellos, igual que usted, sólo confían en la inspiración. Si ésta no llega, ni ellos ni usted tienen con qué colmar las

lagunas en la interpretación, los pasajes vacíos, no vividos. De ahí los largos períodos de tensión nerviosa, la impotencia artística y la actuación ingenua, propia de un aficionado. En esos momentos su interpretación del papel, lo mismo que la de todo actor que actúa forzadamente, carece de vida, resulta exagerada. En consecuencia, los momentos de altura se alternan con los mediocres.

La crítica que Tortsov hizo de mis defectos me impresionó profundamente. No sólo me produjo amargura, sino que también me atemorizó. Caí en un profundo abatimiento y no escuché lo que siguió diciendo.

Hoy Tortsov prosiguió con sus observaciones sobre nuestra actuación en la función de prueba. En cuanto entró se dirigió a Shustóv diciéndole:

—Usted también nos proporcionó algunos momentos interesantes de arte verdadero, sólo que no estaban relacionados con la vivencia, sino más bien, por extraño que parezca, con el *arte de la representación*.

—¿De la representación? —preguntó asombrado Shustóv.

—¿Qué arte es ése? —preguntaron los alumnos.

—Se trata de una orientación distinta a la nuestra, y el que demostró esa manera de actuar durante algunos momentos felices nos explicará en qué consiste. Shustóv, intente recordar cómo creó el papel de Yago —propuso Tortsov.

—Como algo sé sobre la técnica de nuestro arte, fui directamente al contenido interno del papel y lo estudié durante largo tiempo. —Parecía justificarse—. En mi casa me pareció que había alcanzado una auténtica vivencia, y en algunos ensayos realmente sentía algunos pasajes. Por eso no entiendo qué tiene que ver con ello el arte de la representación.

—En él el actor también vive su parte, una o varias veces, en casa o en los ensayos. El hecho de que esté presente el proceso principal, la vivencia, permite calificar también a esa segunda orientación como arte auténtico.

—¿Y cómo se vive el personaje en ese caso? ¿Igual que en nuestra escuela? —pregunté.

—Exactamente de la misma manera, pero la finalidad es distinta. Se puede vivir el papel en todos los casos, como lo hacemos nosotros. Pero también se lo puede vivir una o varias veces, para observar la forma externa de la manifestación natural del sentimiento, y después de haberla observado, aprender a repetirla mecánicamente, con ayuda de los músculos ejercitados para ello. Esto es la representación del papel.

»Así pues, en esta escuela del arte el proceso de la vivencia no es el momento principal de la creación, sino sólo una de las etapas preparatorias para el futuro trabajo. Se trata de buscar la forma artística externa de la creación escénica, que explica visualmente su contenido interno. En esas búsquedas el actor recurre en primer lugar a sí mismo y se esfuerza por sentir realmente, por vivir la vida del personaje que representa. Pero, repito, se permite hacerlo, no durante la actuación ante el público, sino sólo en su casa o durante los ensayos.

—¡Pero Shustóv actuó de esta manera en la misma función de prueba! Significa que ahí hubo arte auténtico —dije.

—No —protestó Tortsov—. Según nuestra idea de la vivencia, en cada momento de la representación el papel debe ser vivido y encarnado de nuevo. En nuestra escuela es mucho lo que se hace con carácter de improvisación sobre un mismo tema claramente establecido. Esto da frescura a la actuación, hace que llegue de un modo directo. Es lo que vimos en algunos momentos felices de la representación de Nazvánov. Pero en Shustóv no advertí esa frescura ni esa improvisación del sentimiento. Al contrario, me asombró en algunos momentos por el cuidado y la precisión artística, pero... en su actuación se percibía cierta frialdad que me obligaba a sospechar que tenía una forma de actuar permanente, fija. De cualquier modo, sentí todo el tiempo que el original, del cual veía una copia artificial, había sido bueno y verdadero, que hablaba de la auténtica «vida del espíritu humano» del papel. Este eco de un proceso anterior de vivencia hizo de su actuación, en ciertos momentos, un ejemplo de arte auténtico.

—¿Cómo podría haberlos tenido mediante un arte de pura representación? —preguntó perplejo Shustóv.

—Trataremos de entenderlo, y para eso díganos cómo preparó su papel de Yago —sugirió Tortsov.

—Para estar seguro de que mis sentimientos se reflejaban externamente, utilicé un espejo.

—Eso es peligroso, pero al mismo tiempo es típico del arte de la representación. Tengan en cuenta que hay que usar con mucho cuidado el espejo; enseña al actor a observar lo exterior en vez del interior de sí mismo.

—No obstante, el espejo me ayudó a ver y comprender cómo mi exterior reflejaba mis sensaciones —respondió Shustóv.

—¿Sus propias sensaciones, o las preparadas para su papel?

—Las mías, pero aplicadas a la parte de Yago.

—¿Por consiguiente, al trabajar con el espejo le interesaba no tanto lo exterior, las maneras, sino sobre todo cómo en usted se reflejaban físicamente las sensaciones vividas en el interior de su alma, «la vida del espíritu humano» del papel?

—¡Exactamente!

—También eso es típico del arte de la representación. Y precisamente por ser un arte necesita una forma escénica, que transmita no sólo lo externo del papel, sino sobre todo su línea interior, «la vida del espíritu humano».

—Recuerdo que en algunos pasajes estaba satisfecho conmigo mismo, cuando veía reflejarse correctamente lo que sentía —prosiguió, rememorando, Shustóv.

—¿Quiere decir que fijó de una manera definitiva esos métodos de expresión de los sentimientos?

—Se fijaron por sí mismos a través de las repeticiones.

—Ahora dígame: ¿esa forma establecida aparecía en usted cada vez por una

vivencia interior, o bien una vez nacida, plasmada para siempre, la repetía usted mecánicamente, sin participación alguna de los sentimientos?

—Me parece que volvía a vivirla cada vez.

—No, en el ensayo general no fue ésa la impresión de los espectadores. Lo que usted ha hecho es lo que hacen los actores de la escuela de la representación: tratan de grabar en sí mismos los rasgos humanos típicos que expresan la vida interna del papel. Después de haber creado para cada uno de ellos, definitivamente, la forma que suponen más adecuada, el artista aprende a encarnarla mecánicamente, sin la menor intervención de sus sentimientos en el momento de aparecer ante el público. Lo logra ejercitando los músculos del cuerpo y del rostro, la voz y los procedimientos que requiere cualquier arte, ensayando infinitas veces.

»Habitado a reproducir mecánicamente la parte, el actor repite su trabajo sin desgastar sus nervios ni sus fuerzas espirituales. Considera que este desgaste, además de innecesario, es dañino, puesto que toda emoción perturba el dominio de sí mismo y cambia el diseño y la forma que han sido fijados de una vez para siempre. Todo esto puede aplicarse en cierto grado a los momentos que hemos considerado en su Yago. Recuerde ahora lo que sucedió a medida que siguió trabajando.

—Otras partes del papel y la imagen misma de Yago no me dejaron conforme. También me convencí de ello al recurrir al espejo. Busqué en mi memoria un modelo apropiado y me acordé de alguien que no tenía relación alguna con mi papel, pero que a mi parecer personificaba muy bien la astucia, la maldad y la cobardía.

—¿Y empezó a observarlo, tratando de adquirir un aspecto similar?

—Así es.

—¿Qué hacía usted con sus propios recuerdos?

—A decir verdad, sólo copiaba las maneras externas de mi conocido —admitió Shustov—. En mi imaginación caminaba, se detenía, estaba sentado, y yo lo miraba de reojo y repetía todos sus movimientos.

—Ése fue un gran error. En ese punto usted pasó a una simple parodia, una copia, que nada tienen que ver con la creación. Usted debía, en primer lugar, asimilar la nueva imagen, animarla mediante la fantasía, como hacemos en nuestra orientación de la vivencia. Una vez que la imagen ha cobrado vida, usted debía emprender el nuevo trabajo, que describe muy bien una insigne figura de la escuela de la representación, el actor francés Coquelin, el mayor. —Tortsov leyó un escrito de Coquelin—: «El actor crea su modelo en la imaginación, y luego, como hace el pintor, toma cada uno de los rasgos y lo traslada, no a la tela, sino a sí mismo... Ve la indumentaria de Tartufo y se la pone; observa su porte, su modo de andar, y los imita; sus facciones las adapta a las propias, y no queda satisfecho mientras no alcanza una decidida semejanza con Tartufo. Pero eso no es todo; se trata sólo de una semejanza externa, pero no del tipo mismo. Aún le falta hablar con la misma voz con la que le parece que habla Tartufo, y debe hacer que esa persona que ha compuesto se mueva, camine, gesticule, escuche, piense como Tartufo; en otras palabras, transforma su

alma en la de aquél. Sólo entonces está listo el retrato; únicamente necesita marco, o sea, llevarlo a la escena, y el espectador dirá: “Es Tartufo”, o: “El actor no ha trabajado bien^[5]”».

—¿Y no será más simple confiar en la naturaleza, en la creación natural y en la auténtica vivencia? —pregunté.

—A esto responde categóricamente Coquelin: «El arte no es la vida real, ni siquiera su reflejo. El arte es en sí mismo creador. Crea su propia vida, bella en su abstracción fuera de los límites del tiempo y el espacio». Por cierto, no podemos estar de acuerdo con tan presuroso reto a ese único, perfecto e inasible artista que es nuestra naturaleza creadora.

»Están convencidos de crear en el escenario una vida propia, mejor. No la vida efectiva, humana, que conocemos en la realidad, sino otra distinta, corregida para la escena. Como justificación argumentan así: el teatro es una convención y la escena demasiado pobre en recursos para crear la ilusión de la vida real; por eso el teatro no sólo no debe evitar lo convencional, sino que incluso debe desearlo.

»Este tipo de creación es bello, pero no profundo. Su efecto es mayor, pero menor su fuerza; su forma es más interesante que el contenido; actúa más sobre la vista y el oído que sobre el alma, y por eso es más para encantar que para conmover. Pero para expresar las pasiones profundas, sus recursos son demasiado suntuosos o demasiado superficiales; los sentimientos delicados y profundos escapan a su técnica. Éstos necesitan la ayuda inmediata de la naturaleza en el momento de vivirlos y encarnarlos. No obstante, cuando en la representación de un papel interviene una auténtica vivencia, podemos hablar de creación, de arte.

En la clase de hoy, Govorkov aseguró con mucho entusiasmo que está identificado con el arte de la representación, que la esencia de esta escuela es afín a su espíritu y es lo que anhela su sentimiento artístico. Tortsov puso en duda lo correcto de esa afirmación y recordó que en el arte de la representación es imprescindible la vivencia, pero que no estaba convencido de que Govorkov pudiera dominar este proceso, ni en la escena, ni en su casa. Sin embargo, Govorkov insistió en que siempre siente y vive intensamente lo que hace en el escenario.

—Cada persona, en cada instante de su vida, siente, vive algo —dijo Tortsov—. Sólo los muertos no tienen sensaciones. Lo importante es saber qué es lo que se vive en la escena; ¿son los sentimientos propios análogos a la vida de papel? ¿O se trata de algo distinto, totalmente ajeno?

»Muy a menudo hasta los actores más experimentados elaboran en su casa y llevan al escenario no exactamente lo que es importante y esencial para el papel y el arte. Es lo que ha ocurrido con todos ustedes. Unos mostraban su voz, la entonación de efecto, la técnica de la interpretación; otros hacían reír al público con movimientos vivaces, saltos de ballet y esfuerzos desesperados; pretendían cautivar con bellos gestos y posturas.

»Y usted, Govorkov, ni lo vivió ni lo representó, sino que hizo algo totalmente distinto, y supone haber creado algo. No se engañe a sí mismo.

—¿Qué fue entonces?

—Actuación mecánica. Por cierto, no fue una mala actuación en su clase, con métodos bastante bien elaborados para presentar el papel y su ilustración convencional. No puede haber arte verdadero sin vivencia. Ésta comienza donde el sentimiento pone su sello.

—¿Y la actuación mecánica? —preguntó Govorkov.

—Comienza donde se interrumpen la vivencia creadora y la representación artística de sus resultados. Mientras que en el arte de la vivencia y en el de la representación el proceso de vivir la parte es inevitable, en la actuación por puro oficio no es necesaria y se presenta por azar. Los actores mecánicos sólo pueden decir el texto del personaje y acompañar lo que dicen con recursos escénicos fijados para siempre. Esto simplifica notablemente la tarea de la actuación mecánica.

—¿En qué consiste esa simplificación? —pregunté.

—Lo entenderá mejor cuando sepa de dónde provienen y cómo se crearon los métodos de actuación mecánica, que caracterizamos como clichés de los actores. He aquí cómo se fueron elaborando: Para transmitir los sentimientos del personaje es preciso identificarlos, y para ello uno mismo tiene que experimentar vivencias análogas. Pero los actores que actúan mecánicamente no pueden vivir el papel, y por eso jamás conocen los resultados externos de este proceso creador.

»¿Cómo hallar, entonces, la forma exterior sin que la indique un sentimiento interior? ¿Cómo transmitir con la voz y los movimientos los resultados de una vivencia inexistente? No hay más que recurrir a una actuación simple y convencional, representando de un modo muy primitivo, formal, puramente externo, los sentimientos ajenos del papel, que el actor no ha vivido y por consiguiente no conoce. Se trata de una simple parodia. Con la ayuda de la mímica, la voz y los movimientos, el actor mecánico presenta a los espectadores las imágenes exteriores que pretenden expresar la “vida interior del espíritu humano” del personaje, la máscara inanimada de un sentimiento inexistente. Para ello se ha elaborado un gran surtido de procedimientos teatrales con los cuales se intenta transmitir por medios externos cualquier sentimiento que pueda encontrarse en la práctica escénica; así, por ejemplo, extender la mano sobre el corazón para expresar el amor, o abrir exageradamente la boca para dar la idea de muerte.

»Hay una manera especial de recitar un papel; por ejemplo, tonos exageradamente fuertes o apagados en los momentos críticos, con trémolos específicamente teatrales, o particulares retoques declamatorios. Hay también procedimientos para la marcha: actores que no caminan, sino que avanzan de un modo solemne por la escena; para los movimientos y las acciones, para la plástica y la figuración externa. Hay métodos para expresar todos los sentimientos, todas las pasiones humanas: mostrar los dientes y poner los ojos en blanco para denotar celos,

como hizo Nazvánov; cubrirse los ojos y la cara con las manos en vez de llorar, mesarse los cabellos en la desesperación. Hay procedimientos para imitar toda clase de tipos y gente de las diversas capas de la sociedad: los campesinos escupen en el suelo y se suenan la nariz con el faldón, los militares hacen sonar sus espuelas, los aristócratas juegan con los impertinentes. Hay maneras particulares de representar, una inclinación especial del cuerpo hacia la sala, llevarse las palmas de las manos a los labios en el “aparte”. Todos estos hábitos de los actores han terminado por volverse tradicionales.

»Esa máscara del sentimiento definitivamente fijada se desgasta rápidamente, pierde su leve atisbo de vida, para convertirse en un simple cliché, en un truco o signo convencional. Algunos de esos clichés aún poseen cierto efecto teatral, pero en su gran mayoría son de mal gusto, asombran por su estrecha noción del sentimiento humano y revelan una extremada simpleza, que llega a la tontería.

»El cliché convencional no puede reemplazar a la vivencia. Lo peor es que todo cliché es contagioso; se adhiere al artista como el óxido al hierro. En cuanto halla un resquicio, va penetrando más profundamente, se extiende y trata de apoderarse de todos los pasajes del papel y de todas las partes del aparato expresivo del actor. Llena todas las lagunas del papel donde falta el sentimiento vivo, y se instala firmemente. Más aún, a menudo se anticipa al despertar del sentimiento y le cierra el camino; he aquí por qué el actor debe protegerse cuidadosamente de esos factores inoportunos.

»Lo que acabamos de decir vale asimismo para un actor de talento, capaz de alcanzar una auténtica creación orgánica. De los actores del tipo mecánico se puede afirmar que todo su trabajo escénico se reduce a una hábil selección y combinación de los clichés. Algunos de éstos tienen cierta belleza e interés, y el espectador no experimentado no advierte que sólo se trata de una labor teatral mecánica.

»Mas por perfectos que sean tales recursos, no pueden emocionar por sí mismos al público. Para ello hacen falta ciertos estimulantes suplementarios, que consisten en medios a los que llamamos *emociones teatrales*; no es la emoción auténtica, la verdadera vivencia artística del personaje en la escena. Es una excitación artificial de la periferia del cuerpo. Así, por ejemplo, al apretar los puños, contraer fuertemente los músculos o respirar de un modo espasmódico, se puede llegar a un estado de gran tensión física, que el espectador suele considerar como manifestación de un poderoso temperamento animado por la pasión. Es posible agitarse por fuera, mecánicamente, sin causa alguna, con el alma tranquila.

»Actores de un tipo más nervioso provocan en sí mismos las emociones teatrales con una excitación artificial de sus nervios; de esa manera se crea una especie de histeria escénica, de epilepsia, un éxtasis insano, que con frecuencia es tan carente de contenido artístico interno como la forzada excitación física. En uno y otro caso no existe interpretación artística, sino simulación. Sin embargo, esta emoción no deja de alcanzar su objetivo y da cierta sugestión de vida, produce una cierta impresión, ya que las personas de escasa sensibilidad artística no advierten la índole de esas

impresiones y se contentan con una grosera imitación.

En la clase de hoy, Tortsov siguió analizando la función de prueba. Viuntsov fue quien llevó la peor parte. El director no reconoció su trabajo ni como actuación mecánica.

—¿Qué fue, pues? —pregunté.

—La más repulsiva exageración.

—¿Yo no tuve nada de eso? —pregunté para cerciorarme.

—Claro que sí.

—¿Cuándo? —inquirí con terror—. Usted mismo dijo que yo había actuado por inspiración.

—Ya expliqué que este modo de actuar se compone de momentos de auténtica creación, que se alternan con momentos...

—¿De actuación mecánica? —pregunté involuntariamente.

—En usted no hubo tal actuación, porque ésta sólo se logra con un intenso trabajo, como en el caso de Govorkov, y usted no tuvo tiempo para ello. Por eso imitó al Moro con los clichés típicos del diletante, en los cuales no se advierte técnica alguna. Y la técnica es imprescindible, no sólo en el arte, sino también en la actuación mecánica.

—Por lo tanto, no hubo siquiera actuación mecánica, sino sólo los clichés de un diletante.

—Sí. Por suerte sólo los clichés.

—¿Por qué por suerte?

—Porque se pueden combatir más fácilmente que la actuación mecánica fuertemente arraigada. Principiantes como usted, si tienen talento, pueden accidentalmente, y por breve tiempo, sentir muy bien el papel, pero no transmitirlo, y por eso recurren al exhibicionismo. En los primeros momentos, esto no es perjudicial, pero no hay que olvidar que en ello se oculta un gran peligro y que hay que combatirlo para no adquirir hábitos que deformen al actor.

»Vea su propio ejemplo. Usted es inteligente. ¿Por qué, entonces, en la función de prueba, a excepción de unos breves momentos, actuó de un modo absurdo? ¿Puede creer de verdad que los moros, que en un tiempo fueron célebres por su cultura, se portan como fieras enjauladas? El moro que usted encarnó, aun en una tranquila conversación con el edecán, rugía, le mostraba los dientes y ponía en blanco los ojos. ¿De dónde sacó usted esa idea del personaje?

Conté con lujo de detalles cómo había trabajado en mi casa preparando mi parte, casi todo lo que había escrito en mi diario. Para explicarlo mejor, puse algunas sillas de acuerdo con la posición que tenían en mi propio cuarto.

Al ver mi demostración, Tortsov rompió a reír.

—Así es como empieza la peor actuación mecánica —dijo, cuando concluí—. Esto ocurre, ante todo, cuando se trata de realizar algo que no se conoce ni se siente.

Me pareció en la función de prueba que el principal objetivo que se había fijado era asombrar, conmover a los espectadores. ¿Con qué medios? ¿Con los verdaderos sentimientos que corresponden al personaje encarnado? No tenía usted ninguno. ¿Qué recurso le quedaba? Aferrarse al primer rasgo que asomara a su memoria. Hay muchas cosas almacenadas ahí, para cualquier circunstancia que se pueda presentar. Cada impresión, en una u otra forma, permanece en nuestros recuerdos, y puede ser expresada cuando hace falta. En esas expresiones, realizadas de prisa, «en general», nos cuidamos poco de que nuestra manera de transmitir las corresponda a la realidad. Nos conformamos con un solo rasgo, una simple alusión. Indique usted a cualquiera de nosotros que, sin preparación previa, represente ahora mismo al Moro «en general». Le aseguro que la mayoría hará lo mismo que hizo usted en la función de prueba.

»Tales métodos “en general” existen en cada uno de nosotros también para expresar celos, ira, emoción, desesperación, y se aplican sin tener en cuenta las circunstancias en que las experimenta la persona. Esa “interpretación” suele llegar a la ridiculez; para expresar la fuerza de un sentimiento que no existe, los actores gritan desaforadamente, exageran la mímica y todos sus movimientos, y agitan los brazos. También en usted se pueden observar estos gestos, pero por suerte no son muchos.

»En absoluta oposición a los que acabamos de describir, los métodos realmente artísticos de transmitir la vida interna del papel son difíciles; su creación exige un largo trabajo, pero nunca molestan en la escena. Se renuevan y completan constantemente por sí mismos y llegan a apoderarse del artista mismo y de los espectadores. Por eso un papel fundado en los procedimientos naturales de la representación progresa, mientras que el construido sobre un exhibicionismo de aficionado se convierte en seguida en algo sin vida, mecánico.

»Lo que ocurrió con usted es comprensible y perdonable en un principiante. Pero tenga cuidado en el futuro. Del exhibicionismo del aficionado y los “patrones de todos los hombres” se elabora a fin de cuentas el más pobre de los oficios. No permita que ello ocurra. Por una parte, luche tenazmente contra los estereotipos, y al mismo tiempo aprenda a vivir la parte no sólo en ciertos momentos del espectáculo, como ocurrió en su Otelo, sino todo el tiempo. Esto le ayudará a evitar actuar por raptos de inspiración y le irá inculcando el arte de la vivencia.

Las palabras de Tortsov me impresionaron profundamente. En ciertos instantes llegué a la conclusión de que debía abandonar la escuela.

Por eso, al encontrarme con el director, volvía a repetir mis preguntas. Quería obtener un resumen de lo que había dicho en las clases anteriores. A fin de cuentas, me convencí de que mi interpretación era una mezcla de lo mejor que hay en nuestro oficio, es decir, los momentos de inspiración, y de lo peor, o sea, el exhibicionismo.

—No, no realmente lo peor —me tranquilizó Tortsov—. Otros cometieron errores más graves. Sus defectos de aficionado son remediabiles, mientras que los de los otros

significan un principio consciente que no siempre se puede cambiar o desarraigar del artista. Es lo que hizo Veliamínova.

—¿Yo? —La joven saltó de su asiento, sorprendida—. ¿Qué hice yo?

—Mostrarnos sus manos, sus piecitos, toda su persona, ya que en la escena los podía lucir mejor —respondió Tortsov.

—Es extraño, terrible; lo hice y no me di cuenta.

—Ocurre siempre con los hábitos arraigados.

—¿Y por qué me elogiaron tanto?

—Porque sus manos y sus piecitos son hermosos.

—¿Y qué fue lo malo?

—Lo malo fue que usted coqueteó con el público en lugar de interpretar a Catalina. Shakespeare no escribió *La fierecilla domada* para que una alumna llamada Veliamínova pudiera coquetear con sus admiradores desde la escena. Shakespeare se propuso otro objetivo, al que usted permaneció ajena. Lamentablemente, con mucha frecuencia se explota nuestro arte para fines que le son extraños en todo sentido. Usted lo ha hecho para lucir su belleza; otros lo hacen por la popularidad, el éxito o para hacer carrera. Recuerden siempre lo que voy a decirles: El teatro, por su publicidad y su aspecto espectacular, llega a ser un arma de doble filo: por un lado cumple una importante función social, y por otro anima a los que quieren explotar nuestro arte y hacer carrera. Éstos aprovechan la ignorancia de unos y el mal gusto de otros, recurren a favoritismos, intrigas y otros medios que nada tienen que ver con la creación. Debemos luchar contra ellos con la mayor energía, hasta expulsarlos de la escena.

»Sin embargo, sólo teóricamente se puede dividir al arte en categorías. La realidad y la práctica no tienen en cuenta los rótulos, y mezclan todas las escuelas. No pocas veces vemos cómo grandes artistas descienden, por debilidades humanas, a la actuación mecánica, mientras que actores mecánicos se elevan por momentos a las alturas del arte real. Por consiguiente, en nuestro oficio existen dos corrientes principales: *el arte de la vivencia y el arte de la representación*. El fondo común contra el cual se proyectan ambas es el buen oficio escénico o el oficio deficiente. Hay que señalar que en instantes de arrebatos pueden surgir de los estereotipos más trillados las llamaradas de la auténtica creación. Igualmente necesario es resguardar al arte de la explotación, pues este mal puede introducirse subrepticamente. En cuanto al diletantismo, es en igual grado útil y peligroso, de acuerdo con los caminos elegidos.

—¿Cómo evitar entonces todos los peligros que nos amenazan? —pregunté.

—Hay un solo medio, como ya dije: perseguir incansablemente el fin fundamental de nuestro arte, que consiste en *crear la vida del espíritu humano del papel y la obra y encarnar artísticamente esta vida en una forma teatral bella*. En estas palabras se encierra el ideal del artista verdadero.

Por la explicación de Tortsov me resultó completamente claro que todavía no

estábamos preparados para actuar en la escena y que la función de prueba nos había perjudicado antes que beneficiado.

—Fue útil para ustedes —repuso Tortsov cuando le dije lo que pensaba—. La función les ha mostrado lo que nunca se debe hacer en escena, de qué deben resguardarse en el futuro.

Al concluir la conversación y despedirse de nosotros, Tortsov anunció que al día siguiente empezaríamos a hacer ejercicios destinados a desarrollar la voz y el dominio del cuerpo: lecciones de canto, dicción, gimnasia, ritmo, movimientos plásticos, baile, esgrima, acrobacia. Estas clases se impartirían diariamente, pues el desarrollo muscular del cuerpo humano requiere ejercicio sistemático y perseverante, practicado durante mucho tiempo^[6].

3

Acción. El «sí» Las «circunstancias dadas»

Hoy nos reunimos en el teatro de la escuela, pequeño, pero perfectamente equipado.

Tortsov entró, nos miró con atención y dijo:

—Malolétkova, por favor, suba a la escena.

La muchacha se mostró terriblemente asustada. Me recordó un cachorro por el modo en que se lanzó a correr por el piso encerado. Al final la alcanzamos y la llevamos ante Tortsov, que reía como un niño. Ella se cubría el rostro con las manos y murmuraba apresuradamente:

—¡Oh, queridos, no puedo! ¡Tengo miedo!

—Cálmese, y vamos a representar una pequeña obra. El argumento es éste —dijo Tortsov, sin tener en cuenta la agitación de la muchacha—: Se levanta el telón, y usted está sentada en la escena. Sola. Sigue sentada, y nada más... Por fin baja el telón. Eso es todo. No se puede imaginar algo más fácil. ¿No es cierto?

Malolétkova no respondió. Entonces Tortsov la tomó del brazo y sin decir palabra la llevó a escena. Los alumnos reían a carcajadas.

El director se volvió rápidamente hacia nosotros.

—Amigos míos —dijo—, están ustedes en clase, y Malolétkova está pasando por un momento de gran importancia en su vida artística. Hay que saber cuándo reírse y por qué motivo.

Ambos subieron al escenario. Ahora estábamos sentados en silencio, esperando. Había cierta solemnidad, como antes de comenzar un espectáculo.

Por fin se levantó lentamente el telón. Malolétkova se hallaba sentada en mitad del escenario, cerca del proscenio. Temerosa de ver espectadores, seguía cubriéndose el rostro con las manos. El silencio reinante obligaba a esperar alguna actitud extraordinaria de la persona que estaba en la escena. La pausa tenía un matiz imperioso.

Probablemente Malolétkova lo percibió, comprendiendo que debía hacer algo. Retiró cuidadosamente una mano de su rostro, después la otra, y dejó caer la cabeza de tal modo que sólo podíamos ver el nacimiento de la nuca.

Comenzó una nueva pausa angustiosa.

Por fin, percibiendo la expectativa general, la muchacha miró hacia el público pero se volvió de inmediato, como cegada por la claridad. Luego empezó a cambiar de posición, sentándose de un modo, después de otro, adoptando poses absurdas, echándose hacia atrás en el asiento, inclinándose a un lado y a otro, estirando sin cesar su corta falda y mirando atentamente algo en el piso.

Finalmente, Tortsov se sentó a su lado, dio una señal, y cayó el telón.

Me precipité hacia el director y le pedí que repitiera conmigo el mismo ejercicio. Me ubicó en el medio del escenario.

En verdad, no tenía miedo. No era un espectáculo real. Sin embargo, me sentía molesto, lleno de impulsos opuestos, mientras que las sensaciones humanas que yo buscaba en la escena exigían el aislamiento. Una parte de mí quería entretener a los espectadores, y otra parte me ordenaba no prestarles atención. Basta con mover un brazo o una pierna, y de repente la encuentras retorcida. El resultado es una pose, como para una fotografía.

¡Extraño! En total había estado en escena una sola vez, mientras no estaba en ella yo me comportaba de manera natural; sin embargo, me resultaba mucho más fácil permanecer en las tablas afectadamente que sencillamente. La mentira teatral me resultaba más accesible que la verdad de la naturaleza. Me dijeron que mi rostro expresaba sucesivamente estupidez, culpa y súplica de perdón. Yo no sabía qué hacer, hacia dónde mirar. Y Tortsov no cejaba, seguía haciéndome sufrir.

Después, los demás alumnos realizaron el mismo ejercicio.

—Ahora pasemos a otra cosa —anunció Arkadi Nikoláievich—. Dentro de un tiempo volveremos a este ejercicio y aprenderemos el modo de sentarnos en escena.

—¿Aprender sencillamente a sentarse? —preguntamos—. Si eso es lo que estuvimos haciendo...

—No —replicó firmemente Arkadi Nikoláievich—. Ustedes no estuvieron sentados.

—¿Y qué debíamos hacer?

Por toda respuesta se levantó apresuradamente y se dirigió de un modo muy natural al escenario. Se sentó pesadamente en un sillón, como si estuviese en su casa. Ni hizo ni trató de hacer nada más, y sin embargo su simple actitud de estar sentado atraía nuestra atención. Queríamos ver y comprender qué estaba ocurriendo en su interior. Sonrió, y nosotros también. Se puso pensativo, y nosotros queríamos saber qué pasaba por su mente en esos instantes; empezó a mirar algo, y nosotros sentimos el deseo de saber qué atraía su atención. Tortsov no nos prestaba la menor atención, y no obstante nos sentíamos atraídos hacia él. ¿Cuál es el secreto? Nos lo reveló él mismo.

—Todo lo que se hace en escena debe hacerse para *algo*. Uno también se sienta ahí con algún fin, y no simplemente para mostrarse a los espectadores. Pero eso no es fácil, y hace falta aprenderlo.

—¿Para qué estaba sentado usted ahora? —preguntó Viuntsov.

—Para descansar de ustedes y de los ensayos que acabamos de realizar en el teatro. Ahora venga conmigo y vamos a representar una nueva obra —dijo dirigiéndose a Malolétkova—. Yo también actuaré con ustedes.

—¡Usted! —exclamó la muchacha, y se lanzó al escenario.

Nuevamente la hicieron sentar en el sillón en medio de la escena, y de nuevo empezó a cambiar de posición. Tortsov estaba en pie a su lado y empezó a buscar

algo, muy cuidadosamente, en su libreta de apuntes. Mientras tanto ella se fue tranquilizando y por fin se quedó inmóvil, mirando atentamente a Tortsov. Temía molestarlo y esperaba con paciencia que el maestro continuara con sus indicaciones. Su pose se volvió natural. La escena hacía resaltar sus mejores rasgos, y yo me deleitaba contemplándola.

Así pasó un buen rato, hasta que cayó el telón.

—¿Cómo se ha sentido? —preguntó Tortsov, cuando volvieron a la platea.

—¿Yo? ¿Acaso actuábamos?

—Claro que sí.

—Yo creí que tan sólo estaba sentada, esperando que usted encontrara en su cuaderno lo que buscaba y me ordenara lo que tenía que hacer. ¡No estuve actuando para nada!

—Eso fue precisamente lo mejor de todo, que usted estuvo sentada con un propósito, sin actuar —contestó él. Se volvió entonces hacia nosotros—. ¿Qué les pareció más interesante? ¿Sentarse en el escenario y mostrar los piecitos, como hizo Veliamínova, o toda su figura, como Govorkov, o *sentarse* y hacer algo, aunque sea algo insignificante? Esto puede ser algo trivial, pero crea la vida en la escena, mientras que mostrarse a sí mismos en una u otra forma les lleva fuera de los dominios del arte.

»*En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor.* La palabra misma “drama” denota en griego “la acción que se está realizando”. En latín le corresponde la palabra *actio*, el mismo vocablo cuya raíz, *act*, pasó a nuestras palabras: “actividad”, “actor”, “acto”. Por consiguiente, el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla.

—Usted dijo que en la escena hay que actuar —observó Govorkov—. Pero permítame preguntarle: ¿por qué estar sentado en un sillón, como lo hizo usted, es acción? Para mí es una falta absoluta de acción.

—No sé si fue acción o inacción —intervine violentamente—, pero de todos modos su «inacción» fue mucho más interesante que tu «acción».

—La inmovilidad de quien está sentado en el escenario no significa necesariamente una actitud pasiva —explicó Tortsov—. Se puede permanecer quieto y, sin embargo, actuar realmente. Más aún: no pocas veces la falta de movimientos físicos deriva de una intensa actividad interior, lo cual es de particular importancia en la creación. El valor del arte se determina por su contenido espiritual. Por eso cambio algo la fórmula para decirla así: *en escena hay que actuar interna y externamente*. De este modo se cumple una de las bases principales de nuestra escuela: la actividad y el dinamismo de nuestra creación escénica.

—Vamos a representar una nueva obra —dijo Tortsov dirigiéndose a Malolétkova—. Se trata de lo siguiente: la madre de usted ha quedado sin empleo y por lo tanto sin

ingresos; ni siquiera tiene algo que vender para pagar el curso en la escuela teatral; así pues, mañana usted será expulsada por falta de pago. Pero una amiga suya acude en su ayuda y, a falta de dinero, trae un broche con piedras preciosas, el único objeto de valor que posee. Su noble actitud la ha conmovido, ¿pero cómo aceptar este sacrificio? Vacila, se niega. Entonces su amiga prende la joya en una cortina y sale al corredor. Usted la sigue. Ahí ocurre una larga escena de persuasión, negativas, lágrimas, agradecimientos. Por fin acepta el sacrificio; su amiga se va y usted vuelve a la habitación en busca del broche. Ahora bien, ¿dónde está? ¿Tal vez entró alguien y se lo llevó? En la casa hay muchas personas, y esto es posible. Empieza una búsqueda cuidadosa, llena de nerviosismo. Suba al escenario. Yo pincho el broche, y usted lo busca en uno de los pliegues de la cortina.

La muchacha se retiró detrás de los bastidores. Tortsov, que no había pensado en ocultar el objeto, al cabo de unos instantes le ordenó salir. Ella saltó hacia el escenario, como si le hubieran dado un empujón, corrió hacia el proscenio, luego retrocedió, se llevó las manos a la cabeza, retorciéndose de espanto... En seguida se lanzó hacia el otro lado, cogió la cortina, la agitó desesperadamente, y escondió en ella su cabeza. Esto no representaba la búsqueda del broche. Al no encontrarlo volvió tras los bastidores, apretándose convulsivamente el pecho con las manos, lo cual representaba lo trágico de la situación.

Nosotros, sentados en la platea, a duras penas conteníamos la risa.

Malolétkova bajó rápidamente del escenario hacia la sala, con aire de triunfadora. Tenía los ojos brillantes, y el rubor cubría sus mejillas.

—¿Cómo se ha sentido? —le preguntó Tortsov.

—¡Fue magnífico! No puedo describir lo bien que me sentí. ¡Qué felicidad! —exclamaba la chica mientras se sentaba, para saltar en seguida de su asiento, apretándose la cabeza con las manos—. ¡Qué emoción!

—Tanto mejor —aprobó Tortsov—. ¿Y el broche?

—¡Oh, sí! Me olvidé.

—¡Qué extraño! Lo estuvo buscando tanto, y ahora lo olvidó.

Al instante Malolétkova volvió a lanzarse al escenario y empezó a buscar entre los pliegues de la cortina.

Esta vez la búsqueda se realizaba de otra manera, con un ritmo incomparablemente más lento, y todos estaban convencidos de que la chica no perdía el tiempo en vano, que estaba sinceramente emocionada, preocupada.

Su rostro reflejaba alarma. Estaba como petrificada, clavando la vista en un punto fijo. Nosotros la observábamos conteniendo la respiración.

—¡Extraordinario! —dijo Tortsov a media voz, dirigiéndose a Iván Platónovich—. ¿Cómo se siente ahora, después de buscar otra vez? —preguntó a Malolétkova.

—¿Que cómo me siento? —Su voz desfallecía—. No sé, estuve buscando —contestó después de una pausa de vacilación.

—Es verdad, esta vez usted buscaba. ¿Y qué hacía la primera vez?

—¡Oh! ¡La primera vez! Estaba emocionada, sentía terror —recordó con entusiasmo y orgullo, y sus mejillas se encendieron.

—¿Cuál de sus dos estados en la escena le resultó más agradable? ¿Antes, cuando se agitaba y desgarraba los pliegues de la cortina, o ahora, cuando los examinaba con más calma?

—Por supuesto, cuando buscaba por primera vez el broche.

—No, no trate de convencernos de que la primera vez usted buscaba el broche —dijo Tortsov—. No pensaba en eso; sólo quería sufrir, por el sufrimiento mismo. La segunda vez realmente buscaba. Todos lo vimos claramente, comprendimos, creímos que su perplejidad y su desesperación eran fundadas. Por eso la primera búsqueda fue mala; era una ficción grotesca. La segunda fue buena.

El veredicto dejó aturdida a la chica.

—La acción verdadera también tiene un fundamento y un propósito —observó Tortsov—. Y ahora, puesto que en la escena hay que actuar verdaderamente, suban al escenario y actúen.

Subimos, pero durante largo rato no supimos qué hacer.

En la escena hay que actuar causando una impresión, y yo no encontraba nada que resultase interesante, digno de la atención del público. Empecé a repetir el Otelo, pero pronto comprendí que interpretaba afectadamente, como en la función de prueba, y me detuve.

Pushin interpretó a un general, luego a un campesino. Shustóv se sentó en una silla, con pose de Hamlet, expresando ora pesadumbre, ora desilusión. Veliamínova coqueteaba y Govorkov le declaraba su amor según la tradición, tal como se hace en los escenarios de todo el mundo.

Cuando miré a un lejano rincón del escenario donde se habían agazapado Umnóvíj y Dímkova, apenas pude contener una exclamación de asombro, al ver sus rostros pálidos y tensos, con la mirada fija y el cuerpo rígido. Estaban haciendo la «escena de los pañales» del *Brand* de Ibsen^[7].

—Analicemos ahora lo que han hecho —dijo Tortsov—. Empezaré con usted —agregó señalándome— y después seguiré con usted, y con usted —continuó dirigiéndose a Malolétkova y Shustóv—. Siéntense en estas sillas, para poder verse mejor, y empiecen a sentir lo mismo que estaban representando: usted está celoso, usted sufre, usted está triste.

Nos sentamos y tratamos de despertar en nosotros los sentimientos indicados, pero sin resultado alguno. Al moverme en el escenario interpretando al Moro no advertí lo absurdo de mis acciones, con mi total vacío interior. Pero al volver a mi sitio, interrumpiendo mis falsos ademanes externos, se tornó evidente todo lo insensato de mi actuación.

—Bien; ¿creen —preguntó Tortsov— que alguien puede estar sentado y, sin razón alguna, tener ganas de estar celoso, o emocionado, o triste? ¿Es posible imponerse a uno mismo esa «acción creadora»? Hace un instante intentamos hacerlo,

y sin éxito; no brotó el sentimiento y por eso tuvieron que actuar afectadamente, mostrar en el rostro una vivencia que no existía. Nadie puede despertar en uno mismo sentimientos (amar, sufrir, estar celoso) con el solo fin de experimentarlos; no se los puede violentar, porque si se ignora esta regla se termina en la más repulsiva artificialidad. Por eso, al escoger una acción, dejen en paz al sentimiento. Éste se manifestará por sí mismo, como consecuencia de algo interior que ha suscitado celos, amor, sufrimiento. Sobre este precedente piensen con la mayor atención y traten de crearlo en torno de ustedes mismos. En cuanto al resultado, no se preocupen.

—¿Cómo vamos a actuar sobre el suelo desnudo, donde no hay más que unas pocas sillas? —dijo alguien, como disculpándose.

—¡Claro! ¡Palabra de honor que si hubiésemos trabajado con decorados, utilería, una chimenea, unos ceniceros, con todas las cosas...! ¡Eso sí sería actuar! —aseguró Viuntsov.

—¡De acuerdo! —dijo Tortsov, y salió del aula.

La lección de hoy debía realizarse en el escenario de la escuela, pero al llegar nos encontramos con que la entrada de la sala estaba cerrada. Sin embargo, a la hora fijada nos hicieron entrar por otra puerta, que conducía directamente al escenario. En cuanto entramos nos sorprendimos de estar en un vestíbulo. Cerca de él había un cómodo recibidor, con dos puertas, una que daba acceso a un pequeño comedor y una alcoba, y otra por la que se llegaba al pasillo, a la izquierda del cual había una sala brillantemente iluminada. Todo el piso estaba armado en parte con paños y en parte con paredes de diferentes decorados. Muebles y accesorios también habían sido tomados de obras del repertorio. El telón estaba bajado y obstruido con muebles, de modo que era difícil entender dónde estaban las candilejas y la boca del escenario.

—He aquí un piso en el que no sólo se puede actuar, sino también vivir —anunció Tortsov.

No sintiéndonos ya en el escenario, nos conducíamos como si estuviéramos en nuestras casas. Empezamos por examinar las habitaciones y luego nos distribuimos en grupos y empezamos a charlar. Tortsov nos recordó que nos habíamos reunido no para conversar, sino para efectuar las tareas de la escuela.

—Mándeme hacer algo —pedí.

—¿No puede pensarlo por sí mismo? Aquí tiene una chimenea y leña. Vaya y encienda el fuego.

Obedecí y puse la leña en la chimenea, pero no encontré fósforos, ni en mis bolsillos ni en la repisa. Tuve que recurrir nuevamente a Tortsov.

—¿Para qué necesita fósforos?

—¿Cómo para qué? Para encender el fuego.

—¡Por Dios! La chimenea es de cartón, de utilería. ¿Quiere incendiar el teatro?

—En realidad sólo quería hacer como que la encendía —expliqué.

—Para hacer «como que la encendía» bastaba con hacer «como si tuviera»

fósforos. Aquí los tiene. —Me tendió la mano vacía—. ¿Acaso se trata de encender el fósforo? Lo que necesita es algo muy distinto. Cuando interprete Hamlet y llegue al momento de matar al rey, ¿será muy importante que tenga en las manos una espada verdadera y bien afilada? Se puede matar al rey sin espada y encender la chimenea sin fósforos. ¡Lo que hace falta es encender la imaginación!

Fui hacia la chimenea y de paso escuché cómo Tortsov daba tareas a todos: envié a Viuntsov y Malolétkova a la sala y les ordené interpretar diversos papeles; a Umnóvíj, como dibujante, le dije que trazara el plano de la casa y calculara las medidas contando los pasos; para Veliamínova escogió una carta y le ordenó que la buscara en una de las cinco habitaciones, y explicó a Govorkov, que entregó la carta a Pushin, que la escondiera hábilmente en alguna parte; esto obligó a Govorkov a seguir los pasos de Pushin. En una palabra, Tortsov nos despertó a todos y nos obligó a actuar de un modo auténtico.

En cuanto a mí, seguí haciendo como que encendía los leños del hogar. Mi fósforo imaginario se apagó varias veces. Mientras tanto, traté de verlo y sentirlo en mis manos, pero sin conseguirlo. Procuré también ver el fuego en la chimenea, sentir su calor, pero tampoco lo logré. Pronto me sentí fastidiado y quise buscar alguna otra tarea. Empecé a cambiar de lugar los muebles y otros objetos, pero estas fatigosas labores no tenían la menor razón de ser y las realicé mecánicamente.

Tortsov me señaló que esas acciones mecánicas sin fundamento suceden en la escena con extraordinaria rapidez, mucho más que los actos conscientes, que tienen su fundamento.

—Y no es extraño —explicó—. Cuando usted actúa mecánicamente, sin un fin determinado, no hay nada que retenga su atención. No lleva mucho tiempo cambiar de sitio unas cuantas sillas; pero si uno quiere arreglarlas de diferente manera, con un fin determinado, aunque sólo sea porque tiene invitados y quiere ofrecerles asiento según su categoría, le llevará largo rato cambiar de lugar esas mismas sillas.

Pero mi imaginación estaba exhausta, y no pude pensar en nada más. Tomé una revista y empecé a mirar sus ilustraciones.

Como lo mismo nos ocurría a todos, Tortsov nos reunió en el recibidor.

—¡Qué vergüenza! ¿Qué actores son ustedes, que no saben despertar su imaginación? Si traigo aquí una decena de chiquillos y les digo que ésta es su nueva casa, ya verán su fantasía. Sus juegos no tendrían fin. Sean francos: ¿qué les impide actuar de alguna manera? —preguntó Tortsov.

Empecé a explicar mi estado de ánimo: se puede encender el fuego y cambiar de lugar los muebles, pero todas estas minucias no pueden retener la atención. Son demasiado breves: encendí los leños, cerré la puerta, y asunto concluido. Pero si una segunda acción surgiera de la primera y se continuara en una tercera, todo sería distinto.

—Por lo tanto —resumió Tortsov—, lo que necesitan no son acciones breves, externas, casi mecánicas, sino otras que sean grandes, profundas, complejas, con

amplias y lejanas perspectivas.

—No, eso ya es excesivo y muy difícil. Aún no pensamos en eso. Queremos algo sencillo, pero interesante —respondí.

—Eso no depende de mí, sino de ustedes —dijo Tortsov—. Pueden hacer que cualquier acto sea aburrido o interesante, breve o prolongado. Tomen por ejemplo el simple hecho de abrir y cerrar una puerta. ¿Qué puede tener menos importancia que ese acto mecánico? Pero imaginen que en este piso, al que hoy se ha mudado Malolétkova, vivía antes un hombre que se volvió loco y al que internaron en un sanatorio psiquiátrico... ¿Y si resultase que él ha huido de allí y ahora está tras la puerta, qué harían ustedes?

Apenas planteada la pregunta de esa manera, nuestra actitud ante el acto, o, como lo expresó después Tortsov, nuestra finalidad interna, cambió de repente: ya no pensamos en cómo proseguir nuestra actuación, ni nos preocupamos por su forma externa; pensamos, en cambio, en el contenido interno desde el punto de vista de la tarea planteada y apreciamos la utilidad de tal o cual acción. Comenzamos a medir con la vista las distancias, a buscar las salidas seguras hacia la puerta. Examinamos todo el ambiente que nos rodeaba, tratando de ver por dónde escapar en el caso de que el loco entrara en la habitación. El instinto de conservación nos hacía prever el peligro y nos sugería los medios de luchar contra él.

Se puede juzgar nuestro estado de ánimo por un hecho insignificante: Viuntsov, accidentalmente o a propósito, de pronto empezó a correr alejándose de la puerta, y nosotros, como un solo hombre, lo seguimos, empujándonos mutuamente. Las mujeres empezaron a chillar y se lanzaron hacia la habitación contigua. Yo mismo me encontré debajo de una mesa, con un pesado cenicero de bronce en las manos. No interrumpimos nuestros movimientos ni aun cuando la puerta quedó cerrada. A falta de llave, armamos una barricada con sillas y mesas. Ahora teníamos que llamar al sanatorio para que adoptaran las medidas necesarias con el fin de apresar al loco furioso.

—Esta vez —declaró Arkadi Nikoláievich— puedo decir que han actuado de un modo auténtico, es decir, con un motivo. ¿Y qué les condujo a ello? Sólo una palabrita: «si».

Los alumnos se hallaban en un estado de arrobamiento.

Nos parecía que nos habían descubierto la «palabra mágica» con la cual todo en el arte se volvía accesible, y que si el papel o el ensayo no resultaban un éxito, era suficiente pronunciar la palabra «si» para que todo se resolviera como por encanto.

—Por consiguiente —resumió Tortsov—, la clase de hoy nos enseñó que *toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad.*

La palabrita nos había excitado a todos, y era el tema constante de nuestras conversaciones y nuestros elogios.

En cuanto Tortsov entró en el aula y ocupó su asiento, todos lo rodeamos para expresarle nuestro entusiasmo.

—Han comprendido y experimentado por ustedes mismos cómo a través de la palabra «si» se crean de un modo normal, orgánico, natural, las acciones internas y externas. Veamos ahora con este ejemplo vivo la función de cada uno de los factores de nuestra experiencia. Comencemos por la palabra «si». Ante todo es de destacar que inicia toda creación. El «si» es para los artistas una palanca que nos traslada de la realidad al único universo en el que se puede realizar la creación. Existen algunos «si» que sólo dan un impulso para el desarrollo posterior, gradual y lógico de la creación. He aquí un ejemplo.

Tortsov extendió un brazo hacia Shustóv y se detuvo, esperando algo. Los dos se miraban perplejos.

—Como ven —explicó Arkadi Nikoláievich—, entre nosotros no se establece acción alguna. Por eso introduzco el «si» y digo: «Si» en vez de tenderle la mano vacía le diera una carta, ¿qué haría usted?

—La tomaría y vería a quién va dirigida. Si fuera para mí, con el permiso de usted rasgaría el sobre y comenzaría a leerla. Pero puesto que se trata de una carta íntima y podría traicionar mis emociones durante la lectura...

—De modo que para evitar esa situación es preferible alejarse —sugirió Tortsov.

—... me voy a otro cuarto y leo ahí la carta.

—Observen cuántas ideas y etapas lógicas y consecuentes (si, en el caso de que, por lo tanto), cuántas acciones ha suscitado la palabra «si». Así es como se manifiesta por lo común. Pero ocurre que el «si» cumple su papel por sí solo, de una sola vez, sin necesitar complemento ni ayuda. Por ejemplo...

Arkadi Nikoláievich entregó con una mano un cenicero de metal a Malolétkova y con la otra un guante de gamuza a Veliamínova, mientras decía:

—Para usted, una fría ranita; y para usted, un blando ratón.

No había terminado de decirlo, cuando ya ambas mujeres retrocedían espantadas.

—Dímkova, beba esta agua —ordenó Tortsov.

Ella acercó el vaso a sus labios.

—Tiene veneno —dijo Tortsov deteniéndola.

Dímkova quedó instintivamente como paralizada.

—Como ven —afirmó triunfalmente Arkadi Nikoláievich—, todos estos «si» ya no son simples, sino mágicos; provocan de un modo instantáneo, instintivo, la acción misma. Obtuvieron ustedes un resultado no tan agudo y llamativo, pero no menos fuerte, en el ensayo con el loco. Allí la suposición de estar ante lo anormal provocó en seguida una intensa y sincera emoción y reacciones sumamente activas. Aquel «si» también puede calificarse de «mágico». Prosiguiendo con el examen de las cualidades y características del «si», es preciso señalar que existen los, por así llamarlos, «si» *mononivel* y *multinivel*. Por ejemplo, en la experiencia con el cenicero y el guante recurrimos a un «si» simple, mononivel. No había más que decir: si el

cenicero fuera una rana y el guante un ratón, en seguida provocarían un reflejo.

»Pero en las obras complejas se entrelaza una gran cantidad de los “si” de los autores y de otro origen, que justifican tal o cual conducta y tales o cuales actitudes de los héroes. Ahí el “si” no es mononivel, sino multinivel. El autor, al crear la obra, dice: “Si la acción se desarrollara en tal época, en tal país, en tal lugar de la casa; si ahí vivieran tales personas, con tal disposición de ánimo, con tales ideas y sentimientos; si chocan entre sí por tales o cuales circunstancias”, y así sucesivamente.

»El director, al presentar la obra, completa el plan del autor con sus propios “si” y dice: Si entre los personajes existieran tales relaciones, si tuvieran tales hábitos, si vivieran en tal ambiente etcétera, ¿cómo actuaría en esas circunstancias el actor situado en su lugar? A su vez, el escenógrafo que imagina el lugar donde transcurre la acción, el electrotécnico que dispone la iluminación y otros creadores del espectáculo hacen su aportación a la obra con su imaginación artística. Observen además cómo en la palabra “si” se encierra una cualidad peculiar, una especie de poder; lo experimentaron durante el ensayo referente al loco y les produjo instantáneamente una transformación, un estímulo interior.

—En el ensayo con el loco —señaló Shustóv—, la puerta con la que empezó el ejercicio se convirtió sólo en un medio de defensa, pero el objetivo esencial que atraía la atención fue el instinto de conservación. Sucedió naturalmente, de un modo espontáneo...

—¿Y por qué? —lo interrumpió Tortsov, con excitación—. Porque la idea del peligro siempre nos altera. Es una especie de levadura que fermenta en cualquier instante. El secreto de la fuerza con que influye el «si» estriba además en que no habla del hecho real, de lo que es, sino sólo de lo que puede ser... «Si ocurriera...» Esta palabra nada afirma. Sólo presume, plantea un problema para su solución, y el actor trata de dar su respuesta. Por eso el estímulo y la determinación surgen sin esfuerzo. Yo no dije que había un loco detrás de la puerta. Yo no les obligué a creer en la verdad del suceso imaginario con el loco, y ustedes mismos reconocieron de buen grado la posibilidad de que hubiese un hecho semejante en la vida.

—Está muy bien cuando el «si» es franco y veraz, cuando muestra todas sus cartas. Esto elimina la sensación de engaño que a menudo se experimenta en la interpretación —afirmé con entusiasmo.

—¿Y qué habría ocurrido si en lugar de esa franca confesión mía les hubiera jurado que había real y verdaderamente un loco tras la puerta?

—Yo no habría creído tan evidente mentira y no me habría movido de mi sitio —contesté—. Lo bueno es que el asombroso «si» crea un estado que excluye toda violencia. Sólo en tales condiciones se puede juzgar seriamente acerca de lo que no sucedió y de lo que podría suceder en realidad —contesté, siguiendo con mis elogios.

—Aquí tienen una propiedad más del «si» —recordó Tortsov—. Despierta en el artista la actividad interna y externa, y además lo logra sin violencia, de un modo

natural. La palabra «si» es un estimulante de nuestra actividad creadora interior. Les bastó con decirse a sí mismos: «¿Qué me pondría a hacer y cómo me comportaría si la invención del loco resultase ser real?», para que inmediatamente brotase la actividad. En lugar de dar una simple respuesta a la pregunta formulada, su naturaleza de actor la convirtió en un desafío a la acción. Bajo su empuje, no pudieron contenerse y empezaron a realizar la tarea planteada. Mientras tanto, el instinto humano, real, de conservación fue dirigiendo sus acciones del mismo modo que lo hace en la vida real. Esta importante propiedad del «si» acerca al actor a uno de los pilares de nuestra escuela dramática; *actividad en la creación y en el arte*.

—Por consiguiente, el «si» simple o «mágico» da comienzo a la creación. Envía el primer impulso para que se desarrolle el proceso creador del papel. Sobre este tema dejaré que en mi lugar les hable Aleksandr Pushkin. En su comentario sobre el drama popular, dice Aleksandr Serguéievich: «Autenticidad de las pasiones, verosimilitud de los sentimientos en circunstancias supuestas; he aquí lo que exige nuestra mente al autor dramático». Agregó por mi parte que exactamente lo mismo exige nuestro espíritu del autor dramático, con la diferencia de que las circunstancias, que para el autor son supuestas, para nosotros los artistas, han de estar dadas. Así es como en nuestra labor práctica se ha afirmado la expresión «circunstancias dadas», que estamos utilizando. Piensen detenidamente en ese admirable apotegma, y después les explicaré con un ejemplo cómo nuestro amado «si» nos ayuda a cumplir con el precepto de Pushkin.

—Ante todo hay que aclarar qué se entiende por «circunstancias dadas» —dijo Shustóv.

—La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación. Las «circunstancias dadas», como el «si», son una suposición, un invento de la imaginación. Su origen es el mismo. En un caso se trata de una presunción (el «si»); en el otro, de su complemento (las «circunstancias dadas»). El «si» siempre da comienzo a la creación; las «circunstancias dadas» la desarrollan. Sin ellas el «si» no puede existir ni adquirir su fuerza de estímulo. Pero sus funciones son algo distintas: el «si» da un impulso a la imaginación adormecida, mientras que las «circunstancias dadas» dan fundamento al «si». Entre ellos ayudan a crear el estímulo interior.

—¿Y qué es la autenticidad de las pasiones? —preguntó Viuntsov.

—Es la plena y viva pasión humana, el sentimiento de la vivencia del artista mismo.

—¿Y qué es «verosimilitud de los sentimientos»? —volvió a preguntar Viuntsov.

—No nos referimos a los sentimientos, pasiones y vivencia reales, sino a su

presentimiento, producido por un estado parecido a la verdad y por ello verosímil. En la práctica es esto, aproximadamente, lo que deben hacer: ante todo imaginar, cada cual a su manera, las «circunstancias dadas» tomadas de la obra, del plan del director y de su propia concepción. Todo este material proporciona una imagen general de la vida del personaje encarnado en las circunstancias que lo rodean. Es indispensable creer en la posibilidad real de esa vida; hay que acostumbrarse a ella hasta tal punto que uno se sienta ligado a esa vida ajena. Si lo logran, en su interior surgirá espontáneamente la autenticidad de las pasiones o la verosimilitud de sentimientos.

—Me gustaría contar con algún procedimiento más concreto, más práctico —dije.

—Tomen el amado «si» y sitúenlo frente a cada una de las «circunstancias dadas» que hayan elegido. Al mismo tiempo, díganse a sí mismos: si volviera el loco, si los alumnos estuvieran en casa de Malolétkova, si la puerta estuviera en malas condiciones y no cerrara bien, si fuera necesario atrancarla, y así sucesivamente, ¿qué haría yo y cómo me comportaría? Esta pregunta incita en seguida a la actividad. Respondan con la acción, digan: ¡Eso es lo que yo haría!, y hagan aquello que desean, aquello a que se sienten impulsados, sin vacilar en el momento de la acción. Experimentarán entonces en su interior, consciente o inconscientemente, lo que Pushkin llama la «pasión auténtica», o al menos «sentimiento verosímil». El secreto de este proceso consiste en no forzar el sentimiento, dejar que éste brote por sí solo y no pensar en la sinceridad de las emociones, porque éstas no dependen de nosotros, sino que surgen espontáneamente.

—Pero entonces —dijo Govorkov—, ¿qué se le deja al actor, si todo lo preparan otros? ¿Nimiedades sólo?

—¿Cómo que nimiedades? —Se lanzó Tortsov sobre él—. ¿Crear en la ficción imaginada por otro y darle vida, según usted, es una nimiedad? ¿No sabe que crear sobre un tema sugerido por otro, es mucho más difícil que inventar uno mismo? Y eso es lo que hacemos con la labor del dramaturgo: damos vida a lo que hay entre líneas, ponemos nuestros propios pensamientos en lo que el autor ha escrito, y establecemos nuestra propia relación con los otros personajes de la obra y las condiciones en que viven. Ese material se convierte en parte de nosotros, espiritual y hasta físicamente; nuestras emociones son sinceras y alcanzamos una actividad real, auténtica, íntimamente unida a la trama secreta de la obra. ¿Y a toda esta inmensa labor llama usted nimiedades? ¡De ninguna manera: esto es creación y arte verdadero! —concluyó Tortsov.

Al entrar en clase, Arkadi Nikoláievich nos anunció el programa de la lección de hoy. Dijo:

—Después de haber hablado del «si» y de las «circunstancias dadas» nos referiremos hoy a la acción interna y externa en la escena. ¿Advierten la importancia que tiene esto para nuestra Escuela de Arte, que por su naturaleza misma se funda en la actividad? Pues bien, nuestra actividad se manifiesta en la escena mediante las

acciones, y en la acción se transmite el alma del papel, tanto la vivencia del artista como el mundo interno de la obra; por las acciones y actitudes nos formamos una idea de los personajes representados en la escena y llegamos a comprender quiénes son. Esto es lo que nos da la acción, y lo que de ella espera el público. ¿Y qué es lo que en la inmensa mayoría de los casos recibe de nosotros? Primero, gran cantidad de trivialidades, gestos no controlados, movimientos nerviosos y mecánicos. Todo esto abunda mucho más en el teatro que en la vida real.

»Pero son acciones muy distintas de las que habitualmente realizan las personas en la vida real. Les mostraré la diferencia con un ejemplo: cuando un hombre quiere penetrar en sus pensamientos y emociones más íntimos y secretos, los de mayor trascendencia (como el “ser o no ser” de Hamlet), se aísla, se recoge profundamente en sí mismo y trata de revelar con palabras lo que piensa y siente. En la escena los actores actúan de diferente modo. En los momentos íntimos de la vida se adelantan al proscenio y se dirigen al público alzando la voz, buscando el mayor efecto, declamando con énfasis sus inexistentes emociones. O sea que hacen lo mismo que ustedes cuando con exhibicionismo y sobreactuación quieren llenar el vacío interno, espiritual de su interpretación.

»Al no sentir internamente el papel, se prefiere presentarlo al espectador con efectos externos, buscando el aplauso. Pero es difícil que el artista serio desee el alboroto en el fragmento en que transmite sus más caros sentimientos, sus meditaciones, la recóndita esencia espiritual, pues en ellos se ocultan los sentimientos del propio artista, identificado con el personaje. Prefiere expresarlos no con el ruido vulgar de los aplausos, sino, por el contrario, rodeado de un profundo silencio, en la intimidad. Ahora bien, si el actor opta por sacrificar todo esto y no teme echar a perder ese instante solemne es porque las palabras que ha pronunciado carecen de sentido para él. Sólo hacen falta como sonidos que ofrecen de vehículo de la voz, la dicción, la técnica del lenguaje, el temperamento. En este tipo de actuación sólo se puede expresar la tristeza “en general”, o la alegría, la tragedia, la desesperación “en general”. Se trata de una interpretación sin vida, formal, mecánica.

»En el campo de la acción externa ocurre lo mismo que en la acción interna (en el lenguaje). Cuando el actor no necesita lo que está haciendo, cuando no hay una entrega total, las acciones resultan vacías, no vividas, y nada esencial pueden transmitir. Cuando el actor sufre, ama, siente celos o pide perdón por el solo hecho de que así está escrito en el libreto, y no porque eso es lo que vive en su alma, no le queda más salida que la “interpretación en general”. ¡Qué terrible es esta expresión! Interpretar el amor, los celos, el odio “en general” ¿qué significa? Tan sólo una parodia de las pasiones. Y lo más gracioso es que los actores que actúan de ese modo se emocionan sinceramente y sienten con intensidad su actuación. Es imposible convencerlos de que ahí no hay pasión, ni vivencia ni ideas, sino solamente imitación. El arte verdadero y la actuación “en general” son incompatibles. Lo uno destruye lo otro. El arte ama el orden y la armonía, y en lo “general” reinan el caos y

el desorden.

»¿Por qué soy tan implacable con lo general? Por esta razón: ¿son muchos los espectáculos que se presentan diariamente en todo el mundo según la línea de su esencia interior, como lo exige el arte verdadero? En verdad, son muy pocos. ¿Son muchos los espectáculos en los que no se tiene en cuenta la esencia, sino “lo general”? Su número es interminable. Por eso, no se sorprendan si les digo que todos los días en todo el mundo miles de actores se van mutilando interiormente, adquieren hábitos incorrectos, perniciosos.

»Para alcanzar el éxito frente a todas las dificultades que nos esperan, debemos tener ante todo el valor de reconocer que al aparecer ante los espectadores, perdemos por completo la sensación de vida real. Lo olvidamos todo: el modo de caminar, estar sentados, comer, beber, dormir, conversar, mirar, escuchar; en una palabra, cómo actuamos interna y externamente en la vida. Todo esto tenemos que aprenderlo de un modo absolutamente nuevo en el escenario, lo mismo que un niño debe aprender a caminar, hablar, mirar, oír. A lo largo de nuestras clases tendré que recordarles frecuentemente esta inesperada e importante conclusión.

—En resumen, aprender a desterrar el teatro del teatro —agregó Govorkov.

—Precisamente, cómo desterrar del Teatro (con mayúscula) el teatro (con minúscula). Semejante tarea no se realiza de golpe, sino gradualmente, en el proceso del desarrollo artístico y de elaboración de la psicotécnica. Ahora te pido a ti, Vania —continuó, dirigiéndose a Rajmánov—, un cuidado constante para que los alumnos actúen siempre de manera veraz, coherente, con un propósito, nunca por pura apariencia. Por eso, apenas observes que se desvían hacia lo artificioso o la simulación, debes detenerlos sin vacilar. En cuanto tu clase se haya afianzado, prepara ejercicios especiales que obliguen a los alumnos a toda costa a actuar en escena. Repite estos ejercicios día tras día, con frecuencia y durante mucho tiempo, para habituarlos gradual y metódicamente a actuar en escena de un modo veraz, con un fin.

—¿Cuáles son esos ejercicios?

—Llámalos uno por uno a escena y dales alguna tarea.

—¿Cuál?

—Cualquiera, aunque sea, por ejemplo, leer un periódico y relatar su contenido.

—Llevaría mucho tiempo. Hay que examinarlos a todos.

—No se trata de leer todo el periódico. Lo importante es lograr la acción veraz, productiva, con un propósito. Cuando veas que el alumno se desenvuelve bien, que actuar no lo perturba, llama a otro y envía al primero a algún rincón del escenario. Con esos ejercicios se adquiere el hábito de interpretar de un modo humano, normal.

Y para finalizar la clase, Tortsov nos explicó:

—El «si», las «circunstancias dadas» y las acciones internas y externas son factores muy importantes de nuestro trabajo. Pero no son los únicos. Necesitamos además toda una serie de aptitudes, cualidades, dones especiales, artísticos, creadores

(imaginación, atención, sentido de la verdad, objetivos, antecedentes escénicos, etcétera). Por razones de brevedad convendremos por ahora en llamarlos con una sola palabra: *elementos*.

—¿Elementos de qué?

—Por ahora no respondo a esa pregunta, porque se explicará por sí sola con el tiempo. El arte de dirigir estos elementos, y entre ellos, en primer término el «si», las «circunstancias dadas» y las acciones internas y externas, la capacidad de combinarlos entre sí, de acercarlos y unirlos mutuamente, requiere mucha práctica y experiencia, y por consiguiente tiempo. Seamos pacientes y dediquemos por ahora nuestros esfuerzos a estudiar y elaborar cada uno de los elementos. Éste es el objetivo principal de nuestro curso de este año.

4

La imaginación

Por no encontrarse bien de salud, Tortsov dictó la clase de hoy en su casa. Nos hizo sentar y acomodarnos en su estudio, y comenzó:

—Ya saben que nuestra labor empieza con el empleo en la pieza y en el papel del mágico «si» como palanca que eleva al artista de la realidad cotidiana al plano de la imaginación. La obra y sus partes son la invención del autor, es la serie de los «si» mágicos y las «circunstancias dadas» creadas por él. No hay en la escena «sucesos» verdaderos, reales; la realidad no es el arte. Éste es, por su naturaleza misma, un producto de la imaginación, como debe serlo en primer término la obra del autor. La tarea del actor y de su técnica consiste en transformar la ficción de la obra en el acontecimiento artístico de la escena. En este proceso desempeña un importante papel nuestra imaginación, y por eso vale la pena considerarla detenidamente y analizar sus funciones.

Señaló hacia las paredes del estudio cubiertas con los diseños de toda suerte de decoraciones.

—Todos éstos son trabajos de uno de mis artistas preferidos, ya muerto. Era un hombre muy original: hacía diseños para obras que aún no se habían escrito. Observen, por ejemplo, éste para el último acto de la obra que Chéjov planeaba escribir, poco antes de su muerte, acerca de una expedición perdida en las heladas regiones del norte. Un enorme barco, cercado por témpanos flotantes. Sus chimeneas ennegrecidas se proyectan de un modo siniestro sobre el fondo blanco. El viento helado levanta los copos de nieve, que al subir parecen mujeres envueltas en sudarios. Y he aquí las figuras del esposo y del amante de su mujer, estrechados en un abrazo. Ambos, huyendo de la vida, se embarcaron en la expedición para olvidar el drama que los torturaba. ¿Quién creería que esto lo pintó un hombre que en toda su vida no fue más allá de Moscú y sus alrededores? Hizo una escena polar de lo que había observado aquí en la naturaleza durante el invierno, y de relatos, publicaciones científicas y fotografías. Con todo ese material creó un cuadro, y en su trabajo la imaginación tuvo un papel principal.

Nos llevó después hacia otra pared, en la cual había una serie de paisajes. En verdad, era la repetición de un mismo motivo: un lugar de veraneo, pero que la imaginación del artista había visto de distintas maneras: la misma fila de hermosas casitas cercanas a un bosquecillo de pinos excepto que variaban las épocas del año, las horas del día y el estado del tiempo. Más lejos, el mismo paisaje, pero con el bosquecillo talado, y en su lugar estanques, árboles recién plantados. Por lo visto, el artista se complacía en arreglar a su manera la naturaleza y la vida de la gente. En todos sus cuadros construía y derrumbaba casas, ciudades; cambiaba el aspecto de la

localidad, movía las montañas.

—¡Ved qué hermoso! —exclamó alguien—. El Kremlin de Moscú a orillas del mar.

—Todo esto lo creó la imaginación del artista.

—Y aquí tienen algunos bocetos para una obra inexistente sobre la «vida interplanetaria» —dijo Tortsov, conduciéndonos hacia otra serie de dibujos y acuarelas—. Aquí se representa una estación con aparatos que permiten establecer la comunicación entre los planetas. Se trata de una gigantesca caja metálica, con grandes balcones y las figuras de unos seres extraños, hermosos. La estación está suspendida en el espacio. En sus ventanas se ven personas, pasajeros que vienen de la Tierra... La línea de esas estaciones, que se extienden hacia arriba y hacia abajo, se destaca en el espacio infinito: se sostienen en equilibrio mediante la mutua atracción de enormes imanes. En el horizonte, algunos soles y lunas. Su luz crea efectos fantásticos, desconocidos en la Tierra. Para pintar semejante cuadro hace falta, además de imaginación, una excelente fantasía.

—¿Cuál es la diferencia entre una y otra? —preguntó alguien.

—La imaginación crea lo que es, lo que sucede, lo que conocemos; la fantasía, en cambio, nos muestra lo que no conocemos, lo que jamás fue ni sucedió en la realidad. Aunque tal vez, quién sabe, pueda llegar a suceder. Cuando la fantasía del pueblo creó la alfombra mágica, ¿quién podía pensar que volaríamos por el espacio? La fantasía lo sabe todo, es todopoderosa, y es, lo mismo que la imaginación, indispensable para un pintor.

—¿Y para el actor? —preguntó Shustóv.

—¿Para qué, a su juicio, necesita el artista la imaginación? —preguntó a su vez Tortsov.

—Para crear el mágico «si», las «circunstancias dadas» —respondió Shustóv.

—Ya los ha creado sin nosotros el autor. Su obra es una invención.

Shustóv no contestó.

—¿Acaso provee el dramaturgo de todo lo que el actor necesita saber de la obra? —preguntó Tortsov—. ¿Puede usted mostrar cabalmente en cien páginas la vida de sus personajes? ¿No es mucho lo que se pasa por alto? ¿Nos da siempre el autor, por ejemplo, detalles suficientes de lo ocurrido antes de empezar la obra? ¿Dice todo lo que sucederá cuando ésta termine, lo que ocurre tras las escenas, cuando el personaje se retira de la vista del público? El dramaturgo es escueto en comentarios. En su texto todo lo que se puede encontrar será: «Los mismos y Pedro», o «sale Pedro», «se levanta», «se pasea emocionado», «ríe», «muere». Se nos dan características lacónicas del personaje, tal como: «Un hombre joven de aspecto agradable. Fuma mucho».

»¿Hay en esto base suficiente para crear, íntegra, la imagen del personaje, sus modales, sus hábitos, su manera de andar? ¿Y qué podemos decir del texto? ¿Y las indicaciones del director? ¿Es suficiente con aprender todo de memoria?

»No. Todo esto debe ser completado y profundizado por el actor. En este trabajo nuestro colaborador más directo es la imaginación, con el mágico “si” y las “circunstancias dadas”. Ella no sólo nos dice lo que callan el autor, el director y los demás, sino que además vivifica el trabajo de cuantos intervienen en el espectáculo, y cuya creación llega al público, ante todo, a través del éxito de los actores.

La lección se interrumpió por la llegada de un famoso actor extranjero; éste nos habló de sus triunfos, y Tortsov nos tradujo sus palabras. Cuando se fue, el director nos dijo con una sonrisa:

—Por supuesto, exagera bastante; pero es, como han visto, un hombre apasionado, y cree sinceramente en lo que dice. Los artistas estamos tan habituados en la escena a adornar los hechos con detalles que sacamos de nuestra propia imaginación, que trasladamos estos hábitos a nuestra vida cotidiana. En ella son superfluos, pero en el teatro resultan imprescindibles. ¿Creen que es fácil inventar algo y que lo escuchen conteniendo el aliento? Esto también es creación; también aquí interviene el “si”, las “circunstancias dadas” y una rica imaginación. Confieso que yo mismo debo mentir a menudo, cuando como actor o como director tengo que vérmelas con un personaje o con una obra que no me atraen. En tales casos, mis aptitudes creativas se paralizan. Necesito un estimulante, y así empiezo a decir a todos que estoy entusiasmado con mi trabajo, con la nueva obra, y no dejo de elogiarla. Me siento obligado a buscar en ella todo lo que pueda ser interesante. Esta necesidad excita la imaginación. Si estuviera solo al hacer ese esfuerzo, no podría realizarlo, pero trabajando con otros uno debe justificar sus propias mentiras. Y después sucede a menudo que uno mismo utiliza éstas como material para un papel o una puesta en escena.

—Si la imaginación tiene tanta importancia para el actor —preguntó Shustóv—, ¿qué debe hacer éste si carece de ella?

—Debe desarrollarla o abandonar el teatro. De otro modo caerá en manos de directores que suplirán esa deficiencia con su propia imaginación, con lo que él mismo renunciaría a su creación y pasaría a ser un simple peón en la escena. ¿No es preferible que se apoye en su propia imaginación?

Ya por la noche, en silencio, me encerré en mi habitación, me instalé cómodamente en un sofá, cerré los ojos, y a pesar del cansancio empecé a pensar improvisando. Pero mi atención se distraía con unos círculos luminosos, con destellos de variados colores que aparecían y se perdían en la oscuridad, cruzando por mis párpados cerrados.

Apagué la lámpara, suponiendo que ésta era la causa de mi sensación.

¿Con qué puedo soñar?, pensé. Pero la imaginación no dormía. Me mostró unos árboles, un gran bosque de pinos mecidos por la suave brisa. Resultaba agradable. Me parecía respirar el aire fresco.

¿Por qué, en medio de este silencio, puedo oír el tictac del reloj?

Me quedé dormido.

¡Claro! Me di cuenta de que no debía imaginar cosas sin un propósito definido. De modo que vuelo en un aeroplano, sobre campos, ríos, ciudades, aldeas, sobre las copas de los árboles... Se mecen lentamente... Se respira un aire fresco, con olor a pinos... Sigue el tictac del reloj...

¿Quién ronca? ¿Soy yo? ¿He estado dormido mucho tiempo? Por las cortinas entra el sol de la mañana. El reloj da las ocho...

Quedé tan confundido por el fracaso de mis intentos de ejercitar mi fantasía en mi casa, que no pude contenerme y se lo dije a Tortsov en nuestra lección de hoy, realizada en el «piso» de Malolétkova.

—No tuvo éxito porque cometió una serie de errores —me explicó—. En primer lugar, forzó su imaginación en lugar de estimularla. Luego trató de pensar sin ton ni son, llevado por el azar. Así como no se puede actuar por el solo hecho de hacer algo (actuar por la acción misma), tampoco se puede soñar en aras del sueño mismo. El trabajo de su imaginación careció del objetivo interesante necesario para la creación. Su tercer error: sus pensamientos no fueron activos. La actividad en la vida imaginada tiene para el actor una importancia extraordinaria; ella es la que debe provocar la acción interna y luego la acción externa.

—Yo estuve activo, pues mi pensamiento volaba sobre los bosques a gran velocidad.

—Cuando viaja reclinado en el asiento de un tren expreso, que corre velozmente, ¿está usted activo? —preguntó Tortsov—. El maquinista trabaja, pero el pasajero es pasivo. Claro, si usted se ocupa en algo interesante durante el trayecto, si conversa o discute, o redacta un informe, entonces sí se puede hablar de acción. En ese vuelo en aeroplano trabajaba el piloto, pero usted no hacía nada. Podría decir que estaba activo si se hubiera encargado de los mandos o de tomar fotografías. Necesitamos una imaginación activa, no pasiva.

—¿Cómo se puede despertar esa actividad? —preguntó Shustóv.

—Se lo explicaré recurriendo al juego favorito de mi sobrinita de seis años: «¿Qué haces?», me pregunta. «Bebo el té», le contesto. «Y si fuera aceite de ricino, ¿cómo lo beberías?» Empiezo a recordar el gusto de la medicina y, cuando lo consigo, hago muecas de desagrado; la niña rompe a reír. Luego viene otra pregunta: «¿Dónde estás sentado?». «En una silla», le respondo. «Y si estuvieras sentado sobre una estufa caliente, ¿qué harías?» Me obligo a pensar en una estufa ardiendo y hago esfuerzos desesperados por salvarme de las quemaduras. Cuando lo logro, la niña se lamenta. Agita las manitas y dice: «¡No quiero jugar más!». Y si insisto, se pone a llorar. Usted podría pensar en un ejercicio semejante para despertar su actividad^[8].

—Me parece un procedimiento primitivo, tosco —observé—. Preferiría algo más refinado.

—No se apesume; ya habrá tiempo. Por ahora confórmese con los sueños más simples y elementales. Supongamos que estos muebles, estos objetos que usted ve y

percibe, toman parte en nuestro trabajo. Veamos, por ejemplo, el ejercicio con el loco. Ahí lo forjado por la imaginación se introdujo en la vida real que en aquel momento nos rodeaba. La habitación en que nos hallábamos, los muebles con que hicimos las barricadas, todas las cosas seguían siendo iguales. Lo único que se introdujo fue la imaginación sobre el loco, que en realidad no existía. En lo demás el ejercicio se basaba en algo real.

»Hagamos la prueba con un experimento similar. Estamos en clase, aquí mismo. Eso es un hecho real. Suponga que cuanto le rodea, el maestro y los estudiantes permanecen tal como están. Con la ayuda del “si” me traslado al plano de la vida supuesta, inexistente, y para ello sólo cambio la hora del día. Digamos, no son las tres de la tarde, sino las tres de la madrugada. Use su imaginación para justificar que una lección dura hasta tan tarde. No es difícil. Suponga que mañana tiene un examen; aún es mucho lo que tenemos que repasar, y nos hemos quedado en el teatro. De ahí surgen nuevas circunstancias y preocupaciones. En casa, su familia está inquieta por usted. No hay teléfono y no puede avisarles. Otro alumno no podrá asistir a una fiesta donde lo esperaban. Otro vive demasiado lejos del teatro y no sabe cómo llegar a su casa, pues el tranvía ya no circula a esta hora. Son muchas las ideas y sensaciones que provoca la acción que se ha introducido. Todo esto influye sobre el ánimo general y da el tono a lo que se seguirá haciendo. Ésta es una de las fases preparatorias de la vivencia. El resultado consiste en que, con la ayuda de tales invenciones, creamos el terreno, las circunstancias dadas para el ejercicio, que se puede desarrollar y denominar “la clase nocturna”.

»Propongo aún otro “si”: la hora del día, la época del año, esta habitación, nuestra escuela, la lección es la misma, pero todo se traslada de Moscú a Crimea, es decir, cambia el lugar de la acción. Cerca está el mar, donde los alumnos se bañarán después de la clase. ¿Cómo se sentiría en el sur? Justifique este cambio en las circunstancias dadas con lo que se le ocurra a su imaginación. ¿Tal vez hemos salido de gira y no hemos interrumpido nuestros ejercicios sistemáticos? Disponga los diversos momentos de esta vida supuesta de acuerdo con los “si” que ha introducido, y tendrá nuevos motivos para ejercitar la imaginación.

»Y ahora, en un nuevo ejercicio, hagamos ficticias todas las circunstancias dadas. De la vida real que ahora nos rodea dejemos sólo esta habitación y supongamos que somos miembros de una expedición científica que se dirige al lejano sur en un aeroplano. Mientras volamos sobre espesuras impenetrables, se produce una catástrofe: los motores dejan de funcionar, y el avión se ve forzado a aterrizar entre las montañas. Es preciso reparar las máquinas. La tarea retiene a la expedición durante largo tiempo. Menos mal que hay reservas de víveres, aunque no en demasiada abundancia. Es preciso salir de caza para procurarse algún alimento. Además, hay que improvisar un albergue, organizar la preparación de la comida y la defensa para el caso de un ataque de los aborígenes o de las fieras. Cada instante requiere acciones imprescindibles, dirigidas hacia un fin, que se van dibujando de un

modo lógico y continuo en nuestra imaginación. Hay que creer en su necesidad, porque en caso contrario los sueños perderían su sentido y su interés. Sin embargo, la creación del artista no consiste sólo en imaginación, sino también en la encarnación externa de sus sueños. Conviertan, pues, el sueño en realidad; interpreten un episodio de la vida de los expedicionarios.

—¿Dónde? ¿Aquí? ¿En el piso de Malolétkova? —preguntó alguien.

—¡Por supuesto! No encargaremos un decorado especial, y con más razón si tenemos en este caso a nuestra artista. En un segundo, y gratis, puede satisfacer cualquier encargo. Decidan qué harían tras el aterrizaje si este piso fuera un valle en la montaña; la mesa, una enorme piedra; la lámpara con pantalla, una planta tropical; la araña con sus cristales, una rama cubierta de frutos; la chimenea, un horno abandonado.

—¿Qué sería el corredor? —preguntó Viuntsov.

—Un desfiladero.

—¿El comedor? —preguntó un alumno.

—Una caverna en la que al parecer vivían ciertos hombres primitivos.

—¿Y la platea?

—Es un precipicio insondable. Desde ahí no cabe esperar el ataque de los aborígenes y las fieras. Por eso hay que disponer la guardia ahí, en torno a las puertas del pasillo, que representa el desfiladero.

—¿Dónde está el avión?

—Aquí. —Tortsov señaló el sofá—. El asiento es el lugar para los pasajeros; los tapices de las ventanas, las alas. La mesa es el motor; hay que revisarlo. La avería parece importante. Mientras tanto, que los demás miembros de la expedición se acuesten a dormir. Aquí están las mantas.

—¿Dónde?

—Los manteles. Tomen estas conservas y un botellón de vino. —Tortsov indicó unos gruesos volúmenes que estaban en el estante y un gran florero—. Miren cuidadosamente la habitación, y encontrarán muchos objetos necesarios en su género de vida.

Trabajábamos con ardor, y pronto empezamos a vivir en el confortable apartamento la rigurosa existencia de la expedición retenida en las montañas. Nos íbamos orientando, nos adaptábamos a ella.

No puedo decir que creí en la transformación; simplemente no veía lo que no necesitaba ver. No teníamos tiempo de observar: estábamos demasiado ocupados. Lo falaz de la invención desaparecía ante la verdad de nuestras sensaciones, de la acción física y de nuestra fe en todo ello.

Cuando concluimos, con bastante éxito, nuestra improvisación, nos dijo Tortsov:

—En este ejercicio, el mundo de la imaginación irrumpió en la realidad; la ficción del accidente en el paraje montañoso se introdujo en el recibidor. Esto no es más que uno de los innumerables ejemplos de cómo se puede recurrir a las facultades internas

para cambiar el mundo de los objetos materiales. No traten de desentenderse de él; al contrario, inclúyanlo en la vida creada con la imaginación. Es un proceso que se realiza constantemente en nuestros más comunes y familiares ejercicios. Podemos usar sillas ordinarias para lograr cualquier cosa que la imaginación de un autor o director exija: casas, barcos, árboles.

La lección de hoy comenzó con una breve introducción. Dijo Arkadi Nikoláievich:

—Hasta este momento nuestros ejercicios para el desarrollo de la imaginación han tenido, en mayor o menor grado, relación con el mundo de los objetos que nos rodean, como la habitación, la chimenea, la puerta, o con realidades de la vida, como nuestras clases. Ahora voy a trasladar el trabajo del mundo de las cosas que nos rodean al plano de la imaginación. Ahí nos mostraremos igualmente activos, sólo que todo transcurrirá mentalmente en otro ambiente que nos resulta muy conocido. Ahora —preguntó, dirigiéndose a mí—, ¿dónde le gustaría que ocurriera la acción, y en qué momento?

—En mi habitación, y de noche —contesté.

—Bien. Si yo en su lugar estuviera cerca de la casa, me sería necesario ir hasta ella, subir los escalones exteriores, llamar a la puerta, cruzarla y efectuar toda una serie de actos que me condujeran a mi propio cuarto. ¿Ve usted el picaporte? ¿Siente que da vuelta? ¿Cede la puerta abriéndose? Ahora que ha entrado en la habitación, ¿qué hay frente a usted?

—Justo frente a mí, el armario y la cómoda.

—¿A la izquierda?

—El sofá, la mesa...

—Camine por la habitación, viva en ella. ¿En qué está pensando?

—Encuentro una carta, recuerdo que está sin contestar y me siento turbado.

—¡Muy bien! Al parecer usted ya puede decir: «Existo en mi habitación^[9]».

—¿Qué significa existir? —preguntó alguien.

—«Existo», en nuestro lenguaje, indica que me he colocado en el centro de las condiciones imaginarias; siento que me encuentro entre ellas, que existo en lo más denso del mundo de los objetos imaginarios, y que empiezo a actuar movido por mis propios impulsos. ¿Qué va a hacer ahora?

—Depende de la hora —dije.

—Es lógico. Supongamos que son las once de la noche.

—A esa hora toda la casa está en silencio —observé.

—¿Qué querría hacer en medio de esa quietud? —siguió preguntando Tortsov.

—Convencerme de que no soy un cómico, sino un actor dramático. Interpretaré para mí mismo algún papel dramático.

—¿Qué representará?

No contesté, porque no lo había decidido. Por eso dijo:

—¿Qué hace usted ahora?

—Busco por todo el cuarto. Quizá algún objeto, una cosa cualquiera que me sugiera un tema creativo... Por ejemplo: recuerdo que detrás del armario hay un rincón oscuro. Ahí, en vez de perchero, hay un gancho, que parece estar ofreciendo sus servicios al que se quiera ahorcar. De modo que si yo quisiera poner fin a mis días, ¿qué haría ahora?

—¿Sí? —urgió el director.

—Ante todo, tengo que encontrar una cuerda o un cinturón, y por eso me pongo a revisar las gavetas, los cajones...

—¿Lo encontró?

—Sí, pero el gancho está demasiado bajo, y mis pies tocan el suelo.

—Entonces no sirve. Busque otro gancho.

—No hay otro que pueda aguantar mi peso.

—Si es así, es preferible que siga viviendo.

—No sé qué hacer. Estoy confundido; he agotado mi imaginación —confesé.

—Es porque su plan no era lógico. En la naturaleza todo es lógico y coherente (con algunas excepciones), y así debe ser también lo que inventa la imaginación. No me sorprende que su fantasía se negase a seguir una línea carente de premisas lógicas. No obstante, el ejercicio que usted acaba de hacer con la idea del suicidio cumplió con lo que se esperaba de ella: le mostró claramente un nuevo modo de usar su fantasía. En esta forma de trabajo el artista se separa del mundo real que lo rodea (en este caso, la sala donde estamos) y se traslada mentalmente al de la imaginación (su cuarto). Allí todo le resulta a usted conocido puesto que el material ha sido recogido de su vida diaria. Esto facilitó su búsqueda de recuerdos. ¿Pero qué ocurre cuando los sucesos se relacionan con una vida desconocida? Estas circunstancias crean una nueva forma de trabajo con la imaginación.

»Para que comprenda esto, sepárese nuevamente de la realidad que ahora lo rodea, y trasládese mentalmente a otras condiciones, desconocidas, inexistentes, pero que pueden presentarse en la vida real. Supongamos, por ejemplo, que usted emprende un viaje alrededor del mundo. Durante su travesía se verá en las más diversas circunstancias, conocerá otros países, con pueblos que tienen costumbres extrañas para usted. Es difícil que encuentre en su memoria el material necesario, por lo cual tendrá que recurrir a libros, cuadros, fotografías y otras fuentes que proporcionan los conocimientos o reproducen las impresiones de otras personas. Lo demás, lo que falta para crear imaginariamente el viaje alrededor del mundo quedará librado a la imaginación. Todos estos datos importantes hacen que el trabajo sea más lógico, que no esté falto de fundamento, como lo son siempre los sueños “en general”, que conducen al actor hacia la actuación falsa, puramente mecánica. Después de este gran trabajo previo ya puede marcarse un itinerario y lanzarse a la travesía. Pero no olvide que en todo momento esté presente la lógica. Esto le ayudará a acercar el sueño vago y borroso a la sólida e incommovible realidad.

»Al pasar a la nueva forma de devaneo tenga en cuenta que la ilusión recibió de la

naturaleza más posibilidades que la realidad misma. La imaginación dibuja lo que en la vida real es irrealizable. Por ejemplo, en el sueño podemos trasladarnos a otros planetas y raptar a una mujer de belleza fabulosa, entablar combate con monstruos inexistentes y vencerlos, o lanzarnos al fondo del mar y tomar por esposa a la reina de las aguas. ¡Intente hacer eso en la realidad! Difícilmente se pueden encontrar materiales ya listos para tales sueños.

»Esos mismos ejercicios que han realizado se pueden utilizar en varias combinaciones y variaciones. Por ejemplo, pueden decirse a ustedes mismos: “Vamos a ver cómo mis condiscípulos, dirigidos por Tortsov y Rajmánov, realizan sus ejercicios en Crimea o en el extremo norte. Observaremos cómo llevan a cabo su expedición en aeroplano”. En tal caso ustedes se apartarán mentalmente a un lado y mirarán cómo sus compañeros toman el sol en Crimea o se congelan en el norte, cómo reparan el avión averiado en medio de la montaña o se preparan para defenderse del ataque de las fieras.

»Mas he aquí que también usted quiere tomar parte en la expedición o en las clases trasladadas al sur de Crimea. Pregúntese a sí mismo: “¿Cómo veo todas estas circunstancias?”; vuelva a colocarse a un lado, imagínese a sus compañeros, y a usted mismo entre ellos, en la lección de Crimea o en la expedición. Esta vez también ustedes son observadores pasivos en el propio sueño, observadores de sí mismos. Al fin se cansarán de mirarse a sí mismos y querrán actuar, para lo cual se trasladarán a su sueño y recibirán clases en Crimea o en el norte, después repararán el aeroplano o vigilarán el campamento, respondiendo internamente a todo lo que ocurre a su alrededor. En ese momento de sus sueños activos se crea en ustedes el estado que llamamos “yo existo”.

—Traten de recordar y díganme qué sensaciones han tenido durante la última clase, al pensar acerca de las tareas escolares en Crimea —dijo Tortsov, al empezar la lección de hoy.

—¿Mis sensaciones? —dijo pensativamente Shustóv—. Veo un cuarto pequeño y pobre de una posada, con la ventana abierta hacia el mar; el sitio es estrecho, hay muchos alumnos reunidos, y alguien está haciendo ejercicios para desarrollar la imaginación.

—¿Y qué siente usted —dijo Tortsov dirigiéndose a Dímkova— al pensar en ese mismo grupo de alumnos, trasladados en la imaginación al lejano norte?

—Veo montañas heladas, hogueras, tiendas de campaña, todos nosotros con abrigos de pieles...

—Por lo tanto —concluyó Tortsov—, es suficiente que les indique un tema para la fantasía, y ya comienzan a ver con lo que llamamos visión interior las correspondientes imágenes. ¿Y qué ocurrió dentro de usted cuando mentalmente se disponía a ahorcarse en el rincón oscuro de su cuarto? —me preguntó el director.

—Al sentirme en un ambiente conocido, volvieron a nacer en mí las dudas a que

estoy habituado cuando me encuentro a solas. Presa de una profunda tristeza, busqué mentalmente la salida en el suicidio —expliqué emocionado.

—En consecuencia —explicó Tortsov—, al ver un ambiente conocido, renacieron en usted los pensamientos habituales, relacionados con el lugar de la acción. De los pensamientos nacieron las sensaciones y vivencias, y a continuación los deseos de actuar. ¿Qué ven con la visión interior cuando recuerdan el ejercicio del loco? —preguntó Tortsov a toda la clase.

—Veo el piso de Malolétkova y un gran número de jóvenes; se baila en la sala; la cena está servida. El ambiente es luminoso, cálido, alegre. Y allá, en la escalera, junto a la puerta de entrada, hay un hombre de estatura descomunal, demacrado, con la barba revuelta, calzando los zapatones del hospicio, cubierto con una bata, aterido y hambriento —contestó Shustóv.

—¿Sólo ve el comienzo del ejercicio?

—No, me imagino también el armario que trajimos para atrancar la puerta. Recuerdo también mi imaginaria llamada telefónica al hospicio del cual se fugó el loco.

—¿Qué más?

—Francamente, nada más.

—¡Eso está mal! Porque con una reserva tan pobre y fragmentada de imágenes no se puede crear la serie ininterrumpida que hace falta para el ejercicio. ¿Qué hay que hacer?

—Es preciso inventar, completar lo que falta —dijo Shustóv.

—¡Eso, precisamente, completar! Es lo que hay que hacer siempre cuando el autor, el director y los demás participantes del espectáculo no llegan a decir todo lo que necesita saber el artista creador. Antes que nada debemos tener una serie continua de «circunstancias dadas» en medio de las cuales se desarrolla nuestro ejercicio. En segundo lugar, repito, *debemos disponer de una línea ininterrumpida de visualizaciones internas en relación con esas circunstancias, de manera que éstas queden ilustradas por nosotros*. Por eso, grábense bien en la memoria que mientras estemos en escena, esto es, durante cada uno de los momentos en los que se desarrolla la acción de la obra, debemos permanecer atentos tanto a las circunstancias externas que nos rodean (el montaje material que constituye la producción) como a la cadena de circunstancias internas que hemos imaginado nosotros mismos para ilustrar nuestras partes. De esos momentos se deberá formar una línea continua de imágenes, una especie de filme. Y mientras actuemos de manera creativa, ese filme deberá proyectarse dentro de nosotros mismos, en la pantalla de nuestra visión interna, haciendo vivas las circunstancias en que nos movemos. Además, las imágenes internas, al crear una disposición de ánimo correlativa, despiertan emociones que nos mantienen dentro de los límites de la obra.

—¡Crear las imágenes en todos los momentos de una obra extensa! ¡Esto es terriblemente difícil y complicado! —exclamé.

—¿«Difícil y complicado»? En castigo por esta respuesta, cuénteme toda su vida, desde los primeros momentos que recuerda —me propuso inesperadamente Tortsov.

—Mi padre —comencé— solía decir: «Los recuerdos de la niñez persisten por decenios; los de la juventud, por años; los de la madurez, por meses, y los de la ancianidad, por semanas». Así siento mi pasado. Además, en muchos casos tengo grabados todos los detalles más ínfimos; por ejemplo, los primeros momentos en que se inician los recuerdos de mi vida, los columpios en el jardín. Me infundían miedo. Con igual claridad veo muchos episodios de mi infancia, la habitación de mi madre, la niñera, el patio, la escuela, la calle. La nueva etapa, la de la adolescencia, quedó grabada en mí con precisión, pues coincidió con el ingreso en el instituto. A partir de ese momento las imágenes me muestran fragmentos más breves pero más variados de mi vida. Las grandes fases y los episodios aislados se remontan al pasado, desde el presente, siguiendo una larga línea.

—¿Y qué ve usted?

—¿Qué veo?

—Una sucesión ininterrumpida, formada por etapas y episodios, que se extiende por todo su pasado.

—La veo, aunque con algunas interrupciones —admití.

—¡Lo han oído! —exclamó, con tono triunfante Tortsov—. ¡En pocos minutos Nazvánov creó un filme de toda su vida, y no puede hacer lo mismo con la vida del personaje para las tres horas que dura el espectáculo!

—¿Recordé acaso toda mi vida? ¡Sólo unos momentos!

—Recorrió toda su vida, y quedaron los recuerdos de los momentos más importantes. Haga lo mismo con la vida de su personaje, y también resaltarán los instantes esenciales. Nuestras sensaciones y vivencias son caprichosas, inasibles, variables; no se pueden someter a una «fijación», como decimos en nuestro lenguaje. La visión es más accesible. Sus imágenes se graban más libre y fuertemente en nuestra memoria visual y vuelven a renacer en nuestras representaciones. Además, las imágenes visuales de nuestros sueños son, a pesar de su transparencia, más reales, más perceptibles, más «materiales» (si puede decirse eso de un sueño) que las representaciones y sensaciones sugeridas de un modo confuso por nuestra memoria emocional. Dejemos que esas imágenes visuales, más accesibles, nos ayuden a resucitar y consolidar las sensaciones espirituales, más lejanas, menos estables. Que la película de las imágenes mantenga en nosotros un estado de ánimo adecuado, análogo al que existe en la obra, y que ellas, al penetrar en nuestro espíritu, provoquen las correspondientes vivencias, los impulsos y las acciones mismas. He aquí por qué para cada papel hacen falta unas circunstancias dadas, no en su forma simple, sino ilustradas por nosotros —concluyó Tortsov.

—Eso significa —intervine yo— que si creo dentro de mí una película de las imágenes para todos los momentos de la vida de Otelo y proyecto esta película en la pantalla de mi visión interna...

—Y si la ilustración creada por usted —apoyó Tortsov— refleja fielmente las circunstancias dadas y el «si» mágico de la obra, si todo ello despierta en usted un estado de ánimo y sensaciones análogas a los pertenecientes al personaje, es probable que se contagie en cada ocasión de sus visualizaciones y viva correctamente las sensaciones de Otelo cada vez que mira internamente la película.

—Hagamos una película imaginaria —propuso Arkadi Nikoláievich Tortsov—. Escogeré un tema pasivo, porque requiere previamente un trabajo intenso de la imaginación. Sugiero que usted, Shustóv, viva la vida imaginaria de un árbol.

—Bien —dijo Shustóv, decidido—, soy un roble viejísimo. Sin embargo, aunque lo diga, no lo creo realmente.

—En ese caso, por qué no se dice a sí mismo: «Yo soy yo, pero si yo fuera un roble, colocado en determinadas condiciones, ¿qué haría?» —le ayudó Tortsov.

—Sin embargo —objetó Shustóv—, ¿cómo se puede actuar en la inacción, estando inmóvil en un mismo sitio?

—Por supuesto, no puede desplazarse de un lugar a otro. Pero hay otras formas de acción. Para despertarlas, decida en primer lugar dónde está usted: en un bosque, en un prado, en lo alto de una montaña, donde más le guste.

Shustóv frunció el entrecejo y decidió que estaba en una elevada planicie cercana a los Alpes. A la izquierda, sobre una loma, se elevaba un castillo. Alrededor había un amplísimo espacio. A lo lejos lanzaban destellos plateados las cadenas nevadas, que desde arriba parecían olas petrificadas. Por aquí y por allá, aldehuelas dispersas.

—¿Qué ve en las cercanías?

—Veo un espeso follaje que se agita y susurra.

—¡Faltaría más! Allá arriba a menudo el viento sopla fuerte.

—En mis ramas veo nidos.

—Eso es bueno para usted, ya que está tan solo.

—No, es poco lo que tiene de bueno. Es difícil llevarse bien con los pájaros. Agitan sin cesar sus alas, clavan el pico en mi tronco y a veces arman escándalos y peleas. Esto me irrita. Cerca de mí corre un arroyuelo, mi mejor amigo. Me salva de la sequía —siguió fantaseando Shustóv.

Tortsov lo incitó entonces a describir cada detalle de su imaginaria existencia de roble. Después se dirigió a Pushin, quien, sin forzar su fantasía, eligió lo más corriente y conocido, lo que brota con facilidad en el recuerdo. Imaginó ser una casita con un jardín, en un parque.

—¿Qué ve usted? —le preguntó Tortsov.

—El parque.

—Pero no puede ver todo el parque. Debe elegir algún sitio determinado para su casita. ¿Qué ve justo frente a usted?

—Una cerca.

—¿Qué clase de cerca?

Pushin se mantuvo en silencio.

—¿De qué está hecha la cerca?

—¿De qué material? De hierro colado.

—¿Qué forma tiene? Descríbala.

Pushin deslizó un dedo por la mesa, durante un rato, dejando claro que había dicho lo primero que se le ocurrió. Ni siquiera trataba de inquietar su imaginación. ¿Qué provecho podía obtenerse de esa fantasía pasiva, si en vez del alumno trabaja el maestro?

Manifesté mi perplejidad al director.

—En mi método de poner a trabajar la imaginación de un alumno —me contestó— hay ciertos puntos que deben hacerse notar. Si la imaginación permanece inactiva, formulo una pregunta sencilla. El alumno tiene que contestarla. Si responde sin pensar en lo que dice, no acepto su respuesta. Entonces, a fin de dar una contestación más satisfactoria, debe o bien activar su imaginación o bien aproximar el sujeto a su mente por medio de un razonamiento lógico. Por un instante vive como en su sueño. Después, otra pregunta, y el proceso se repite. Así una tercera y una cuarta vez, manteniendo y prolongando ese instante hasta hacerlo algo aproximado al cuadro general. Lo que más valor tiene de todo ello es que la ilusión ha sido entresacada de las propias imágenes internas del alumno. Una vez logrado esto, él mismo puede repetirlo dos o más veces.

»Es verdad que a veces tenemos que tratar con imaginaciones lentas y perezosas, que no responden siquiera a las más simples sugerencias. Entonces sólo queda un recurso: no solamente formulo una pregunta, sino que también sugiero la respuesta. Si el alumno puede aprovecharla, de allí partirá; si no, la cambiará y pondrá otra en su lugar; de todos modos se habrá visto obligado a usar su propia visión interna. Al fin, algo de una ilusoria existencia se ha creado, aun si el material ha sido sólo en parte contribución del alumno. El campo está preparado para que el maestro o el director hagan una nueva siembra. Éste es el lienzo en el que se va a pintar el cuadro. Además, el alumno ha aprendido un método con el que puede manejar su imaginación y ocuparla en problemas que su propio intelecto le sugiera. Se habituará a luchar contra la pasividad de su imaginación.

También hoy continuó Arkadi Nikoláievich ejercitando el desarrollo de la imaginación.

—En nuestra última lección —dijo el director a Shustov—, usted me aclaró *quién* o *qué* era, dónde estaba y lo que veía con su visión interior... Dígame ahora qué percibe con su oído interno en la vida imaginaria del viejo roble.

Shustóv dijo que podía oír a las ovejas y las vacas en su ramoneo, el cencerro de las reses y la charla de las campesinas mientras descansaban de sus labores.

—Dígame ahora: ¿cuándo ocurre lo que usted ve y oye en su imaginación? ¿En qué época? ¿En qué siglo?

Shustóv dijo que en la Edad Media.

—Bien; si es así, en su condición de viejo roble, ¿oye también algunos sonidos característicos de esa época?

Hubo unos instantes de silencio, hasta que Shustóv dijo que oía a un juglar errante, camino del castillo vecino, donde se celebraría una fiesta. Ahí, bajo el roble, junto al arroyo, descansa, se lava y se viste con su ropa de gala para su actuación. Ensaya por última vez en su arpa la canción sobre la primavera, el amor, o las penas del corazón. De noche, el roble escucha la declaración de amor del cortesano a su dama, sus besos apasionados. Después resuenan furiosos insultos de dos enemigos a muerte, el entrechocar de las armas y el último grito del herido. Hacia el amanecer llegan las voces inquietas de las personas que buscan el cuerpo del muerto; cuando lo encuentran, el alboroto general y los gritos penetrantes llenan el aire. Levantan el cuerpo, y se oyen las lentas pisadas de los que se lo llevan.

Antes de descansar un instante, Tortsov formuló una nueva pregunta a Shustóv:

—¿Por qué?

No comprendimos por qué.

—¿Por qué Shustóv es un árbol? ¿Por qué está plantado en la Edad Media, entre los cerros?

Arkadi Nikoláievich parecía asignar gran importancia a la pregunta. Al responderla, se pueden, con las palabras, seleccionar de la propia imaginación el pasado de la vida ya creada en el sueño.

—¿Por qué está usted solo en el campo?

Shustóv respondió con la siguiente explicación: «En otros tiempos toda la colina estaba cubierta por un espeso bosque. Pero el barón del castillo vecino se hallaba en constante peligro de ataque y, temiendo que el bosque pudiera proteger el movimiento de las fuerzas enemigas, mandó talar éste. Sólo el viejo roble quedó en pie. Fue así para proteger un salto de agua que brotaba a su sombra y que proveía del agua necesaria a los rebaños del dueño del castillo».

Una nueva pregunta —¿para qué?— de Tortsov volvió a confundirnos.

—Comprendo su desconcierto, ya que en este caso se trata de un árbol. Pero, en general, esta pregunta tiene gran importancia, porque nos obliga a esclarecer el objetivo de nuestros afanes; éste nos señala el futuro y nos impulsa a la actividad. Un árbol, desde luego no puede plantearse un objetivo, pero puede tener una finalidad, una semejanza con la acción, servir a algún propósito.

Shustóv sugirió esta respuesta:

—El roble es el punto más elevado de los alrededores y puede, pues, servir de excelente atalaya para vigilar los movimientos del enemigo. En este sentido, son muchos los servicios que ha prestado, y no es de extrañar que goce de un profundo respeto de los habitantes del castillo y de las aldeas vecinas. Cada primavera se celebran festejos especiales en su honor; concurre el propio barón y bebe una enorme jarra de vino. Los aldeanos recubren de flores al roble, cantan canciones y bailan en torno de él.

—Ahora —dijo Tortsov—, ya que su imaginación ha ido acumulando una cantidad suficiente de circunstancias dadas, comparemos todo ello con el principio de esta parte del trabajo: al principio todo lo que debía usted pensar fue que era un roble que se levantaba en un prado. Su visión interna estaba llena de generalidades, nublada como un negativo mal revelado. Ahora, después de la labor realizada, todo resulta más claro. Ya entiende *cuándo, dónde, por qué y para qué está usted*. Mentalmente ha empezado a vivir; pero esto no es suficiente. En la escena se necesita la acción. Hay que despertarla con un objetivo y una aspiración. Hacen falta nuevas «circunstancias dadas» con el mágico «si», nuevas emociones surgidas de la imaginación.

Pero Shustóv no las encontró.

—Pregúntese y responda sinceramente: ¿Qué cosa, más a menudo y más que ninguna otra, despierta sus sentimientos, su temor o su alegría? Pregunto esto al margen del tema de su fantasía. Cuando uno conoce las inclinaciones de su propia naturaleza, no es difícil adaptarlas a circunstancias imaginarias. Nombre algún rasgo, cualidad, interés, típico en usted^[10].

—Me produce una verdadera emoción cualquier clase de pelea —respondió Shustóv tras breve reflexión.

—¡En ese caso necesitamos una incursión enemiga! Las fuerzas enemigas del ducado vecino ya están trepando por la colina en la que usted se levanta. La lucha comenzará en cualquier momento. Sobre usted lloverán flechas de los arqueros enemigos, y algunas le serán arrojadas ardiendo. Fíjese ahora, y decida, antes de que sea demasiado tarde: ¿qué haría si realmente le sucediera esto?

Shustóv no pudo hacer más que turbarse íntimamente, incapaz de responder al «si» introducido por Tortsov. Finalmente exclamó:

—¿Qué puede hacer un árbol para salvarse, cuando se halla fuertemente arraigado al suelo, sin poder moverse?

—Para mí su agitación, su esfuerzo, es suficiente —dijo el director con evidente satisfacción—. Ese problema particular es insoluble, y no se le puede culpar a usted si el tema no tiene acción en sí.

—¿Entonces por qué lo ha propuesto?

—Sólo para probarles que hasta un tema pasivo puede producir un estímulo interno y una incitación, un reto a la acción. Es un ejemplo de cómo todos sus ejercicios para desarrollar la imaginación les enseñan a preparar el material, las visualizaciones^[11] internas, para su propio papel, y que esta labor no es tan difícil y complicada como creían.

Al comenzar la lección de hoy, Tortsov hizo algunas consideraciones sobre el valor de la imaginación, que refresca y retoca lo que el actor ya ha preparado y utilizado.

—Lo entenderán mejor con un ejemplo práctico. Díganme, ¿cómo se les ocurrió en el ejercicio del loco que tras la puerta había un demente furioso? ¿Lo dijo

Malolétkova? Sí, ella entreabrió la puerta que da a la escalera y vio al inquilino anterior del piso. Dicen que lo llevaron a una clínica psiquiátrica cuando estaba con un ataque... Pero cuando Govorkov corrió al teléfono para llamar a la clínica le dijeron que no se trataba de locura, sino de un simple acceso de *delirium tremens*, pues el paciente bebía mucho. Pero ahora está sano, lo dieron de alta y volvió a su casa. Mas ¿quién sabe?; el informe puede ser incorrecto. Tal vez los médicos se equivocaron. ¿Qué harían si todo esto ocurriera realmente?

—Malolétkova debe ir a preguntarle por qué vino —dijo Vieselovski.

—¡Qué horror! ¡Me da miedo! —dijo Malolétkova con voz asustada.

—Pushin irá con usted. Es un hombre fuerte —la alentó Tortsov—. ¡Uno, dos, tres! ¡Comenzad! —ordenó dirigiéndose a todos nosotros.

Y actuamos con tales ánimos y emoción tan verdadera, que fuimos felicitados.

El final de la lección fue dedicado a resumir nuestro trabajo para desarrollar la emoción creadora. Después de recordar ciertas etapas del trabajo, Tortsov concluyó diciendo:

—Cada invención creada por la imaginación del autor debe ser completamente trabajada y firmemente establecida sobre la base de los hechos. Las preguntas (*quién, cuándo, dónde, por qué, para qué, cómo*) que nos planteamos para despertar nuestra fantasía nos ayudan a crear una imagen cada vez más definida de la vida que sólo existe en la ilusión. Desde luego, existen casos en que esta imagen se crea espontáneamente, sin que intervenga nuestra actividad mental, de modo intuitivo. Pero ustedes mismos se convencieron de que no es posible confiar en la actividad de la imaginación librada a sí misma, ni siquiera cuando se nos da un tema determinado. Es inútil fantasear «en general», sin un tema firmemente planteado.

»Por otra parte, cuando se conduce la imaginación de manera consciente y razonada sólo produce a menudo un falso presentimiento de la vida, falto de vitalidad. Nuestro arte demanda del actor que toda su naturaleza intervenga activamente, que se entregue en cuerpo y alma a su papel. ¿Qué hacer? Formúlense la nueva pregunta que ahora ya conocen bien: “¿Qué haría si lo que ha creado mi imaginación se convirtiera en realidad?”. Ya saben por propia experiencia que, debido a nuestra naturaleza artística, esta pregunta incita a responder con la acción, y ésta es un excelente estímulo para la imaginación. Puede que la acción no se ejecute, y siga siendo un deseo no realizado, pero lo importante es que surja este deseo, sentirlo psíquica y físicamente.

»*Todos y cada uno de los movimientos que ustedes realizan en escena y cada palabra que dicen, debe ser resultado directo de la vida normal de la imaginación. Si dicen líneas o ejecutan algo mecánicamente, sin saber a ciencia cierta quiénes son, de dónde han venido, por qué, qué quieren, adónde van y qué harán cuando lo consigan, estarán actuando sin imaginación. Y durante ese tiempo se hallarán faltos de realidad, no serán más que máquinas a las que se ha dado cuerda, autómatas.*

»Si ahora les formulo una pregunta sencilla: “¿Hace frío hoy?”, antes de

contestar, deberían, en su imaginación, volver a la calle y recordar cómo caminaban por ella, mostrar sus sensaciones, recordando cómo iba vestida la gente, si llevaban levantado el cuello del abrigo, cómo la nieve crujía bajo sus pies, y solamente entonces podrían contestar a mi pregunta.

»Así pues, ni un solo movimiento, ni un solo paso en la escena se deben realizar mecánicamente, sin un fundamento interior, o sea, sin que intervenga la imaginación.

5

La atención en la escena

La clase transcurría en el «piso de Malolétkova», o, en otras palabras, en la escena, con el telón bajo. Continuábamos trabajando en los ensayos con el loco y el hogar encendido. Gracias a las sugerencias de Tortsov lográbamos una representación adecuada. Todo resultaba tan alegre y placentero que pedimos repetir los dos ensayos desde el principio.

Mientras esperaba me apoyé en la pared para descansar.

Pero entonces ocurrió algo inesperado: para mi sorpresa, sin ninguna causa visible cayeron dos sillas que estaban a mi lado. Nadie las había tocado, pero ahí estaban, en el suelo. Las levanté y alcancé a sostener otras dos que estaban por desplomarse. En ese momento advertí una larga y estrecha abertura en la pared que se fue haciendo cada vez más grande, y por fin, ante mis ojos, se extendió hasta llegar al techo. Entonces me resultó claro por qué se habían caído las sillas: los bordes del paño que representaban la pared de la habitación se estaban separando, y en su movimiento arrastraban los objetos, echándolos abajo. Alguien estaba levantando el telón.

He aquí el hueco negro del proscenio, con las siluetas de Tortsov y Rajmánov en la penumbra.

Mientras el telón se levantaba, en mí ocurría una transformación.

¿Con qué se la podría comparar?

Imaginen que estoy con mi esposa (si la tuviera) en el cuarto de un hotel. Conversamos despreocupadamente mientras nos desvestimos para ir a dormir, y nos movemos con toda libertad. Y de repente vemos que la enorme puerta a la que no prestábamos la menor atención se va abriendo, y que desde ahí, desde la oscuridad, nos miran personas extrañas: nuestros vecinos. No sabemos cuántos son, pero en la oscuridad siempre nos parece que son muchos. Empezamos a vestirnos y peinarnos rápidamente tratando de conducirnos con discreción, como si estuviéramos de visita.

Es sorprendente cómo se destruye la intimidad a causa del hueco negro del proscenio. Mientras estábamos en la agradable habitación no nos dábamos cuenta de que hay un lado principal y otro secundario. Al abrirse la cuarta pared, el hueco se convierte en el lado principal, al cual hay que adaptarse. Es preciso pensar constantemente en esa cuarta pared desde la que lo miran a uno. Lo importante es que nos vean y oigan, no los que están con uno en la habitación, sino los que permanecen invisibles del otro lado de las candilejas.

Y Tortsov y Rajmánov, que hace un instante estaban con nosotros en la sala y nos parecían cordiales y sencillos, ahora, trasladados a la penumbra más allá del proscenio, aparecían muy distintos en nuestra imaginación: severos, exigentes.

Una transformación como la mía experimentaron todos mis compañeros participantes en el ensayo. Sólo Govorkov siguió siendo el mismo, con telón levantado o bajado. No hace falta decir que nuestra actuación se desarrolló mecánicamente y no resultó adecuada.

Hablamos de este tema con Shustóv. Pero él piensa que si nos permitieran un ensayo absolutamente nuevo, acompañado de los entusiastas comentarios de Tortsov, nuestra atención se alejaría de la platea.

Cuando mencioné al director la proposición de Shustóv, me respondió:

—Bien, hagamos la prueba. He aquí una tragedia que espero alejará de sus mentes al público. La acción se desarrolla en este mismo apartamento de Malolétkova, que se ha casado con Nazvánov, tesorero de una organización pública. Tienen un bebé encantador, y ella lo está bañando. El marido revisa unos papeles y cuenta dinero; observen que se trata de pertenencias de la institución pública. Debido a un retraso no ha llegado a entregarlos en la organización donde trabaja. Hay un montón de viejos y grasientos papeles desparramados sobre la mesa. Frente a Nazvánov se halla de pie el hermano menor de Malolétkova, un pobre retrasado mental. Mira cómo Nazvánov rasga las coloreadas envolturas de los paquetes y las arroja al fuego, donde se encienden con bellos resplandores. El idiota disfruta mucho con la llamarada.

»Ya está contado todo el dinero. Malolétkova, cuando considera que su marido ha terminado la tarea, lo llama para que contemple al bebé en su baño del cuarto contiguo. Sale Nazvánov, y el pobre retardado, imitando lo que ha visto, arroja los papeles al fuego. Al terminarse las fajas de colores, arroja los paquetes de dinero; descubre que éstos arden con llama aún más viva que aquéllos. Entusiasmado con el juego, arroja todo el dinero, todos los fondos públicos, junto con los papeles de contabilidad y los documentos.

»Nazvánov regresa justamente cuando se quema el último paquete. Al darse cuenta de lo ocurrido, fuera de sí, se lanza sobre el infeliz y lo empuja con todas sus fuerzas, derribándolo; en su caída, el idiota se golpea la sien contra las rejas de la chimenea. El enloquecido Nazvánov saca del fuego el último paquete a medio quemar y lanza un grito de desesperación. La esposa, asustada, entra corriendo en el cuarto y ve a su hermano tirado junto a la chimenea. Trata de levantarlo, pero no puede. Al ver sangre en el rostro del caído, grita a su marido que le alcance un poco de agua, pero Nazvánov no la oye siquiera; está inmóvil como una piedra, así que ella misma va en busca de agua. Del otro cuarto llega un grito desgarrador. La alegría de su vida, el encantador bebé, acaba de ahogarse en la bañera.

»Si esta tragedia no les hace olvidar el hueco negro de la sala, es porque tienen ustedes un corazón insensible.

El nuevo ejercicio nos emocionó con su contenido melodramático e inesperado... Pero al parecer nuestros corazones eran de piedra, y no logramos nada. Arkadi Nikoláievich propuso empezar como corresponde, por el «si» y las circunstancias

dadas. Comenzamos a relatarnos algo entre nosotros, pero el magnetismo del público era más fuerte que la tragedia desarrollada en el escenario.

—Puesto que es así —decidió Tortsov—, nos separaremos nuevamente de la platea y representaremos estos «horrores» con el telón bajado.

Bajaron el telón, y nuestra sala se volvió nuevamente acogedora. Tortsov y Rajmánov volvieron de la platea y recuperaron su actitud cordial. Empezamos a actuar. Hicimos bien las partes tranquilas del ejercicio, pero cuando llegamos a las dramáticas mi trabajo no me satisfizo, y quise hacer mucho más de lo que mis sentimientos y mi temperamento podían expresar. Sin advertirlo, me fui desviando hacia el exhibicionismo.

Las impresiones de Tortsov confirmaron mi juicio. Arkadi Nikoláievich dijo:

—Al comenzar el ejercicio ustedes actuaron correctamente pero al finalizar fingieron actuar, forzaron los sentimientos, o, según la expresión de Hamlet, «destrozaron la pasión en pedazos», de modo que no pueden culpar al hueco negro. Eso no es lo único que ha obstaculizado la acción en el escenario, ya que con el telón bajado el resultado ha sido el mismo.

—Si con el telón arriba me perturba la platea —admití—, en el otro caso, si quieren que diga la verdad, me perturbaban usted e Iván Platónovich.

—¡Conque esas tenemos! —exclamó Tortsov con tono molesto—. Iván Platónovich, nos comparan con el hueco negro. ¡Nos hemos ofendido y nos vamos! ¡Dejemos que actúen solos!

Y ambos salieron con gesto tragicómico. Detrás de ellos partieron todos los demás. Nos sentimos solos y tratamos de actuar sin testigos, o sea, sin estorbos.

Por extraño que parezca, en la soledad todo resultaba peor aún. Mi atención se desplazó a mi acompañante. Seguí con el mayor interés su actuación, la criticaba, y yo mismo, a pesar de mi voluntad, me convertí en un espectador. Mis acompañantes, a su vez, me observaban atentamente.

Pero entonces, al azar, miré el espejo; me gustó mi aspecto, tuve más ánimo y recordé el trabajo en mi casa sobre el Otelo, durante el cual estuve actuando para mí mismo, lo mismo que hoy, viendo mi imagen reflejada. Me resultó agradable ser «mi propio espectador».

Llamamos a Tortsov y Rajmánov, aunque no hacía falta: habían estado espiando por una rendija de la puerta.

Nos dijeron que la actuación había resultado peor que con el telón levantado. Entonces había sido mala, pero modesta y discreta; ahora también era mala, pero con desenvoltura y aplomo. En cualquier caso el estorbo parece ser siempre el espectador. Pero al mismo tiempo actuar sin su presencia es aburrido.

—No hay otra salida —resolvió Tortsov después de una breve pausa—; debemos suspender por un tiempo los ejercicios y ocuparnos de los objetos de atención. Ellos son los principales culpables de lo ocurrido, y a ellos nos dedicaremos la próxima vez.

Hoy pendía en la sala un cartel con la siguiente leyenda:

ATENCIÓN CREADORA

El telón que representaba la cuarta pared de la cómoda sala estaba levantado y las sillas que habitualmente se apoyaban en ella habían sido retiradas. Nuestra habitación, sin una de sus paredes, estaba a la vista de todos, unida a la platea, lo cual hizo que desapareciera toda su atmósfera de intimidad para convertirse en una ordinaria decoración teatral. Cables eléctricos colgaban de las paredes y corrían en varias direcciones, con lamparillas dispuestas como para iluminar.

Nos alineamos cerca de las candilejas. Reinaba un solemne silencio.

—¿Quién ha perdido el tacón del zapato? —preguntó de pronto Arkadi Nikoláievich.

Los alumnos examinamos con la mayor atención el calzado propio y el del vecino.

Tortsov hizo una nueva pregunta:

—¿Qué acaba de ocurrir en la platea?

No sabíamos qué responder.

—¡Cómo! ¿No advirtieron a mi secretario, hombre tan atareado y ruidoso? Vino a traerme unos papeles para firmar.

No lo habíamos visto.

—¡Qué asombroso! —exclamó—. ¿Cómo pudo suceder? ¡Y con el telón subido! ¿No me habían asegurado que la platea les atrae de un modo invencible?

—Yo estaba ocupado con el tacón —dije para justificarme.

—¡Cómo! —aumentó el asombro de Tortsov—. ¡Algo tan insignificante como el tacón resultó más fuerte que el enorme y negro hueco del proscenio! Significa que no es tan difícil apartar la atención de él. El secreto parece bastante sencillo: *a fin de olvidarse de la platea, hay que interesarse por lo que hay en la escena.*

Recordé entonces el episodio en que se le cayeron unos clavos a un obrero y la conversación que mantuve con él. Fue en uno de nuestros ensayos de la función de prueba. En aquella ocasión me distraje tanto con los clavos y la conversación, que olvidé el hueco negro.

—Espero que hayan comprendido ahora —resumió Tortsov— que el acto necesita un objeto de atención, y que éste no debe estar en la sala, sino en el escenario. Cuanto más llamativo sea el objeto, más atraerá la atención. No hay un solo instante en la vida del hombre en que su atención no se sienta atraída por algún objeto. Y cuanto más interesante sea el objeto, mayor será su poder sobre la atención del artista. Para distraerlo de la platea, hay que introducir hábilmente un objeto interesante aquí, en la escena, como la madre distrae al niño con un juguete.

»En vez de aleccionarlos sobre los objetos que existen en la vida corriente y en consecuencia también en las tablas, les haré una demostración con imágenes sobre el

propio escenario. Dejemos que los puntos de luz que ahora ven ilustren diferentes formas de objetos que conocemos en la vida ordinaria, y que por consiguiente son necesarios en el teatro.

Platea y escenario quedaron totalmente a oscuras. Al cabo de unos segundos se encendió una lamparita eléctrica oculta en una caja que se hallaba en una mesa junto a la que estábamos sentados. En medio de la oscuridad, el punto luminoso era el único objeto claro que atraía nuestra atención.

—Esta lamparita —explicó Tortsov—, brillando en la oscuridad, nos ilustra *el objeto próximo*. Lo utilizamos en los momentos en que debemos concentrar nuestra atención y evitar que se disperse en cosas distantes. —Al encenderse nuevamente las luces, continuó—: Concentrar la atención en un punto luminoso en completa oscuridad es relativamente fácil. Ahora tratemos de repetir el mismo ejercicio, pero no en la oscuridad, sino con luz.

Pidió a un alumno que examinara el respaldo de un sillón. Yo tuve que observar la imitación de un esmalte sobre la superficie de la mesa. A un tercero le mostró una porcelana, a un cuarto un lápiz, a un quinto un trozo de cuerda, un fósforo a un sexto, y así sucesivamente.

Shustóv se puso a desenredar la cuerda, pero yo lo detuve diciéndole que el ejercicio que nos habían dado no era para actuar, sino para concentrar la atención, y que por eso sólo podíamos examinar los objetos, pensar acerca de ellos. Pero él no estuvo de acuerdo y siguió con lo suyo. Para resolver la cuestión nos dirigimos a Tortsov, quien dijo:

—La atención dirigida hacia un objeto despierta aún más la observación. De este modo la acción entrelazada con la acción crea un fuerte vínculo con el objeto^[12].

Cuando volví a examinar el esmalte de la superficie de la mesa sentí el deseo de levantarlo con algún instrumento agudo.

Esta labor me obligó a observar con mayor atención el dibujo. Al mismo tiempo, Shustóv seguía absorto en su tarea de desenredar la cuerda. Los demás alumnos también seguían dedicados a una acción, o examinando atentamente un objeto.

Por fin, Tortsov dijo:

—Veo que pueden concentrarse en el objeto cercano no sólo en la oscuridad, sino también con luz. ¡Eso está muy bien! Pero antes de determinar objetos cercanos y lejanos con la luz, hay que aprender simplemente a mirar y ver las cosas en el escenario.

—¿Hay que aprenderlo? —preguntó alguien.

—Sin duda. Es algo muy difícil ante la gente, con el hueco negro del proscenio. Por ejemplo, una de mis sobrinas tiene muy buen apetito, le gusta jugar, correr, charlar. Hasta hace poco comía en el cuarto de los niños. Ahora la sientan a la mesa de los mayores, y debe aprender nuevamente a comer, charlar, jugar. «¿Por qué no comes?», le preguntan. «¿Por qué me miráis?», responde la niña. ¿Cómo enseñarle nuevamente a comer, jugar y charlar con la gente? Lo mismo ocurre con ustedes. En

la vida ordinaria ustedes caminan, se sientan, hablan, miran; pero en el teatro pierden esas facultades. Se siente la proximidad del público y cada cual se pregunta: «¿Por qué me miran?». Es necesario, pues, enseñarles nuevamente cómo hacer todas estas cosas en el escenario y ante el público. Recuerden esto: todos nuestros actos, aun los más simples y elementales que conocemos perfectamente en la vida diaria, se vuelven forzados cuando aparecemos en el escenario, detrás de las candilejas, ante un público numeroso. Por eso es necesario que en la escena aprendamos de nuevo a caminar, movernos, sentarnos o acostarnos.

—Elijan algún objeto —dijo Tortsov, una vez sentados en el escenario abierto—. Podría ser esa toalla con un dibujo llamativo que está colgada ahí, en la pared.

Todos empezaron a observarla con minuciosidad.

—¡No! —dijo Tortsov—. Eso no es mirar. Es fijar la vista.

Tratamos de reducir la tensión, pero esto no lo convenció de que miráramos lo que veíamos.

—¡Con más atención! —ordenó.

Nos inclinamos hacia adelante.

—Estar atento y parecerlo son dos cosas distintas. Hagan la prueba ustedes mismos y vean cuál es la verdadera manera de mirar y cuál es la imitación.

De repente Tortsov soltó una carcajada y dijo dirigiéndose a mí:

—Si pudiera sacarle una fotografía tal como está ahora, no creería usted que un ser humano pudiera llegar a causa del esfuerzo a una posición tan absurda como la suya en este momento. ¿Acaso para mirar se necesita tanto esfuerzo? ¡Menos, menos! ¡Mucho menos! ¡Afloje del todo la tensión! Siga... siga. ¿Para qué se inclina tanto hacia el objeto? ¡Échese atrás! ¡Mucho más!

Cuanto más insistía en su «más, más», menor era la tensión que me impedía «mirar y ver». Es increíble hasta dónde llega el exceso de tensión. Uno no tiene idea de su magnitud, cuando permanece como tullido ante el hueco del proscenio.

—¡Qué sencillo es y qué poco se necesita para ver y mirar en escena! —exclamé con entusiasmo—. Es extraordinariamente fácil en comparación con lo que he hecho hasta ahora. ¡Cómo no me he dado cuenta yo mismo de que con los ojos casi fuera de las órbitas y el cuerpo en tensión no se ve nada, y así, sin la menor tensión ni esfuerzo, se puede observar todo hasta en los menores detalles! Pero eso es precisamente lo difícil: no hacer absolutamente nada en escena.

—¡Claro! —asintió Tortsov—. Porque no se deja de pensar que el espectador paga, y es preciso esforzarse por presentarle algo y recrearlo, para ganar merecidamente el dinero. ¡Y con cuánta frecuencia vemos sin mirar en la escena! ¡Qué puede haber más terrible que una mirada vacía de un actor! Es la prueba más convincente de que el alma del intérprete dormita, o de que su atención está en alguna otra parte, fuera del teatro y de la vida imaginaria de la escena. El actor está pensando en algo que no guarda relación con su papel. Una lengua locuaz o los movimientos

mecánicos de pies y manos no pueden sustituir la mirada inteligente, que expresa vida. No en vano llaman al ojo «el espejo del alma». El ojo del actor que ve y mira un objeto atrae la atención del espectador y lo orienta hacia el verdadero objeto que debe mirar. A la inversa, una mirada vacía aleja la atención del espectador del escenario. —Tras esta explicación, Tortsov agregó—: Las lamparitas expuestas hasta ahora representaban los objetos de la escena según debe verlos el artista. Así debe ser en el teatro, pero *raramente* sucede. Ahora mostraré lo que *no debe* ocurrir en el escenario, pero que lamentablemente *ocurre* casi siempre con la inmensa mayoría de los actores. Verán los objetos de los que se ocupa la atención del actor mientras se halla en escena.

De pronto empezaron a centellear pequeños focos por todo el escenario, por toda la platea; representaban la atención dispersa del actor. Luego los focos se apagaron y en su lugar empezó a brillar una fuerte luz sobre uno de los asientos de la platea.

—¿Qué es eso? —preguntó una voz en la oscuridad.

—Es el crítico severo —respondió Tortsov—. Se lo atiende con mucha deferencia cuando el actor aparece en público.

Las pequeñas luces comenzaron nuevamente a centellear, luego se extinguieron y por fin se encendió una nueva luz fuerte.

—Es el director.

Apenas se había apagado, cuando un pequeño y débil foco se encendió sobre el escenario.

—Es el pobre compañero del actor. Se le presta poca atención —observó Tortsov con ironía.

La débil lucecita se apagó rápidamente, y desde el mismo proscenio nos cegó un proyector.

—Es el apuntador.

Acto seguido las luces centellearon otra vez; se encendían y apagaban. Esto me hizo recordar mi estado en la función de prueba de *Otelo*.

—¿Comprenden ahora lo importante que es para el artista ver y mirar en el escenario mismo? —preguntó Tortsov al finalizar la clase—. ¡Éste es el difícil arte que deberán adquirir!

Todos nos sentimos desilusionados cuando, en vez de Tortsov, apareció Rajmánov en la clase y nos dijo que por indicación del director se encargaría de nosotros.

En la vida corriente, junto al director, a quien adora, Rajmánov es modesto y callado; pero cuando no está con él se muestra enérgico, decidido y severo.

—¡Concentren toda su atención! ¡No se distraigan! —ordenó con tono imperioso y seguro—. El ejercicio será como sigue: asignaré a cada uno un objeto para que lo observe. Deberán estudiar su forma, sus líneas, colores, detalles y demás características. Todo ello deberán realizarlo mientras cuento hasta treinta. Luego ordenaré apagar las luces para que no vean el objeto y los llamaré para describirlo. En

la oscuridad me dirán lo que la memoria visual de cada uno ha retenido. Después verifico y comparo con el mismo objeto lo relatado. Para ello hago encender nuevamente las luces. ¡Atención! Empiezo, Malolétkova, el espejo.

—¡Oh, por favor! —Señaló ella apresuradamente el espejo—. ¿Es éste?

—Sin preguntas innecesarias. En el cuarto hay un solo espejo. El actor debe ser buen adivinador. Pushin, el cuadro; Govorkov, la araña; Veliamínova, el álbum; Nazvánov, la alfombra.

—Hay varias. ¿Cuál de ellas?

—En caso de duda, decida por sí solo. Puede equivocarse, pero no vuelva a preguntar. El actor debe tener ingenio. ¡Ingenio, he dicho! Viuntsov, el florero; Umnóvij, la ventana; Dímkova, la almohada; Vieselovski, el piano. —Contó lentamente hasta treinta y ordenó—: ¡Apaguen las luces!

En cuanto quedamos a oscuras me llamó para que relatara lo que había visto.

—La alfombra es persa. El fondo general es castaño rojizo. Un ancho ribete encuadra la orilla.

Seguí describiendo, hasta que Rajmánov exclamó:

—¡Luces! Recordó todo mal, amigo mío. No informó correctamente; se distrajo. ¡Apaguen las luces! ¡Pushin!

—No pude entender el tema del cuadro, porque está muy lejos y soy corto de vista. Todo lo que vi fue un tono amarillo sobre un fondo rojo.

—¡Luces! No hay rojo ni amarillo en el cuadro. ¡Govorkov!

—Es una araña de vidrio, un artículo ordinario. Con colgajos de vidrio.

—¡Luces! —ordenó Rajmánov—. La araña es una pieza de museo, auténtica, de la época del imperio de Alejandro. ¡Usted estaba dormido! ¡Apaguen las luces! Nazvánov, describa nuevamente la alfombra.

—No sabía que me iba a pedir que lo hiciera de nuevo; lo lamento. No lo pensé —me disculpé, cogido de improviso.

—La próxima vez, piénselo. Corrija los errores y no se quede ni un segundo de brazos cruzados, sin hacer nada. Prevengo a todos que volveré a preguntar dos y tres veces hasta que logre una descripción exacta de sus impresiones. ¡Pushin!

—Me dormí. Me dormí dos veces.

Finalmente, Rajmánov logró que estudiáramos los objetos indicados y los pudiéramos describir en sus menores detalles. En mi caso fue necesario que me llamara cinco veces. Este trabajo intenso duró casi una hora. Teníamos los ojos cansados y la atención forzada. Habría sido imposible seguir con igual intensidad. Rajmánov lo sabía, y por eso la lección se dividió en dos partes, de media hora cada una.

Ahora, mientras anoto en mi diario la lección de hoy, surge en mi espíritu una duda: ¿hace falta y vale la pena registrar en detalle, taquigráficamente, lo que ocurre en las clases? ¿O tal vez sea mejor anotar los ejercicios en un cuaderno aparte? Que estos apuntes formen un índice de ejercicios prácticos, una especie de manual, o un

«adiestramiento y ejercitación», como llama a sus clases el propio Iván Platónovich. Estos apuntes me sirven en mis ejercicios diarios, y con el tiempo tal vez puedan serme útiles para tareas de dirección y enseñanza. Queda decidido; a partir de hoy habrá dos cuadernos: en uno (en éste) continuaré llevando un diario y anotando la teoría que Tortsov nos enseña, y en el otro anotaré los ejercicios prácticos que elabora Rajmánov para nosotros.

Tortsov continuó hoy la demostración de los objetos de atención en escena con las luces encendidas.

—Hasta ahora —dijo— hemos abordado objetos en forma de puntos. Ahora les mostraré el llamado *círculo de atención*. Ya no se trata de un solo punto, sino de todo un sector de pequeña extensión y que encierra muchos objetos independientes. La mirada va pasando de uno a otro, pero no sale de los límites trazados por el círculo de atención.

Dicho lo cual, quedamos a oscuras, y un segundo después, sobre la mesa próxima a la que se sentaba, se encendió una gran lámpara. La pantalla proyectaba un círculo de luz hacia abajo sobre mi cabeza y mis manos, iluminando vivamente la mitad de la mesa; en ésta había pequeños objetos diseminados. El espacio restante del escenario y la platea estaba sumido en una profunda oscuridad. Eso me hacía sentir más cómodo bajo el haz luminoso de la lámpara, que parecía absorber toda mi atención en su círculo de luz limitado por la oscuridad.

—Este espacio iluminado de la mesa —dijo Tortsov— ilustra el *pequeño círculo de atención*. Ustedes mismos, o mejor dicho, su cabeza y sus manos, sobre las que cae la luz, son el centro del círculo. Éste se puede comparar con el pequeño diafragma de una cámara fotográfica, que detalla las mínimas partes de un objeto.

Tortsov tenía razón; en efecto, todas las bagatelas que estaban en la mesa, dentro del pequeño círculo de luz, atraían mi atención sin esfuerzo alguno de mi parte.

En un círculo de luz, en medio de una completa oscuridad, se tiene la sensación de estar aislado de todos los demás. Dentro de ese círculo, lo mismo que en el propio hogar, no hay nadie que infunda temor ni nada que avergüence. Ahí se olvida que desde la oscuridad, desde todos los ángulos, hay ojos extraños que observan cómo vive uno. En el pequeño círculo de luz me siento a buen resguardo, más aún que en mi propia casa, pues en ésta la patrona, curiosa, espía por el ojo de la cerradura, mientras que en el pequeño círculo las paredes negras de la oscuridad que lo bordean parecen impenetrables.

Tortsov comprendió mi estado de ánimo. Se acercó al borde del escenario y me dijo entusiasmado:

—Tome nota rápidamente: el estado que usted experimenta ahora es lo que llamamos *soledad en público*. Está usted en público, porque estamos aquí todos nosotros. Está solo, porque lo separa de nosotros el pequeño círculo de atención. En un espectáculo, ante los ojos de miles de personas, puede encerrarse siempre en su

soledad, como un caracol en su concha. Ahora les mostraré el *círculo medio de atención*.

Todo se oscureció. Después se iluminó un espacio bastante amplio, con varios muebles, una mesa, algunas sillas y la punta de un piano, con la chimenea y un gran sillón enfrente. Yo me encontraba en el centro del círculo.

Era imposible abarcar de golpe con la vista todo el espacio. El inconveniente radicaba en que, al agrandarse la superficie iluminada, se producían semitonos que caían fuera de los límites del círculo, debido a lo cual sus paredes no resultaban tan impenetrables. Además, en mi soledad, aquello era demasiado amplio. Si el círculo pequeño se puede comparar con un cuarto de soltero, el círculo medio se asemeja a una vivienda de familia. Sentí el deseo de retornar a mi pequeño círculo de atención.

Ahora bien, eso es lo que pensaba y sentía mientras estaba solo. Pero cuando en el sector iluminado entraron Shustóv, Pushin, Malolétkova, Viuntsov y otros, apenas pudimos caber en él. Se formó un grupo que se instaló en los sillones, las sillas y el diván.

Una gran superficie ofrece espacio para amplias acciones. Ahí se sienten deseos de hablar de temas generales, y no de las cuestiones personales o íntimas. Así, en el círculo medio se inició en seguida una escena popular, viva, ardiente y juvenil. Es algo que no se repite por encargo. A semejanza de lo que ocurrió con el círculo pequeño, el círculo medio de luz que nos mostró hoy Tortsov me hizo experimentar las sensaciones del artista en el momento en que se ensancha el círculo de atención.

Un detalle interesante: durante la lección de hoy en ningún momento me acordé de mi odiado enemigo en la escena: el hueco negro del proscenio. ¡Esto es algo asombroso!

—¡Aquí tienen el círculo grande! —exclamó Tortsov cuando toda la estancia quedó inundada de luz.

Sentí que me absorbía el espacio.

—Ahora —agregó Tortsov tras breve pausa— repetiré los mismos ejercicios, pero no a oscuras, sino con las luces encendidas. Muéstrenme, en primer lugar, el círculo pequeño de atención, con la soledad en público dentro de él, y luego el círculo medio y el mayor.

Para ayudar a los alumnos, Tortsov indicó algunos recursos técnicos destinados a mantener la atención que en un ambiente muy iluminado se dispersa. Para ello hay que deslindar la superficie fijada, o el círculo de atención visual, con líneas constituidas por los mismos objetos que se encuentran en la habitación.

Al ampliarse la superficie y para mi desesperación, el hueco negro del proscenio se introdujo de nuevo en la escena y se apoderó de mi atención. Consiguientemente, todos los ejercicios que había realizado, y que me habían infundido esperanzas, perdieron su valor. De nuevo tuve una sensación de impotencia. Comprendiendo mi estado de ánimo, Tortsov dijo:

—Les explicaré asimismo otro recurso técnico que ayuda a dirigir la atención.

Consiste en lo siguiente: a medida que el círculo aumenta, deben ensanchar su área de atención. No obstante, ésta puede continuar creciendo sólo mientras logren retener la línea imaginaria que bordea el círculo. Tan pronto como su límite empiece a vacilar y disiparse, deben retroceder rápidamente a un círculo menor, capaz de ser abarcado por la atención visual.

»Pero justamente en ese momento suele ocurrir una catástrofe: la atención se desliza fuera de nuestro poder y se disuelve en el espacio. Es necesario volver a atraerla y gobernarla. Para ello recurran lo antes posible a la ayuda de un objeto-punto, por ejemplo esta lamparita que está sobre la mesa y que se acaba de encender. Cuando hayan asegurado el punto, rodéenlo con un pequeño círculo en la luz con la lámpara como centro. Tracen después un círculo medio de atención en la luz y dentro de él otros círculos más pequeños.

Hicimos todo lo indicado por Tortsov. Pero cuando la superficie de la atención se ampliaba más allá de ciertos límites, me perdía de nuevo en el enorme espacio de la escena.

En la mesa circular, fuertemente iluminada, se encendió de nuevo la lámpara en la cajita.

—¡Miren rápidamente este objeto o punto! —nos gritó Tortsov.

Fijé los ojos en la lámpara que ardía bajo la abundante luz y casi no advertí cómo todo a mi alrededor se hundía en la oscuridad y cómo del círculo mayor se formaba uno de tamaño medio.

Después el círculo medio se redujo a uno pequeño. ¡Mejor aún! Es mi preferido, y lo domino libremente.

Después de esto, Tortsov efectuó en la oscuridad los pasos que ya conocíamos; del círculo pequeño al grande y viceversa, repitiendo todo el ejercicio.

Estas operaciones se repitieron unas diez veces, hasta que terminaron por hacérsenos poco menos que habituales.

Pero de repente, concluida la décima repetición con el círculo mayor, cuando toda la escena se hallaba brillantemente iluminada, Tortsov exclamó:

—¡Busquen el círculo medio con la luz, y que su mirada lo recorra libremente! ¡Alto! ¡Han aflojado la atención! ¡Recurran otra vez a la lámpara salvadora! Para eso arde en medio de la luz. ¡Así! ¡Magnífico! Ahora formen un círculo pequeño con la luz. No es difícil, con la lámpara encendida en su centro.

»En los momentos terribles de confusión y pánico, deben recordar que cuanto más amplio y vacío es el círculo mayor, tanto más estrechos y densos deben ser dentro de él los círculos pequeños y medianos, y tanto más cerrada la soledad en público.

Todas las lámparas se apagaron, y después, de repente, se encendió la que pendía sobre la mesa de al lado. Un haz circular de luz caía sobre el blanco mantel.

—He aquí un círculo pequeño de atención, situado fuera de nosotros.

Luego el círculo se agrandó hasta convertirse en un círculo mediano. Iluminó

todo el cuarto contiguo, y después abarcó las otras habitaciones, excepto el ambiente oscuro en el que nos hallábamos.

—Ahora tienen un círculo grande, situado fuera de nosotros.

Desde la oscuridad del cuarto resultaba cómodo observar lo que ocurría en torno de nosotros, aun en los puntos más alejados que alcanzábamos con la vista. Yo podía elegir para mi observación diversos puntos u objetos, y también círculos pequeños, medianos y grandes de atención situados fuera de nosotros.

Realizamos a plena luz los ejercicios con círculos de diversas dimensiones. Esa vez se iluminaron el recibidor y todos los otros cuartos. Debíamos trazar, estrechar y ensanchar mentalmente los círculos de atención situados fuera de nosotros tal como lo habíamos hecho antes, cuando nos encontrábamos en el centro del círculo.

Al comenzar la clase de hoy, dije en un arranque de entusiasmo:

—¡Si fuera posible no separarse nunca del círculo pequeño en la escena!

—¡Pues no se separe! Depende de su voluntad —respondió Tortsov.

—Sí, pero no puedo ir a todas partes con la lámpara y la pantalla, como si llevase un paraguas.

—Ni se lo aconsejo. Pero puede llevar el círculo pequeño de atención, no sólo en la escena, sino también en la vida corriente.

—¿Cómo?

—Ahora verá. Suba al escenario y condúzcase como si estuviera en su casa.

Se hizo una completa oscuridad, y de repente desde algún sitio apareció un círculo de luz que empezó a moverse junto conmigo.

Entonces ocurrió algo extraordinario: me acerqué al piano y toqué una melodía, la única que sabía.

Para explicar este hecho en todo su valor debo hacer un comentario. No soy en modo alguno un músico, y sólo me atrevo a tocar algo cuando estoy absolutamente solo en mi casa. Lamento cuando alguien me escucha y entra en mi habitación mientras estoy ejecutando algo. Cierro la tapa de un golpe, me ruborizo; en resumen, me conduzco como un escolar al que sorprenden fumando. Pero hoy aparecí en público como pianista, no sentí el menor embarazo, toqué sin titubeos y no sin satisfacción. ¡Es increíble! ¿Cómo explicarlo? ¿Tal vez el círculo de atención nos defiende con mayor seguridad en el escenario que en la vida corriente, y el artista se siente más fuerte que en la realidad? ¿O el círculo posee propiedades que no conozco?

Para ilustrarnos mejor sobre su significado, Tortsov nos contó el cuento indio que recuerdo a continuación:

Un maharajá se proponía elegir a un ministro, y anunció que sólo se decidiría por aquel hombre que pudiera caminar por el borde de los muros de la ciudad sosteniendo un vaso lleno de leche hasta el borde, sin derramar una sola gota.

Varios emprendieron la marcha, pero en su camino, ya fuese porque les gritaban o por susto o por distracción, derramaron la leche.

—Ésos no son ministros —dijo el maharajá.

Pero después vino uno que no desvió la vista del vaso colmado a pesar de los gritos, los intentos de asustarlo y demás ardides.

—¡Fuego! —ordenó el soberano.

Dispararon pero sin resultado.

—Ése es un verdadero ministro —dijo el maharajá.

—¿Oyó usted los gritos? —le preguntaron.

—No.

—¿No se dio cuenta de los intentos que se hicieron por asustarlo?

—No. Yo miraba la leche.

—¿Oyó los disparos?

—No, soberano. Yo miraba la leche.

—¡Eso es lo que se llama estar en el círculo! ¡Eso es verdadera atención y no a oscuras, sino con luz! —dijo Tortsov, concluyendo el relato—. Intenten realizar su prueba a plena luz.

¡Lamentablemente no podemos contar con el cargo de ministro junto al maharajá! Con luz no logré encerrarme en el círculo móvil y crear la soledad en público.

Hoy, en la calle, hice un descubrimiento.

¡Qué extraño! Entre el numeroso gentío, los tranvías y los automóviles, me resultó más fácil que en la escena trazar la línea del imaginario círculo de atención y seguirlo.

Lo hice donde se agolpaba la muchedumbre, mientras me decía: «He aquí la línea del círculo que me fijo: desde mis codos, pasando por el borde de la cartera que asoma bajo mi brazo, no más allá de mis piernas que se adelantan a medida que camino. Éstas son las líneas que no debe traspasar la atención». Para mi asombro, logré contenerla dentro de los límites fijados. Sin embargo, esa tarea, realizada entre la muchedumbre, no resultó cómoda; además, podía acarrearme desastrosas consecuencias: pisé algún pie, casi derribo una canasta de confituras, no saludé a un conocido. Ello me obligó a ensanchar los límites del círculo trazado hasta llegar a uno mediano, que llegaba mucho más allá de los límites de mi cuerpo.

Este otro círculo resultó más seguro, pero más dificultoso para la atención, pues a través de un espacio mayor, igual que por un patio abierto, a cada instante pasaba gente que iba a mi encuentro o me seguía. Sin círculo, en un espacio amplio, yo no habría percibido a nadie; pero, dentro de los estrechos límites fijados para la observación, los desconocidos, que no tenían el menor interés para mí, se me hacían, contra mi voluntad, más notables que lo que yo habría deseado. Atraían mi atención, del mismo modo que saltan a la vista todos los detalles al ponerlos bajo el pequeño círculo de la lupa de un microscopio. Lo mismo pasó con mi círculo móvil. La

agudizada atención percibía todo lo que caía en su campo visual.

Traté de realizar el ejercicio de ampliar y estrechar el círculo de atención, pero hube de suspender mis pruebas: casi me dedico a contar todos los peldaños de la escalera que conducía al sótano.

Al llegar al lugar donde había una gran multitud tomé el círculo más grande que podía abarcar mi mirada, e inmediatamente todas las líneas comprendidas en su interior se fundieron y atenuaron. Oí una estridente bocina seguida de las maldiciones de un conductor y vi el parachoques de un automóvil que casi me atropella.

Me acordé de las palabras de Tortsov: «Si se pierde en un círculo grande, refúgiese lo antes posible en uno pequeño». Fue lo que hice.

«Es extraño —pensé— que en un amplio espacio, y en una calle con mucha gente, la soledad se crea antes que en la escena. ¿Será porque allí a nadie le importa mi presencia, mientras que en escena todos deben mirar al actor?» Ésta es una condición imprescindible del teatro. Existe para que todos miren al escenario y a la soledad en público del personaje.

—Hasta ahora —dijo Tortsov— nos hemos ocupado de la atención dirigida hacia objetos que se encuentran fuera de nosotros; eran objetos inanimados; no se veían infundidos por el «sí», las circunstancias dadas, las creaciones de la imaginación. Necesitábamos la atención por la atención misma, el objeto por el objeto en sí. Ahora nos toca referirnos a objetos y a la atención no ya de la vida exterior, real, sino de la vida interior, imaginaria. Viuntsov, mire en su interior; busque ahí la atención y la imaginación.

—¿Dónde debo buscar?

—¿Por qué no veo a Rajmánov? ¿Dónde está? —preguntó repentinamente Arkadi Nikoláievich.

Todos empezaron a mirar a su alrededor, tras lo cual se quedaron pensativos.

—¿Por dónde vaga su imaginación? —preguntó Tortsov.

—Está buscando a Rajmánov —respondió Viuntsov— por todo el teatro... Hasta corrió a su casa...

—¿Y dónde está la imaginación?

—Ahí mismo, junto con la atención, buscando —decidió Viuntsov, muy satisfecho.

—Ahora usted, Mazvánov, recuerde el sabor del caviar.

—Ya lo he recordado —contesté.

—¿Dónde se encuentra el objeto de su atención?

—Al principio tuve la imagen de un gran plato de caviar colocado sobre la mesa.

—Es decir, que el objeto estaba fuera de usted.

—Pero en seguida la visión me provocó sensaciones gustativas en la boca y la lengua —recordé.

—O sea, dentro de usted —observó Tortsov—. Hacia ahí se dirigió también su

atención. Shustóv, recuerde ahora la marcha fúnebre de Chopin. ¿Dónde está el objeto? —preguntó Arkadi Nikoláievich.

—Al principio fuera de mí, en el cortejo fúnebre. Pero los sonidos de la orquesta suenan en mis oídos, o sea, dentro de mí mismo —dijo Pasha.

—¿Hacia ahí se dirige su atención?

—Así es.

—Por consiguiente, en la vida interna nos creamos al principio representaciones visuales sobre el lugar en que se encuentra Iván Platónovich, o la mesa del comedor, el cortejo fúnebre; pero después, a través de estas representaciones, despertamos las sensaciones interiores de alguno de los cinco sentidos y fijamos definitivamente en dicho lugar nuestra atención, que, por lo tanto, llega a convertirse en objeto de nuestra vida imaginaria, no por una vía directa, sino indirecta, a través de lo que podríamos llamar un objeto auxiliar. Eso es lo que ocurre con nuestros cinco sentidos. ¡Veliamínova! ¿Qué siente usted al salir a escena?

—No sé realmente qué decir —dijo la bella de nuestro grupo, presa de turbación.

—¿Hacia dónde se dirige ahora su atención?

—No sé, en verdad... Me parece que al camerino... entre los bastidores... de nuestro teatro... antes del comienzo de nuestra función... de prueba.

—¿Qué hace en el camerino?

—No sé cómo expresarlo... Me inquieto por mi vestido.

—¿Y no por el papel de Catalina? —preguntó Arkadi Nikoláievich.

—También por Catalina.

—¿Y qué siente?

—Me doy prisa; todo se me cae de las manos... No alcanzo... la campanilla... ni esto, ni lo otro... una opresión... y una debilidad, como enferma... ¡Ah! Hasta me da vueltas la cabeza.

Veliamínova se echó atrás, contra el respaldo de la silla y se cubrió los ojos con sus hermosas manos.

—Como ven, también ahora se ha repetido lo mismo: surgieron representaciones visuales de la vida entre bastidores, antes de salir a escena, que tuvieron eco en la vida interior; en otras palabras, crearon una vivencia que en su posterior desarrollo hasta podría haber llegado al síncope.

»Pero la dificultad radica en que los objetos de nuestra vida imaginaria son inestables y a menudo inasibles. Si el mundo material que nos rodea en escena exige una atención muy adiestrada, este requisito es mucho más riguroso al tratarse de objetos frágiles, imaginarios.

—¿Cómo volver estable el objeto de la atención interior? —pregunté.

—Del mismo modo que desarrollamos la atención exterior. Todo lo que saben sobre ésta vale tanto para los objetos interiores como para la atención interior. ¿Recuerdan cómo el hueco negro del proscenio los distraía a cada momento de lo que ocurría en el escenario?

—¡Lo recuerdo muy bien! —exclamé.

—Sepan, pues, que la atención interior en escena también se desvía momentáneamente de la vida del papel a causa de los recuerdos de la propia vida humana del artista. Por eso, también en la esfera de la atención interior transcurre una lucha constante entre la atención correcta y la incorrecta, entre la que es útil y la que es nociva para el papel. La atención dañina nos desvía de la línea correcta y nos arrastra hacia el otro lado de las candilejas, hacia la platea, o fuera de los límites del teatro.

—Por lo tanto, ¿para desarrollar la atención interior hay que realizar mentalmente los mismos ejercicios que nos mostró en su momento para la atención exterior? —pregunté, para precisar la cuestión.

—Sí —confirmó Tortsov—; lo mismo en un caso que en otro se precisan, en primer lugar, ejercicios que ayuden en escena a desviar la atención de lo que no hay que advertir o de lo que no hay que pensar, y, en segundo lugar, ejercicios que ayuden a fijar la atención interior en lo que es necesario para el papel.

—¿Acaso hay para esto ejercicios especiales? —pregunté.

—Más que suficientes durante el proceso de formación y posteriormente en el trabajo escénico, que requiere, como la creación misma, una actividad casi incesante de la atención exterior y especialmente de la interior. Si el alumno o el actor lo comprende y mantiene una actitud consciente hacia su actividad, en su casa, en el estudio y en la escena; si es disciplinado en grado suficiente en este sentido y siempre se concentra interiormente, puede estar tranquilo: su atención recibirá el adiestramiento necesario para la labor que realiza, hasta sin ejercicios especiales.

»Hagan los mismos ejercicios que para el desarrollo de la imaginación. Son igualmente eficaces. Al acostarse, en cuanto apaguen la luz, habitúense a examinar diariamente todos los aspectos de la vida del día transcurrido, tratando de llegar hasta el último detalle. Por ejemplo, cuando piensen en el desayuno o el almuerzo, traten de recordar y ver no sólo la comida, sino también la vajilla en que les sirvieron los platos, y la disposición de ella en la mesa. Recuerden asimismo los pensamientos y las sensaciones interiores suscitadas por la conversación en la mesa y el sabor de los alimentos. Otras veces piensen, no ya en el día que acaba, sino en momentos más distantes de la vida. Examinen de modo aún más pormenorizado las casas, las habitaciones y los lugares en que vivieron o donde pasearon, y al recordar determinados aspectos empléenlos mentalmente. Esto les hará retornar a una sucesión de acciones que alguna vez les resultó muy conocida y al orden cotidiano de un tiempo pasado. Revisen también los detalles con la atención interior. Procuren recordar con la mayor claridad posible a los seres allegados, vivos o muertos. En toda esta labor se asigna un gran papel a la atención, que tendrá nuevos motivos para ejercitarse.

Dijo Tortsov, prosiguiendo con la lección que no había concluido la vez anterior:

—La atención y los objetos deben ser, como saben, sumamente estables en el arte. No necesitamos una atención que se deslice por la superficie. La creación exige una perfecta concentración de todo el organismo. ¿Cómo lograr el objeto estable y la adecuada atención? Ya lo saben, y por eso lo veremos en la práctica. ¡Nazvánov! Suba al escenario y mire la lámpara que está en una cajita, sobre la mesa.

Subí y al punto se apagaron las luces, excepto la lámpara, que se convertía en el objeto único. Pero un instante después le había cogido odio. Tenía ganas de tirarla al suelo, de lo molesta que me resultaba.

Cuando hablé de esto a Tortsov, me respondió:

—Usted sabe que lo que atrae la atención en la escena no es el objeto mismo, la lámpara, sino lo que ha forjado la imaginación. Ésta rehace el objeto, y con la ayuda de las circunstancias dadas lo convierte en motivo de atracción. Debe rodearlo rápidamente de bellas y emocionantes ficciones de su fantasía. Entonces la odiosa lámpara se transformará en un estímulo para crear.

Se produjo una pausa prolongada, durante la cual yo miraba la lámpara, pero no podía concebir nada relacionado con mi observación.

Por fin Tortsov se compadeció de mí.

—Lo ayudaré. Supongamos que esta lamparita es el ojo entreabierto de un legendario monstruo dormido. En la densa oscuridad no se ven los contornos de su cuerpo gigantesco, por lo cual resulta más terrible aún. Hágase esta pregunta: «Si esta fantasía fuera realidad, ¿qué haría yo?». Exactamente de esta manera meditaría sobre la cuestión algún príncipe fabuloso antes de iniciar un duelo con el monstruo. Decida el asunto de acuerdo con una simple lógica humana: de qué lado es más conveniente atacar a la fiera, puesto que su hocico está vuelto hacia el lado de usted y la cola está muy alejada, atrás. Ya sea que usted concibe mal el plan del ataque, o que el héroe de la leyenda lo hace mejor, no dejará usted de pensar algo, y así orientará su atención y, acto seguido, sus ideas hacia el objeto. Así se despierta la imaginación, que se apodera de usted y le provoca el deseo de actuar. Y el comienzo de la acción significa que aceptó el objeto, que creyó en él, que se ha relacionado con él. Significa que apareció un objetivo, y la atención de usted se alejó de todo lo que hay fuera de la escena. Pero con ello sólo comienza la transformación del objeto de su atención.

La tarea que se me planteaba parecía difícil. Pero recordé que el «si» no fuerza el sentimiento, sino que sólo exige una respuesta «según la lógica humana», como dijo Tortsov. Por ahora todo lo que hay que decidir es de qué lado hay que atacar al monstruo. Tras esto empecé a razonar de modo lógico y consecuente: «¿Qué es esta luz en la oscuridad? —me pregunté—. Es el ojo entreabierto del dragón durmiente. Si es así, está mirando derecho hacia mí. Debo ocultarme de él». Pero temía moverme. ¿Qué hacer? Cuanto más extensa y detalladamente consideraba la pregunta que me había planteado, tanto más importante se me volvía el objeto de la atención. Y cuanto más ocupado estaba con él, tanto más me hipnotizaba. De pronto la lamparita parpadeó, y yo me estremecí. Después empezó a centellear con más intensidad. Me

cegaba, pero al mismo tiempo me emocionaba y asustaba. Retrocedí, porque me pareció que el monstruo me había visto y se movía. Lo comenté con Arkadi Nikoláievich.

—¡Finalmente logró afirmar el objeto señalado! Dejó de existir en su forma inicial, se esfumó, y en su lugar apareció algo absolutamente distinto, más poderoso, reforzado por la emocionante creación de la fantasía (era una lamparita y se convirtió en un ojo). Ese objeto transformado crea una reacción interior, emocional, de respuesta. Esa atención no sólo se interesa por el objeto; atrae al trabajo todo el sistema creador del artista y junto con él prosigue su actividad creadora. Hay que saber transformar el objeto y, con él, la atención misma, que debe dejar de ser fría e intelectual para volverse cálida, *sensorial*. Esta terminología está aceptada en el lenguaje actoral. Por otra parte, la designación de «atención sensorial» no es nuestra, sino que pertenece al psicólogo I. L. Lapshin, quien la utilizó por primera vez en su libro *La creación artística*^[13].

Entré en la clase mientras se desarrollaba una acalorada discusión con Vieselovski. Decía él que le resulta no sólo difícil, sino además imposible ocuparse al mismo tiempo del papel, los procedimientos de la técnica, los espectadores (de los que no se puede apartar la atención), las respuestas del compañero, el apuntador y, en ocasiones, varios objetos a la vez.

—¿Cuánta atención se necesita para todo esto? —clamaba con desesperación.

—Usted se considera impotente para esta tarea, y sin embargo el jinete equilibrista del circo se desenvuelve a la perfección en una labor aún más difícil, en la que arriesga la vida. En efecto, tiene que balancearse con las piernas y el cuerpo sobre el lomo de un caballo al galope, seguir con los ojos el equilibrio de un palo colocado sobre su frente, en cuyo extremo da vueltas un plato, y además debe jugar con tres o cuatro balones. ¡Cuántos objetos al mismo tiempo! Pero aún le resulta posible gritar bravamente sobre el caballo. La razón por la que puede realizar todo eso es que en el hombre la atención tiene *múltiples planos* que no se interfieren. Es difícil sólo al principio. Afortunadamente, mucho de lo habitual se nos vuelve automático. Con la atención puede ocurrir lo mismo. Por supuesto, si hasta ahora han creído que el actor trabaja por intuición, en cuanto hace uso de sus aptitudes, tendrán que cambiar de idea. Las aptitudes sin el trabajo sólo son material en bruto, sin pulir.

No sé cómo terminó la discusión, pues me llamaron por teléfono. Al regresar, encontré a Govorkov de pie junto al proscenio, con los ojos desmesuradamente abiertos, mientras Tortsov le hablaba acaloradamente tratando de convencerlo.

—¿Qué ha ocurrido? ¿Sobre qué discuten? —pregunté a mi vecino.

—Govorkov sostiene que «no hay que quitar los ojos del público» —me contestó riendo.

—¡Nos presentamos ante una muchedumbre! —exclamó el polemista.

Pero Arkadi Nikoláievich protestó y dijo que no se puede mirar «al público».

—Supongamos que usted mira una pared imaginaria que separase al artista de la sala. ¿Qué posición deben adoptar los ojos, dirigidos hacia un objeto o punto muy cercano que se encuentra en la pared imaginaria? Tienen que desviarse tan marcadamente como cuando uno se mira la punta de la nariz. ¿Y qué hace el actor en la inmensa mayoría de los casos? Cuando mira hacia la pared, por un hábito adquirido para siempre, dirige la vista hacia el patio de butacas, donde están el director, el crítico o la admiradora. Sus pupilas no miran con el ángulo visual que nuestra naturaleza exige para un objeto próximo. ¿Supone usted que el actor mismo, el compañero y el espectador no advierten ese error? ¿Confía en que podrá engañar a su propia naturaleza o a la nuestra, haciendo algo tan anormal?

»Veamos otro caso. Supongamos que el papel exige una mirada a lo lejos, sobre el horizonte, en el mar, donde todavía se alcanza a ver la vela de una embarcación. ¿Recuerdan ustedes cómo deben fijar la mirada para ver a lo lejos? Tienen que mirar en dirección totalmente recta, de modo que las dos líneas de la visión sean casi paralelas. Para lograr esta posición de las pupilas, deben mirar como si perforasen la pared más alejada de la sala, encontrar mentalmente el punto imaginario más lejano y detener en él la atención. ¿Y qué hace el actor en vez de esto? Como siempre, dirige de nuevo la vista hacia donde se encuentran el director, el crítico o la admiradora. ¿Creen que también en este caso se puede lograr el engaño de uno mismo o del público?

»Cuando gracias a la técnica aprendan a colocar un objeto en el lugar exacto y fijar en él la atención, cuando hayan comprendido la importancia del espacio para el ángulo visual en escena, entonces podrán mirar hacia la sala y permitirle a la vista pasear por encima de los espectadores o detenerse antes de llegar a ellos. Pero por ahora eviten el hábito de simular físicamente para que no se desarticule una técnica en ciernes, aún no consolidada.

—¿Adónde mirar mientras tanto? —preguntó Govorkov.

—Por el momento vuelvan la vista a la derecha o a la izquierda, o a la línea superior del portal. No teman que no les vean los ojos. Cuando sea necesario éstos se volverán por sí solos hacia el objeto imaginario, situado más allá de las candilejas, cosa que ocurrirá de forma natural, instintiva y correctamente. Pero sin esta necesidad interior, subconsciente, eviten mirar de manera directa a la pared inexistente o a lo lejos, mientras no hayan elaborado la psicotécnica imprescindible para ello.

En nuestra lección de hoy, Arkadi Nikoláievich dijo:

—Para completar lo referente al aspecto práctico de la función de la atención artística, es necesario hablar de ésta como herramienta destinada a obtener el material para la creación. El actor debe ser un observador atento no sólo en la escena, sino también en la vida real. Debe concentrarse con todo su ser en lo que lo atrae; debe mirar un objeto, no como un transeúnte distraído, sino con penetración, porque de lo contrario su método creador no guardará relación con la verdad de la vida ni con su

época.

»Hay personas dotadas por la naturaleza del poder de observación, que sin esfuerzo de su voluntad captan todo lo que ocurre a su alrededor y lo graban firmemente en su memoria. Saben también seleccionar entre lo observado lo más significativo, interesante, típico y colorido. Cuando se oye hablar a esas personas se llega a ver y comprender cuánto escapa a la atención de los poco observadores, de los que en la vida no saben ver, mirar y relatar vívidamente lo percibido. Lamentablemente, no son muchos los que poseen esa atención tan necesaria para el artista, que sabe encontrar en la vida lo esencial y característico. Con suma frecuencia la gente no sabe desarrollar tal poder ni aun para sus propios intereses elementales.

»La gente no sabe distinguir por el rostro, la mirada o el timbre de la voz cuál es el estado de ánimo del interlocutor; no logra mirar activamente la verdad compleja de la vida, ni escuchar realmente. Si pudiera hacerlo, la creación sería infinitamente más rica, delicada y profunda. Pero no se puede poner en una persona lo que no le dio la naturaleza; sólo se puede tratar de desarrollar y completar la capacidad de que está dotada, aunque no sea mucha.

»¿Cómo habituar a personas poco observadoras a aprehender lo que la naturaleza y la vida les presentan? Ante todo hay que explicarles cómo mirar y ver, escuchar y oír no sólo lo malo, sino también, y principalmente, lo bello. Tales hábitos elevan el espíritu, despiertan las mejores sensaciones y dejan huellas indelebles en la memoria emocional. Nada hay más bello que la naturaleza, y hay que contemplarla con profunda atención. Para empezar, tomen ustedes una flor o una hoja, o una telaraña, o el dibujo de la escarcha en el vidrio de la ventana. Todas son creaciones de un artista insuperable: la naturaleza. Intenten expresar con palabras lo que les agrada en ellas, esto obliga a la atención a penetrar más profundamente en el objeto observado, a evaluarlo de un modo más consciente y tratar de captar su esencia. Y no rehúyan el lado negro de la naturaleza. No olviden que en lo más feo está también lo bello, así como en lo más bello está también lo feo. Busquen lo uno y lo otro, defínanlos con palabras, aprendan a distinguirlos.

»Estudien después lo producido en arte, literatura, música, los objetos de los museos, los elementos decorativos; en fin, todo lo que aparezca ante su vista y ayude a desarrollar el buen gusto y el amor a lo bello. Pero háganlo, no con la mirada fría y analítica, lápiz en mano, sino con el espíritu cálido propio del verdadero artista, que se deja absorber por la vida, que se convierte en objeto de su estudio y su pasión, que todo lo mira con avidez, tratando de grabar sus impresiones no ya en su cuaderno de apuntes, como quien reúne datos estadísticos, sino en el corazón, porque lo que ha obtenido es un material vivo, palpitante, creador. En resumen, en el arte no se puede trabajar fríamente. Hace falta algo de calor interior, una atención sensible. Esto es válido también para el proceso de buscar el material para la creación. Por ejemplo, cuando un escultor busca y examina trozos de mármol para tallar la figura de Venus, lo hace con emoción. En tal o cual matiz o vena de la piedra presiente y percibe el

cuerpo de la futura creación. A veces el azar proporciona un poderoso y natural estímulo para la atención: en tales casos, hasta la persona distraída se vuelve observadora. Como ejemplo les relataré un episodio de mi vida.

»Fui a casa de un famoso escritor, por quien sentía un profundo afecto. Cuando pasé a su gabinete, quedé pasmado de asombro: su escritorio estaba repleto de apuntes, papeles, libros, que indicaban que hasta hacía poco había estado entregado a su labor creadora; pero al lado de la mesa había un gran tambor, timbales, un enorme trombón y atriles de orquesta que no cabían en el cuarto contiguo. Se habían deslizado hacia el gabinete a través de una gran puerta entreabierta. En aquella habitación reinaba el caos; los muebles estaban desplazados en desorden hacia la pared, y en la superficie libre se amontonaban los atriles.

»¿Acaso el poeta se entregaba a su creación en este ambiente, bajo el ruido del tambor, los timbales, el trombón? —pensé—. ¿No es éste un inesperado descubrimiento que llamaría la atención hasta del individuo menos observador y lo induciría a tratar de explicar a toda costa el enigma? No es de extrañarse que también yo concentrara en el asunto toda mi atención. ¡Ojalá los artistas se interesaran tan intensamente por la vida de la obra y el papel como me interesó entonces lo que ocurría en la casa de mi amigo!

»¡Pero qué hacer cuando nada despierta la curiosidad ni la emoción, ni impulsa a preguntar, adivinar o investigar lo que vemos! Supongan, por ejemplo, que llego a casa del famoso escritor, no precisamente en ocasión del ensayo de la orquesta, sino un día cualquiera, cuando los atriles han sido retirados y todos los muebles están en su lugar. Vería en la casa de mi admirado escritor un ambiente de lo más común, casi pequeñoburgués, que a simple vista no diría nada a mi sentimiento, no caracterizaría en modo alguno la vida de su dueño, no provocaría la atención, la curiosidad o la imaginación, ni incitaría a formular preguntas, observar o investigar. En tal caso haría falta una extraordinaria curiosidad natural y una atención aguda que ayudasen a captar los rasgos y las características casi imperceptibles de la vida de la gente.

»Formúlense preguntas y contesten con sinceridad lo referente a quién es la persona, qué hace; cuándo, dónde, por qué, y para qué ocurre cuanto están observando. Determinen con palabras lo que hallen bello y típico en la casa, en la habitación, en las cosas que les interesan, las que mejor caracterizan a sus moradores. Señalen el destino del cuarto, del objeto. Plantéense la pregunta y respondan por qué los muebles y los diversos objetos están distribuidos así y no de otro modo, y qué hábitos de sus habitantes nos sugieren. Por ejemplo, aplicando todo esto a la visita que les acabo de relatar, pregúntense: ¿Por qué el arco, la bufanda turca y el pandero están tirados sobre el diván? ¿Quién se ocupa aquí de bailes y música? ¿El propio dueño de la casa o algún otro? Para contestar hay que hallar a ese “alguien” desconocido. ¿Cómo encontrarlo? ¿Mediante preguntas, investigaciones, conjeturas? Por el sombrero de mujer caído en el suelo se puede suponer una presencia femenina en la casa. Confirman también esta suposición los retratos que están sobre el

escritorio y en los marcos amontonados en un rincón, y que no han sido colgados aún de las paredes por lo reciente de la mudanza; traten también de examinar los álbumes desparramados sobre las mesas. Por todas partes hallarán fotografías de una misma mujer, que aparece hermosa en algunas y fea en otras, pero con un rostro siempre singular. Esto les descubrirá el secreto de los caprichos por los que se rige la vida de la casa y les dirá quién se ocupa allí de la pintura, danzas y dirección de orquesta. Será mucho lo sugerido por las conjeturas de la imaginación, las preguntas, los rumores que giran en torno del hombre célebre. Así sabrán que el escritor estuvo enamorado de la misma mujer a la que presenta como heroína de todas sus obras teatrales, novelas y cuentos. Quizá les asuste la idea de que esas conjeturas, esos añadidos e invenciones que surgen de ustedes mismos, y que de grado o por fuerza deben admitir, deformen los materiales que hayan reunido de la vida misma. ¡No teman! A menudo los propios añadidos (si se cree en ellos) no hacen más que aguzarlos.

»Para confirmar esta idea les relataré un episodio. En cierta ocasión observando en una avenida el paso de los transeúntes, vi a una corpulenta anciana empujando un cochecito de niño, en el que había una jaula con un canario. Lo más probable es que la mujer simplemente hubiera colocado sus artículos en el coche para transportarlos con más facilidad. Pero yo quise ver las cosas de modo diferente, y decidí que la viejecita había perdido a todos sus hijos y nietos y que lo único que le quedaba era ese canario. Por eso lo llevaba de paseo por la avenida de igual manera que lo había hecho poco tiempo antes con su nietecito, el último que le quedaba. Esta interpretación es más aguda e interesante para el teatro que la realidad. ¿Por qué no podría grabar en mi memoria mis observaciones precisamente de esta manera? No soy un censor que precisa recoger hechos exactos, sino un artista para el cual son importantes las emociones creadoras. El cuadro de la vida que acabo de describir, embellecido por la imaginación, vive en mi memoria hasta hoy y bien podría estar en la escena.

»Nuestra psicotécnica no ha elaborado todavía los procedimientos para facilitar el cumplimiento de todos los procesos descritos, y por ello sólo puedo limitarme a unos cuantos consejos prácticos, que en determinados casos les prestarán alguna ayuda; no son una novedad, y consisten en lo siguiente: cuando el mundo interior del hombre al que observan se descubre a través de sus actitudes, ideas, impulsos, bajo la influencia de las circunstancias dadas de la vida, pregúntense por qué actúa de esa manera y no de otra, qué pensamientos bullen en su mente. Deduzcan las correspondientes observaciones, determinen la relación que ustedes mantienen con el objeto del caso y, mediante todo este trabajo, traten de captar las características de su espíritu. Cuando el artista, tras prolongadas observaciones y estudios, logra alcanzar ese resultado, dispone de un excelente material para la creación.

»Pero suele ocurrir que la vida interior de una persona sólo sea accesible a nuestra intuición, y no a nuestra conciencia. En tales casos hay que penetrar en los

escondrijos más profundos de otras almas y buscar ahí los elementos para la creación, recurriendo, por así decir, a las antenas del propio sentimiento. En ese proceso interviene la más sutil observación de origen subconsciente. Nuestra atención habitual no posee la suficiente penetración para buscar los materiales en otras almas. Si les dijera que con nuestra psicotécnica actoral ya estamos en condiciones de seguir este proceso, incurriría en una inexactitud y no aportaría el menor beneficio práctico para nuestro objetivo.

»En la compleja tarea de buscar los elementos de la creación inaccesibles a nuestra conciencia debemos basarnos en la sensibilidad, la intuición y las experiencias de la vida diaria.

6

Relajación muscular

Tras entrar en el aula, Arkadi Nikoláievich nos pidió a Malolétkova, a Viuntsov y a mí que repitiéramos la escena de los billetes que se queman. Subimos al escenario y comenzamos.

Al principio todo marchó bien. Pero al llegar a la parte trágica sentí que algo dentro de mí vacilaba; después, una opresión... Me enfurecí. «¡No cederé!», decidí, y para ayudarme con algo externo agarré con todas mis fuerzas un objeto, que resultó ser un cenicero de vidrio. Pero cuanto más apretaba, más se cerraban las válvulas de mi espíritu. Y al revés, cuando éstas más se cerraban, con más fuerza oprimía el cenicero. De repente algo crujió y se quebró, al tiempo que sentí un dolor agudo y vi que un líquido cálido mojaba mi mano. Una hoja de papel blanco que estaba sobre la mesa se tiñó de rojo. Los puños también se pusieron rojos. La sangre brotaba de mi mano como de una fuente.

Me asusté, sentí malestar y vértigos. No sé si llegué a desmayarme. Recuerdo un alboroto y los rostros de Rajmánov y Tortsov. Uno de ellos apretaba fuertemente mi brazo, mientras el otro anudaba una cuerda a su alrededor. Al principio me acompañaron pero después cargaron conmigo. Govorkov jadeaba con fuerza por mi peso. Me sentí emocionado por su solicitud. Recuerdo como entre nieblas al doctor y el dolor que me produjo al curarme. Después sentí aumentar la debilidad, un mareo... Al parecer, me desvanecí.

Mi vida teatral se interrumpió por un tiempo. Como es natural, suspendí también los apuntes en el diario. En él no hay lugar para mi vida privada, y menos aún para algo tan tedioso y monótono como el permanecer en cama.

Shustóv ha venido a verme y me ha relatado muy vivamente lo que están haciendo en la escuela.

Resulta que mi infortunado accidente influyó sobre el desarrollo del plan de estudios, obligando a entrar anticipadamente en la esfera del trabajo sobre el cuerpo.

Dijo Tortsov:

—Es preciso alterar la sistematización estricta y el orden teórico del programa y pasar antes del momento establecido a hablar de uno de los elementos importantes de la labor artística: *la liberación de los músculos*. La ocasión en que se debería tratar este tema sería al referirnos a la técnica exterior, o sea, a la preparación corporal. Pero los hechos indican insistentemente que es más correcto considerarlo ahora, en el comienzo del programa, al referirnos a la técnica interior o, con mayor exactitud, a la psicotécnica.

»No se pueden imaginar qué malos son para el proceso creador los espasmos

musculares y la tensión corporal. Cuando se manifiestan sobre las cuerdas vocales de una persona que posee naturalmente buenos tonos, ésta se vuelve ronca o llega al punto de no poder hablar; cuando la tensión ataca las piernas, el actor camina como un parálítico; si es en las manos, éstas se entumecen y quedan como agarrotadas. Las mismas tensiones, con todas sus consecuencias pueden atacar la espina dorsal, el cuello, los hombros. En todos los casos deforman al artista y le impiden actuar. Pero lo peor es cuando todo esto afecta al rostro, torciéndolo, paralizando y petrificando la mímica. Los ojos parecen salirse de las órbitas, y los espasmos musculares dan al rostro una expresión desagradable, que no guarda relación con el sentimiento que experimenta el artista. La tensión puede manifestarse en el diafragma y en los músculos que intervienen en el mecanismo de la respiración, alterándolo y causando una sofocación. Todas estas circunstancias pueden reflejarse perniciosamente en la vivencia, en su encarnación exterior y en todo el estado de ánimo del artista. ¿Quieren comprobar cómo la tensión física paraliza toda nuestra actividad, coartando la vida psíquica del hombre? Hagamos un experimento. Ahí, en el escenario, hay un piano. Intenten levantarlo.

Los alumnos, por turno, fueron levantando con gran esfuerzo un extremo del pesado instrumento.

—Multiplique rápidamente, mientras sostiene el piano, treinta y siete por nueve. ¿No puede? Pues entonces recuerde todas las tiendas de la calle, desde la esquina hasta el teatro. ¿Tampoco? Cante la *cavatina* de Fausto. ¿Nada? Trate de recordar entonces el gusto de unos riñones guisados, o el tacto de un terciopelo de seda, o el olor de algo que se quema.

Para cumplir con la orden de Tortsov, el alumno soltó el extremo del piano que sostenía con gran esfuerzo, y en cuanto descansó un instante recordó las preguntas, las elaboró y fue contestando por orden, evocando las sensaciones correspondientes.

—Por consiguiente —resumió Tortsov—, para responder a mis preguntas tuvieron que soltar el piano y relajar los músculos y sólo entonces se entregaron a sus recuerdos. ¿No demuestra esto que la tensión muscular impide el trabajo interior y, más aún, la vivencia? Mientras existe tensión no se puede hablar de sensaciones sutiles, correctas, ni de una vida espiritual normal del personaje. Por eso, antes de iniciar la creación, hay que poner en orden los músculos para que no paralicen la libertad de acción. En caso de no proceder así, llegamos en la escena a una situación como la que se describe en el libro *Mi vida en el arte*. Se cuenta ahí cómo un artista apretaba los puños y se clavaba las uñas en las palmas, o contraía los dedos de los pies y los oprimía con todo el peso del cuerpo^[14].

»¡Y he aquí un nuevo ejemplo, aún más convincente: la catástrofe de Nazvánov! Sufrió por violar las leyes de la naturaleza. Esperemos que el pobre se restablezca rápidamente, y que su infortunio le sirva a él mismo y a todos ustedes como ejemplo edificante de lo que en modo alguno hay que hacer en la escena y de lo que ineludiblemente hay que suprimir en uno mismo.

—¿Y es posible librarse de una vez para siempre de las tensiones y esfuerzos físicos? ¿Qué dijo de esto Arkadi Nikoláievich?

—Nos recordó lo que se cuenta en *Mi vida en el arte* de un artista que sufría fuertes espasmos musculares. Elaboró el hábito de un permanente control de sí mismo. En cuanto cruzaba el umbral de la escena, sus músculos se relajaban por sí solos, liberándose de contracciones superfluas. Otro tanto ocurría en los momentos difíciles de la creación en el escenario.

—¡Qué asombroso! —exclamé, envidiando al afortunado.

Umnóvij, que me visitó hoy, asegura que, según Tortsov, no se puede liberar totalmente el cuerpo de todas las tensiones superfluas. Semejante tarea, además de no ser factible, es incluso innecesaria. Shustóv afirma, en cambio, citando a Tortsov, que es necesario relajar los músculos constantemente, tanto en la escena como en la vida. Si no se procede así la tensión y los espasmos pueden llegar al límite y sofocar el sentimiento vivo durante el momento de la creación.

Sin embargo, ¿cómo conciliar esta contradicción de que es imposible relajar por completo los músculos y que es necesario relajarlos?

Sobre esto Shustóv, que llegó después de Umnóvij, me dijo más o menos lo siguiente:

—En las personas nerviosas, las tensiones musculares son inevitables en todos los momentos de la vida. En el actor, como ser humano, siempre se manifestarán al aparecer en público. Se reduce la tensión en la columna vertebral, y aparece en la espalda; se la aleja de ahí, y pasa al diafragma. De este modo, continuamente aparecerán en un sitio u otro las contracciones musculares. Por eso hay que librar una lucha permanente e incansable contra este defecto, sin interrumpirla jamás. La lucha consiste en desarrollar en uno mismo el sentido de observación o control. El papel del control es difícil: debe vigilar sin pausa, tanto en la vida corriente como en la escena, para que en ninguna parte se manifiesten tensiones o espasmos musculares. En cuanto éstos se manifiestan, el control debe eliminarlos. Este proceso de observación de sí mismo se debe convertir en un hábito mecánico, inconsciente.

—¡Cómo! —respondí sorprendido—. ¿Es posible evitar la tensión cuando uno se emociona?

—No sólo hay que evitar la tensión, sino además relajar los músculos cuanto sea posible —confirmó Shustóv—. Arkadi Nikoláievich sostuvo —continuó diciendo— que los artistas, en momentos de gran excitación y bajo la influencia del esfuerzo superfluo, experimentan una tensión aún mayor. El modo en que esto se refleja en la creación ya lo conocemos. Por eso, para no extraviarse en los instantes de marcado entusiasmo, hay que preocuparse especialmente por lograr una total liberación muscular. El hábito del permanente control de sí mismo y la lucha contra la tensión deben constituir el estado normal del artista en escena.

—¿Y es posible?

—Arkadi Nikoláievich afirma que sí. Que surja la tensión, dice, si no se la puede evitar. Pero haced que en seguida intervenga el control. Este hábito debe cultivarse diariamente, de un modo sistemático, no sólo durante la clase y en los ejercicios en sus casas sino también en la misma vida real, fuera de la escena, al acostarse, al levantarse, durante las comidas, los paseos, el trabajo, el descanso; en una palabra, en todos los momentos de la existencia. Si relajamos los músculos sólo durante las horas o minutos destinados a ese fin, no obtendremos el resultado deseado, puesto que tales ejercicios, limitados en el tiempo, no crean hábito, no logran desarrollar una costumbre inconsciente, mecánica.

Cuando expresé mis dudas sobre la posibilidad de realizar lo que me había explicado Shustóv, éste recurrió a un ejemplo del propio Tortsov. Resulta que en los primeros años de su vida artística, al sentirse muy nervioso, sus tensiones musculares llegaban al extremo de producirle calambres. Pero desde que comenzó a adquirir el control mecánico empezó a sentir la necesidad de relajar los músculos en instantes de gran nerviosismo, en vez de someterse a tensión.

Hoy me visitó también Rajmánov, persona muy agradable. Me trajo saludos de Tortsov y dijo que éste le había encargado enseñarme algunos ejercicios.

Un ejercicio consiste en yacer de espaldas sobre una superficie plana y dura (por ejemplo, el suelo) y descubrir los grupos de músculos tensos sin necesidad.

Para tener noción más clara de las sensaciones interiores se puede expresar con palabras la zona de la tensión y decirse a sí mismo: «Siento una contracción en el hombro, cuello, omóplato y alrededor de la cintura».

Hay que relajar las partes señaladas, una tras otra, y descubrir otras.

Traté de hacer algunos ejercicios en presencia de Rajmánov, sólo que en vez de estar sobre el duro suelo estaba en una cama blanda.

Después de relajar los músculos tensos, salvo aquéllos en los que, a mi parecer, debía apoyarse el peso del cuerpo, nombré los lugares. Los dos omóplatos y la base de la espina dorsal.

Pero Iván Platónovich objetó:

—Los hindúes enseñan que hay que acostarse como los niños pequeños y los animales. ¡Como los animales! —repitió, para subrayar su observación—. ¡Puede estar seguro!

Después explicó por qué era necesario. Resulta que si acostamos a un niño o un gato sobre la arena para descansar o dormir, y después lo levantamos cuidadosamente, quedará marcada la forma de todo su cuerpo sobre la superficie. Si se realiza el mismo experimento con un adulto en la arena sólo se verán las huellas de los hombros y de la base de la columna vertebral; las demás partes del cuerpo, por la constante, crónica, y habitual tensión de los músculos, tocan más débilmente la superficie y no dejan su marca.

Para parecerse a los niños en el modo de acostarse y dejar la forma del cuerpo sobre el suelo blando hay que liberarse de toda tensión muscular. Ese estado es el que

permite descansar mejor, hasta el punto de que en media hora o en una hora el organismo se renueva de una manera que en otras condiciones no se consigue en toda una noche. No en vano los guías de las caravanas recurren a estos procedimientos. No pueden demorarse mucho en el desierto y están obligados a reducir el sueño al mínimo. Reemplazan el reposo prolongado con la relajación muscular, lo que les permite que el físico fatigado se recupere.

Iván Platónovich Rajmánov utiliza este método diariamente entre sus clases diurnas y nocturnas. Después de una pausa de diez minutos se siente con un ánimo excelente. Sin esta interrupción no podría soportar el trabajo que realiza diariamente.

En cuanto salió Iván Platónovich, traje el gato de casa y lo acosté en uno de los almohadones más blandos del sofá, en el que se marcaba bien la forma de su cuerpo. Había decidido aprender de él la manera de estar acostado y descansar con los músculos relajados.

Dice Arkadi Nikoláievich: «El artista, como el niño de pecho, debe aprenderlo todo desde el principio; a mirar, caminar, hablar, etcétera —recordé—. Todo esto sabemos hacerlo en la vida cotidiana, pero desgraciadamente en la mayoría de los casos lo hacemos mal, no como lo establece la naturaleza».

Desde luego estas palabras se refieren también al modo de acostarse. Por eso me acuesto junto al gato en el sofá, lo observó cómo duerme y trato de imitarlo. Sin embargo, no es fácil yacer de modo que ningún músculo esté tenso. El inconveniente radica en que, no bien se elimina una tensión, en seguida aparece otra, y una tercera, y así hasta el infinito. Cuanta más atención se presta a las presiones y espasmos del cuerpo, mayor es el número en que surgen otros nuevos. Entre tanto se va aprendiendo a diferenciar las sensaciones que antes no se advertían. Esta condición ayuda a encontrar constantemente nuevas tensiones y a descubrir sin cesar otras. Por un instante logré liberarme de la contracción en la zona de la espalda y el cuello. No puedo decir por ello que sintiera una renovación física, pero en cambio me resultó claro cuántas son las contracciones musculares superfluas, totalmente innecesarias y dañinas, a que estamos sometidos y que ni siquiera sospechamos.

El inconveniente principal es que me desconciertan mis sensaciones musculares. Uno termina por no darse cuenta de dónde se tiene la cabeza y dónde las manos.

Hoy vino a casa Pushin y me contó los ejercicios que estaban haciendo. Iván Platónovich, por indicación de Tortsov, hizo adoptar a los alumnos las más diversas posturas, tanto horizontal como verticalmente, es decir, sentados, a medio incorporar, de rodillas, solos, en grupos, con sillas, con una mesa y otros muebles. En todas esas posiciones, así como acostados, debían descubrir los músculos tensos y nombrarlos. Se entiende que en cada posición se necesita la tensión de ciertos músculos. Se permitía que éstos estuvieran contraídos, pero sólo ellos, y no los contiguos, que debían permanecer relajados. Cabe recordar también que hay varios tipos de tensión; se puede contraer un músculo para la postura estrictamente lo necesario, pero también

se puede llevar esta tensión al extremo del espasmo, de la convulsión. Ese esfuerzo superfluo es extraordinariamente dañino para la posición misma y para la creación.

Tras relatar detalladamente todo lo que había ocurrido en la clase, el buen Pushin me propuso realizar con él los mismos ejercicios. Por supuesto que estuve de acuerdo, a pesar de la debilidad y del riesgo de reabrir la herida, que estaba cicatrizando. El enorme Pushin se tiró al suelo y empezó a adoptar las más insólitas posiciones. Yo estaba acostado junto a él, flaco, alto, pálido, con la mano vendada, vestido con un pijama a rayas, como un payaso. ¡Qué de volteretas dimos el gordinflón y yo! Yacíamos separados o juntos, adoptando las poses de gladiadores en lucha; de pie, separados, y luego juntos, como figuras de un monumento: ora yo estaba parado y Pushin acostado, mordiendo el polvo, a veces él estaba de pie y yo de rodillas; después ambos adoptábamos poses de oración o nos poníamos firmes como granaderos.

En todas esas posiciones había que relajar tales o cuales grupos de músculos o reforzar la función del control. Para esto hacía falta una atención adiestrada, capaz de orientarse rápidamente, distinguir las sensaciones físicas y ajustarse a éstas. En una postura complicada resulta mucho más difícil diferenciar las tensiones necesarias e innecesarias que cuando se está acostado. No es fácil fijar los músculos que hacen falta y distender los demás. Es un trabajo en el que se deja de entender qué ocurre.

Apenas salió Pushin, volví al gato. Es el que mejor puede enseñarnos la suavidad y soltura del movimiento.

¡Y en verdad es inimitable!

¡Cuántas posturas le inventé: cabeza abajo, de costado, sobre el lomo! Se cuelga de cada una de sus garras por separado, y luego de las cuatro a la vez, o de la cola. En todas estas posiciones se podía observar cómo, después de plegarse como un resorte en el primer instante, en seguida, con extraordinaria facilidad, se relajaba, abandonando las tensiones superfluas y fijando las necesarias. Comprendiendo lo que se quería de él, el gato se acomodaba a la pose y le dedicaba exactamente la fuerza necesaria. ¡Qué extraordinaria adaptabilidad!

En medio de mis sesiones con el gato apareció de repente Govorkov, que vino a contarme detalles interesantes de la lección.

Al hablar de la relajación de los músculos y de las tensiones necesarias para mantener una posición, Arkadi Nikoláievich había recordado un episodio de su vida. En Roma, en una casa particular, había tenido la oportunidad de presenciar una sesión de trabajo de una dama norteamericana que se interesaba por la restauración de esculturas antiguas llegadas hasta nosotros en estado ruinoso: sin brazos, sin piernas, sin cabeza, con el tronco quebrado, del que sólo quedaban unos pedazos. Con los restos intentaba reconstruir la pose de la estatua. Para ello debía estudiar las leyes de conservación del equilibrio del cuerpo humano y con la propia experiencia aprender a determinar la posición del centro de gravedad en cada una de sus posturas. Había adquirido una aptitud extraordinaria para fijar instantáneamente el centro de

gravedad, y no había forma de hacerla caer. La empujaban, la hacían tropezar y adoptar poses al parecer imposibles de conservar, pero siempre salía victoriosa. Es más, pequeña y delgada como era, de un leve empujón hacía caer a un hombre más bien corpulento, cosa que también había aprendido en el estudio de las leyes de la estabilidad. Adivinaba los lugares vulnerables donde había que empujar al adversario para lograr sin esfuerzo que perdiera el equilibrio.

Tortsov no descubrió el secreto de su arte, pero en cambio, con los ejemplos observados, comprendió lo que significaba encontrar la posición del centro de gravedad, que condiciona la estabilidad. Vio hasta qué punto se puede lograr la movilidad, agilidad y capacidad de adaptación del propio cuerpo, en el que los músculos realizan sólo el trabajo que les indica un sentido bien desarrollado del equilibrio; Arkadi Nikoláievich nos invitaba a aprender ese arte (el conocimiento del centro de gravedad del propio cuerpo).

¿Y quién me lo enseñaría mejor que mi gato? Por eso, al marcharse Govorkov, inicié con aquél un nuevo juego: lo empujé, lo arrojé, le hice dar vueltas tratando de hacerlo caer, pero era inútil. Sólo caía cuando él quería.

Pushin ha venido a contarme cómo controla Tortsov la marcha de los ejercicios. Resulta que hoy se agregaron unos complementos esenciales, y exige que cada posición no sólo esté sujeta al control propio, liberada mecánicamente de toda tensión, sino que además se base en alguna idea imaginaria, las circunstancias dadas y el «si». Desde ese momento deja de ser una pose como tal, recibe un objetivo activo y se convierte en acción. Supongamos que levanto las manos sobre mi cabeza y me digo: «Si estuviera de pie en esta posición, y sobre mí, en una rama alta, colgara un melocotón, ¿cómo debería actuar y qué haría para alcanzarlo?».

Es suficiente creer en esta ficción, para que inmediatamente una pose sin vida se convierta en una acción real, con un verdadero objetivo: alcanzar el melocotón. Basta sentir la verdad del acto, y en seguida la naturaleza misma ofrece su ayuda: la tensión superflua se atenúa, la necesaria se afirma, y todo esto transcurre sin intervención de la técnica consciente.

En escena no debe haber posturas que carezcan de fundamento. En la auténtica creación y el arte verdadero no hay lugar para el convencionalismo. Si por alguna razón éste hace falta, debe estar al servicio de una esencia interior y no de una apariencia exterior.

Pushin siguió contándome los ejercicios realizados y procedió a su demostración. Era gracioso ver su gruesa figura, echada sobre el diván, en la primera pose que se le había ocurrido. La mitad de su cuerpo colgaba fuera del borde; su cara se acercaba al suelo y su brazo se proyectaba hacia adelante. Era una actitud absurda, sin sentido. Se notaba que se sentía incómodo y que no sabía qué músculo contraer y cuál relajar. Recurrí a su control, que le indicó cuáles eran las tensiones necesarias y cuáles las superfluas. Pero el gordinflón no lograba hallar una posición libre, natural, en la que

todos los músculos trabajaran correctamente.

De repente exclamó:

—¡Ahí va una cucaracha enorme! ¡Ahora mismo la aplasto!

En el mismo instante se estiró hacia un punto imaginario para aplastar al insecto, e inmediatamente todos sus músculos tomaron su verdadera posición y trabajaron como debían. Su pose tenía un fundamento, se podía creer en ella: el brazo proyectado hacia adelante, el cuerpo recostado y la pierna afirmada en el respaldo del diván. Pushin permaneció inmóvil, aplastando al insecto imaginario; era evidente que su cuerpo realizaba correctamente la tarea.

La naturaleza guía al organismo vivo mejor que la conciencia y la tan celebrada técnica del actor.

Todos los ejercicios empleados hoy por Tortsov tenían el propósito de hacerles comprender a los estudiantes que en la escena, en cada posición del cuerpo, existen tres momentos.

Primero: tensión superflua, inevitable en cada nueva postura, o por la emoción debida a la aparición en público.

Segundo: liberación mecánica de la tensión innecesaria mediante el control.

Tercero: fundamentación o justificación de la postura en el caso de que ésta por sí misma no despierte la fe del mismo actor.

Tensión, relajación y justificación. «Tensión, relajación y justificación» estuvo repitiendo Pushin hasta el momento de despedirnos.

En cuanto él partió, yo, con la ayuda del gato, comprobé casualmente y comprendí el sentido de los ejercicios recién mostrados. Ocurrió del modo siguiente: para predisponer en mi favor a mi maestro, lo coloqué a mi lado y empecé a acariciarlo. Pero él, en vez de permanecer acostado, saltó al suelo por encima de mi brazo y empezó a deslizarse suave y silenciosamente hacia un rincón de la habitación, donde, por lo visto, había olfateado alguna presa.

Era un verdadero deleite contemplarlo en esos instantes. Seguí con atención cada uno de sus movimientos. Para que el gato no escapara de mi campo visual, tuve que doblarme a semejanza del hombre-serpiente del circo. Con mi brazo vendado, la postura no me resultaba fácil. Pero en seguida decidí utilizarla para una verificación, y apliqué a lo largo de todo el cuerpo el flamante control de las tensiones musculares. En los primeros instantes todo salió mejor que nunca: sólo se contraían las partes que debían contraerse. Y esto es natural: había un objetivo real, y actuaba la naturaleza. Pero bastaba desviar mi atención del gato hacia mí mismo para que todo cambiase. La atención se distraía; por todas partes surgían tensiones musculares, y la contracción necesaria se acentuaba exageradamente hasta los límites del espasmo. Los músculos contiguos también entraban en acción sin que hiciera falta. El objetivo real y la acción quedaban interrumpidos, y aparecía el espasmo habitual del actor, contra el cual hay que luchar con la relajación muscular y la justificación.

Y de repente el azar, como a propósito, me proporcionó un ejemplo. Mientras me

lavaba, se me deslizó de las manos el jabón y fue a caer entre el lavabo y un armario. Traté de recogerlo con mi brazo sano, mientras mantenía suspendido el otro. Resultó otra vez una postura difícil. Mi control no dormía. Por propia iniciativa verificó la tensión de los músculos. Todo quedó en orden: empezaron a actuar solos los grupos musculares necesarios.

«¡Repetiré esta misma posición!», me dije. La repetí. Pero ya había levantado el jabón, y no existía ya una necesidad real para la postura. Había desaparecido el objetivo real. Resultó una actitud sin vida. Al controlar el trabajo de los músculos, advertí que cuanto más intervenía mi conciencia, más tensiones innecesarias aparecían y más difícil me resultaba distinguirlas y descubrir las imprescindibles.

Luego me interesé por una mancha oscura que había más o menos en el mismo lugar donde había caído el jabón. Me agaché para tocarla, para saber qué era, y resultó ser un defecto de la madera. Pero no fue esto lo importante, sino que mis músculos y su tensión natural guardaron nuevamente una relación correcta. Después de estas pruebas quedó claro para mí que un objetivo vivo y una acción verdadera (reales o imaginarios, pero apropiadamente fundados en las circunstancias dadas, en las que cree sinceramente el artista) hacen trabajar sin impedimentos a la naturaleza. Sólo ésta puede dirigir correctamente nuestros músculos, ponerlos en correcta tensión o relajarlos.

Según me informó Shustóv, Tortsov pasó de las posiciones fijas a los gestos; me dijo también cómo había conducido a los alumnos y cuáles fueron sus conclusiones.

La lección se impartió en la sala.

Todos los estudiantes fueron alineados como para una inspección. Tortsov les ordenó levantar la mano derecha, lo que hicieron como un solo hombre. Les hizo levantar los brazos lentamente, como las barreras de los ferrocarriles. Al mismo tiempo, Rajmánov examinaba los músculos del hombro y formulaba comentarios: «Así no, hay que relajar el cuello, la espalda. Todo el brazo está en tensión», y así por el estilo.

—No sabéis levantar los brazos —decidió Tortsov.

La tarea parecía sencilla, y sin embargo ninguno la pudo realizar correctamente. Sólo se les exigía realizar el llamado «acto aislado», emplear sólo la serie de músculos que actúan en el movimiento del hombro; todos los demás, los del cuello o la espalda, más aún los de la cintura, debían quedar libres de toda tensión. Éstos, como es sabido, a menudo hacen que el cuerpo se desvíe en dirección contraria del brazo en alto, para compensar el movimiento. Los músculos contiguos que se contraen hacen recordar a Tortsov las teclas flojas de un piano, que al golpear una empujan varias, entorpeciendo el sonido de la nota que se desea. ¡Buena sería la música con tal instrumento! Así sería también la música de nuestros movimientos, si fueran semejantes a las teclas flojas del piano. No es sorprendente, luego, que en tales condiciones nuestras acciones no sean claras y precisas y se parezcan a la marcha de

una maquinaria mal engrasada. Hay que cuidar que sean distintas, como las notas de un instrumento. Sin este requisito, los movimientos que acompañan a un papel no serán adecuados, y su ejecución será, por fuerza, oscura y carente de arte. Así, por ejemplo, al levantar un brazo con la ayuda de los músculos del hombro, y contrayendo los que son necesarios para el movimiento, se debe dejar el resto del brazo, el codo, la muñeca y los dedos, todas las articulaciones, relajados por completo, sin la menor tensión.

—¿Pudisteis hacerlo? —pregunté.

—No —reconoció Pasha—. Pero logramos presentir cómo será cuando lleguemos a ese punto.

—¿Es difícil entonces? —pregunté desconcertado.

—A simple vista es fácil. Sin embargo, ninguno de nosotros pudo realizar correctamente la tarea. Hace falta una preparación especial. Debemos transformarnos y adaptarnos por entero, en cuerpo y alma, de la cabeza a los pies, de acuerdo con las exigencias de nuestro arte, o mejor dicho, de la misma naturaleza. El arte está en muy buenos términos con ella. Nuestra naturaleza resulta deteriorada por la vida y por los malos hábitos adquiridos. Los defectos que pasan inadvertidos en la vida corriente se vuelven muy notables a la luz de las candilejas, y de un modo inoportuno saltan a la vista del espectador. Es natural: en el teatro la vida humana se muestra en el estrecho espacio del escenario como en el diafragma de una cámara fotográfica. Es una vida observada con prismáticos; es como si colocaran una miniatura bajo una lupa. Ante semejante atención, no escapa al espectador el menor detalle.

Después vino Pushin. Estuvo bastante bien al hacer una demostración de todos los ejercicios que Shustóv me había descrito. Su gimnasia resultaba muy cómica, sobre todo al doblar y enderezar la espalda, articulación por articulación, empezando por las de arriba, en la nuca para bajar después hasta las caderas. Con la redonda figura del buen Pushin, su gordura parecía desbordar, dando la impresión de una suavidad de movimientos. Dudo que pudiera llegar hasta las articulaciones de la columna vertebral y percibir las una por una. No es tan sencillo como parece. Logré percibir sólo tres vértebras, o sea, tres puntos por los que doblé la espalda, y tenemos veinticuatro vértebras.

Cuando Shustóv y Pushin se fueron, llegó el turno del gato.

Inicié con él el juego y continué observándolo en posturas distintas, insólitas e indescriptibles.

La armonía de movimientos y el desarrollo corporal de los animales son inaccesibles para el hombre. No hay técnica que alcance tal perfección en el dominio de los músculos. Únicamente la naturaleza puede llegar a tal virtuosismo, facilidad, precisión y soltura de las acciones y las posturas, a tal plasticidad. Cuando mi hermoso gato salta, juguetea o se arroja para agarrar mi dedo, pasa instantáneamente de la quietud al más rápido de los movimientos, que resulta difícil seguir. ¡Con cuánta economía va gastando su energía, y cómo sabe distribuirla! Cuando se prepara para la

movilidad o el salto, no pierde fuerza en vano en tensiones superfluas. Éstas no existen en él. Va acumulando fuerzas para dirigirlas de una sola vez hacia el centro motor que necesita en la ocasión dada. De ahí que sus acciones sean tan precisas, determinadas y poderosas. El movimiento seguro y fácil, la movilidad y la libertad de los músculos crean la plasticidad excepcional en todo sentido que con toda razón se atribuye a los felinos.

Para probarme a mí mismo y estirarme junto con el gato empecé a caminar con el andar «del tigre» que utilicé para representar a Otelo. No bien había dado un paso todos mis músculos quedaron tensos como un resorte; recordé claramente mi estado físico en la función de prueba y comprendí cuál había sido mi error principal. Una persona presa de espasmos no puede sentirse libre y tener vida propia en la escena. Si es difícil hacer una multiplicación mientras se levanta un piano, ¡cuánto menos posible será expresar los más delicados sentimientos que corresponden a un papel complicado, con la fina psicología de Otelo! ¡Qué buena lección nos dio Tortsov en la función de prueba, cuando hicimos con perfecto aplomo todo lo que no hay que hacer en la escena!

Fue un modo sabio y convincente de demostrarnos su punto de vista.

7

Unidades y tareas

La clase de hoy se desarrolló en la sala del teatro. Al entrar, vimos un gran letrado con estas palabras:

UNIDADES Y TAREAS^[15]

Arkadi Nikoláievich nos felicitó por iniciar una fase nueva, extraordinariamente importante de los estudios, y pasó a explicarnos qué son las unidades y cómo una pieza o un papel se dividen en sus diferentes partes.

Lo que dijo fue claro e interesante, como siempre. Sin embargo, transcribo en primer lugar, no su disertación, sino lo ocurrido al concluir la lección, algo que me ayudó a comprender todavía mejor lo que nos dijo.

Resulta que hoy estuve por primera vez en la casa del gran artista Shustóv, tío de mi amigo Pasha.

Antes del almuerzo el artista preguntó a su sobrino qué hacíamos en la escuela. Le interesaba nuestro trabajo. Pasha le contestó que habíamos pasado a una nueva fase, la de las unidades y las tareas.

—¿Conocéis a Shpondia? —preguntó el anciano.

Resulta que uno de los hijos de Shustóv estudia arte dramático con el joven profesor Shpondia, apasionado discípulo de Tortsov. Por eso todos los niños y jóvenes han aprendido nuestra terminología. El mágico «si...», «las invenciones de la imaginación», «la acción verdadera» y otras expresiones que aún no conozco han entrado en el uso corriente de su habla infantil.

—¡Shpondia enseña durante todo el día! —bromeó el artista, mientras colocaban ante él un pavo enorme—. Una vez estuvo en nuestra casa. Sirvieron un plato como éste. Como me dolía un dedo, le pedí que se encargara de cortarlo y repartirlo.

»“Hijos”, dijo Shpondia, dirigiéndose a mis invitados, “suponed que esto no es un pavo, sino toda una pieza en cinco actos, *El inspector*, por ejemplo. ¿Se la puede vencer inmediatamente, en un santiamén? Recordad que no ya un pavo, sino incluso una obra en cinco actos como *El inspector*, no se puede abarcar de un solo golpe. Por eso hay que dividirla en los trozos mayores. Así... así...”

Mientras hablaba, el tío de Shustóv iba cortando los muslos, las alas, la pechuga, etcétera, y los ponía en un plato.

—Éstos son los primeros trozos grandes, enseñaba Shpondia —dijo Shustóv—. Claro, todos mis chicos enseñan ya los dientes; quieren tragar ahora mismo. Pero conseguimos detener a los comilones. Shpondia aprovechó este ejemplo y afirmó: «Recuerden que no se puede dar cuenta de una vez de los trozos grandes. Hay que

cortarlos en partes más pequeñas Así... así... así...» —decía mientras separaba muslos y alas por sus articulaciones—. Dame un plato, muchacho —dijo dirigiéndose a su hijo mayor—. Aquí tenéis un trozo grande. Ésta es la primera escena.

—«Señores, les he invitado para comunicarles una noticia desagradable^[16]» —fue repitiendo el joven, alcanzando el plato e intentando, con cierta torpeza, hablar.

—Evgeni Onieguin^[17], toma el segundo trozo, el del jefe de correos —dijo dirigiéndose al hijo menor—. Príncipe Igor, zar Fiódor, aquí tenéis la escena de Bobchinski y Dobchinski. Tatiana Répina, Ekaterina Kabánova, tomad las escenas de María Antónovna y Ana Andréievna —bromeó el tío de Shustóv, mientras distribuía los trozos en los platos de los niños. «Tragadlo», ordenó Shpondia —continuó el tío—. ¡La que se armó! Mis hambrientos comensales quisieron engullir todo de un solo bocado. Uno se atragantó, otro enronqueció, pero... todo pasó. «Recordad», dijo Shpondia: «Si el trozo resulta demasiado grande, hay que dividirlo en otros más pequeños; y si es necesario, en otros aún más finos». Muy bien: los habéis cortado y llevado a la boca y ahora los masticáis —fue describiendo el tío de Shustóv, mientras él mismo ejecutaba los movimientos—. ¡Qué carne tan seca y dura! —dijo súbitamente a su esposa con gesto de sufrimiento, y en un tono muy distinto, doméstico, por así decir.

—Si el trozo es duro —explicaron los chicos con las palabras de Shpondia—, hay que darle sabor agregando algún invento de la imaginación.

—Aquí tienes, papá, la salsa del mágico «si» —bromeó Evgeni Onieguin, y le alcanzó a su padre la salsera—. Esto te lo envía el poeta: «las circunstancias dadas».

—Y esto, papá, es del director —dijo Tatiana Répina, sirviéndole un rábano.

—Aquí hay algo más picante, del propio actor —intervino el zar Fiódor, espolvoreando la carne con pimienta.

El tío de Shustóv mezcló con un tenedor todo lo que le habían alcanzado, cortó el pavo en trozos pequeños y empezó a rociarlos con la salsa.

—Esto está sabroso con la salsa «inventada por la imaginación» —dijo el anciano Shustóv, sin dejar de rociar los trocitos—. Hasta esta suela resulta comestible y parece carne —añadió en son de burla a su mujer—. Exactamente así tenéis que rociar cada día los pequeños trozos del papel. Cuanto más seco sea el papel, más salsa necesita. Ahora reunamos los trozos pequeños para formar uno solo, más grande y...

Se los llevó a la boca y los saboreó largo rato, con aspecto feliz y gesto cómico.

—Aquí tenéis «la autenticidad de las pasiones» —bromearon los niños en lenguaje teatral.

Salí de la casa de los Shustóv pensando en los trozos. La integridad de mi vida se iba desmenuzando en ellos.

La atención dirigida hacia ese lado buscaba involuntariamente trozos en la vida misma y en las acciones realizadas. Así, por ejemplo, al despedirme me dije: «Una parte». Al bajar las escaleras y llegar al quinto peldaño me quedé perplejo: ¿contaría cada escalón como una unidad? Los Shustóv viven en el tercer piso (sesenta

escalones); por consiguiente hay sesenta trozos. Según esto debería contar cada paso del trayecto. ¡Resultaría una buena cantidad! «No —decidí—. El descenso por la escalera será un trozo y el camino a casa otro. Y el abrir la puerta de la calle, ¿sería una o serían varias unidades?» Decidí que varias. Ahora podía dejar aparte las economías, pues antes hice grandes reducciones.

Por lo tanto bajé las escaleras

dos trozos

Así el picaporte

tres trozos

Le di vuelta

cuatro trozos

Abrí la puerta

cinco trozos

Crucé el umbral

seis trozos

Cerré la puerta

siete trozos

Solté el picaporte

ocho

Fui a casa

nueve

Empujé a un transeúnte...

No, esto no es un trozo, sino un hecho fortuito. Me detuve ante el escaparate de una librería. ¿Y ahora? ¿Contaría la lectura de cada uno de los títulos, o englobaría ese momento en una unidad?

Decido contarlo como uno.

diez

Llegué a casa, y mientras me desvestía tomé el jabón para lavarme las manos e hice recuento:

doscientos siete

Me lavé las manos

doscientos ocho

Dejé el jabón

doscientos nueve

Enjuagué el lavabo

doscientos diez

Finalmente, me metí en la cama y me cubrí con las mantas

doscientos dieciséis;

¿Y ahora qué? Tenía la mente llena de ideas. ¿Era cada una un trozo? No pude resolver la cuestión, pero seguí reflexionando: «Si tuviese que recorrer sobre estas bases una tragedia en cinco actos, como *Otelo*, se acumularía un promedio de varios

miles de unidades y se armaría un lío. Por eso debe de haber algún modo de limitarlas. ¿Pero cuál?».

En la primera oportunidad que se me presentó hoy, pedí a Arkadi Nikoláievich que me ayudara en mi confusión acerca de la gran cantidad de trozos. Ésta fue su respuesta:

—A cierto timonel le hicieron esta pregunta: «¿Cómo puede recordar en un largo trayecto todos los pormenores de la costa, con sus accidentes, golfos y salientes?».

»“Nada tengo que ver con ellos”, contestó; “*yo sigo el canal*”.

«También el actor debe recorrer su papel sin guiarse por la multitud de pormenores, imposibles de recordar, sino por los trozos más importantes, que marcan el camino de la creación. Estos trozos se pueden comparar con los sectores cruzados por la línea del canal. Sobre la base de lo que se acaba de decir, si le toca representar en el cine su partida de casa de los Shustóv, deberá preguntarse en primer lugar: “¿Qué estoy haciendo?”. “Vuelvo a casa”. Esto significa que el retorno a casa es el primer trozo principal. Durante el regreso, sin embargo, hubo paradas. Se detuvo a mirar escaparates. En esos momentos usted ya no caminaba, sino que permanecía en un lugar y hacía otra cosa. Por eso, mirar el escaparate será para nosotros un nuevo trozo independiente. Después prosiguió su marcha, es decir, retomó el primer trozo.

»Finalmente llegó a su habitación y se desvistió. Ése fue el comienzo de un nuevo trozo del día. Cuando se acostó y empezó a pensar, comenzó otro trozo. Por lo tanto, hemos reducido el número de trozos de doscientos a cuatro; son los que marcan el canal. Juntos crean un objetivo más amplio: volver a casa.

»Supongamos ahora que representa la primera parte. Va hacia su casa y no hace más que caminar y caminar. O la segunda parte, parado frente a un escaparate; se limita a estar parado. En la tercera se lava y no hace nada más, y lo mismo en la cuarta, cuando se acuesta. Si hace esto, su actuación será pesada, monótona, y consiguientemente el director insistirá en un desarrollo más detallado. Ello lo obligará a dividir cada unidad en fragmentos más pequeños y a reproducirlos más clara y minuciosamente.

»Pero si los nuevos trozos resultan monótonos, tiene que desmenuzarlos en partes menores y realizar con ellas el mismo trabajo, hasta que el paseo por la calle refleje todos los detalles característicos de esta acción: encuentros con conocidos, saludos, observación de lo que ocurre alrededor, algunos empujones, etcétera. Al apartar lo superfluo y reunir los pequeños trozos en otros más grandes, se crea el “canal” (o esquema).

Inmediatamente Tortsov empezó a explicarnos lo mismo que nos decía el tío de Shustóv durante el almuerzo. Pasha y yo nos mirábamos y sonreíamos al recordar cómo el gran artista cortaba los grandes trozos del pavo en partes pequeñas, para rociarlas con «la salsa de la imaginación».

—La división de la pieza y el papel en trozos pequeños se acepta sólo como

medida transitoria —previno Tortsov—, pues aquéllos no pueden permanecer largo tiempo en esa forma tan desmenuzada. Una estatua quebrada o un cuadro cortado en fragmentos no constituyen obras de arte, por hermosas que sean sus partes. Sólo durante el proceso preparatorio utilizamos los trozos pequeños, pero en el momento de la creación los reunimos en otros más grandes, llevando su volumen al máximo y su número al mínimo; así resulta más fácil abarcar a través de ellos la obra y el papel en su totalidad.

El proceso de dividir el papel en partes pequeñas para su análisis y estudio me resulta comprensible, pero no entiendo claramente cómo recrear con ellos los trozos grandes. Hablé de esto a Arkadi Nikoláievich, y me respondió:

—Supongamos que hemos dividido un pequeño ejercicio escolar en cien trozos, que se ha confundido y perdido la noción de todo el conjunto y que están interpretando no del todo mal cada unidad en particular. Sin embargo, es difícil imaginar que un simple ejercicio escolar sea tan complicado y profundo por su contenido como para que se lo pueda fraccionar en cien trozos fundamentales e independientes. Es evidente que muchos se repiten o son afines entre sí. Al penetrar en la esencia interior de cada trozo comprenderán, por ejemplo, que los trozos del primero al quinto, del décimo al decimoquinto, etcétera, hablan de lo mismo, y que del segundo al cuarto, del sexto al noveno, etcétera, son afines entre sí orgánicamente. El resultado es que en vez de cien trozos pequeños hay dos de un contenido sustancial que se pueden manejar fácilmente. En tales condiciones, un ejercicio difícil y engorroso se vuelve simple, fácil y accesible. En resumen, los trozos grandes, bien elaborados, son fácilmente asimilados por los artistas. Esos trozos, distribuidos a través de toda la obra, cumplen para nosotros el papel del canal: éste nos indica el camino correcto, pues nos conduce entre los peligrosos bancos y arrecifes, entre los complejos hilos de la obra, por los cuales es fácil perderse.

»Lamentablemente, muchos artistas prescinden de esto. No saben diseccionar la pieza y orientarse en ella, y por eso se ven obligados a manejarse con una enorme cantidad de trozos dispersos, de escaso contenido. Son tantos, que el actor se confunde y pierde la sensación del conjunto. No los tomen como ejemplo, no fragmenten la obra sin necesidad; tracen la línea del canal sólo por los trozos mayores. La técnica del proceso de dividir en trozos es bastante sencilla. Formúlense esta pregunta: ¿Sin qué elementos no puede existir la pieza analizada? Y luego comiencen a recordar las etapas esenciales, sin entrar en detalles. Supongamos que estamos analizando *El inspector*, de Gógol. ¿Qué es lo que no puede faltar?

—El inspector —respondió Viuntsov.

—O más exactamente, todo el episodio de Jlestakov —corrigió Shustóv.

—De acuerdo —admitió Tortsov—. Pero no se trata sólo de Jlestakov. Hace falta la atmósfera adecuada para el caso tragicómico imaginado por Gógol. Esta atmósfera la crean los pillos del tipo del alcalde, Zemliánik, Liapkin-Tiapkin, los chismosos como Bobchinski y Dobchinski, etcétera. De ahí resulta que *El inspector* no puede

existir no sólo sin Jlestakov, sino tampoco sin los ingenuos habitantes de la ciudad. ¿Y qué más es necesario en la obra?

—El romanticismo estúpido y las coquetas provincianas como María Antónovna, por quien se realiza el compromiso y se trastorna toda la ciudad —agregó alguien.

—¿Qué otra cosa es imprescindible? —siguió preguntando Tortsov.

—La curiosidad del jefe de correos, la cordura de Ósip, el soborno, la carta de Triapichikin, la llegada del verdadero inspector —recordó uno de los alumnos.

—Han observado ustedes la obra desde lo alto, a vuelo de pájaro, según sus principales episodios, y han dividido *El inspector* en las partes orgánicas que lo componen. Son los trozos mayores, esenciales, de los que se compone toda la obra. La misma división en partes se realiza con cada trozo mediano y pequeño, que forman posteriormente los mayores. Hay casos en que es preciso introducir trozos propios, de actores o directores, en obras mal elaboradas de autores de poco mérito. Esta licencia sólo se admite por necesidad. Pero hay amantes de las invenciones que hacen lo mismo con producciones clásicas, geniales, monolíticas, que no necesitan tales complementos. Está bien si en los trozos introducidos hay alguna afinidad orgánica con la naturaleza de la producción. Pero lo más frecuente es que tampoco esto ocurra. Entonces, en el organismo vivo de una obra excelente se forma una especie de fungosidad que mata el trozo y toda la obra.

Al finalizar la clase, y evaluar todo lo que se había hecho durante el día, Arkadi Nikoláievich añadió:

—El significado de los trozos para el artista lo conoceréis con el tiempo, en la práctica. ¡Qué tormento es salir a escena con un papel mal analizado y mal elaborado no dividido en trozos definidos! ¡Qué difícil es interpretar esa función, qué fatigoso resulta para el actor y qué interminable se vuelve, asustando con su magnitud! Muy distinta es la sensación que produce un papel bien preparado y estudiado. Al maquillarse uno sólo piensa en el primer trozo, y al interpretarlo se traslada la atención al segundo, y así sucesivamente. Así la función parece fácil. Me viene a la memoria el recuerdo del escolar que vuelve a su casa. Si el camino es largo y lo asusta la distancia, toma una piedra y la arroja hacia adelante, lo más lejos posible... La busca y cuando la encuentra, se alegra y con nuevo entusiasmo la arroja aún más lejos, para volver a emocionarse con la búsqueda. Con esa división del largo camino en partes, y con la grata perspectiva del descanso en su casa, el colegial deja de pensar en la distancia.

—Dividir la obra en trozos nos resulta necesario no sólo para analizarla y estudiarla, sino también por otra razón, más importante, oculta en la esencia interior misma de cada trozo —nos dijo Tortsov en la clase siguiente—. Ocurre que en cada trozo existe una tarea creadora. La tarea nace orgánicamente de su trozo, o, recíprocamente, lo engendra.

»Ya dijimos que no se puede introducir en la obra un trozo no relacionado con

ella, tomado desde fuera, y lo mismo sucede con las tareas. Éstas, como los trozos, deben originarse de manera mutua en una forma lógica y coherente. En vista del nexo orgánico que existe entre ellas, todo lo que se dijo antes del trozo también se aplica a las tareas.

—Si es así, significa que existen tareas grandes, medianas y pequeñas, importantes y secundarias, que se pueden fundir entre sí. Significa que las tareas también forman la línea del canal —dije, recordando lo que sabía sobre los trozos.

—Precisamente las tareas son las lucecitas que indican la línea del canal y evitan que uno se pierda en el trayecto. Son las etapas del papel por las que se guía el actor.

—¿Tareas? —dijo pensativamente Viuntsov—. ¡En aritmética hay tareas! ¡Aquí también! ¡No entiendo nada! Actuar bien: ésa es la tarea —concluyó.

—Claro, es una gran tarea, ¡la tarea de toda nuestra vida! —confirmó Tortsov—. ¡Y cuántas cosas hay que hacer para ello! Piensen solamente: pasar el primer curso de la escuela, el segundo, el tercero, el cuarto. ¿No son tareas? ¡Claro, no son tan importantes como llegar a ser un gran actor! Y para pasar cada uno de los cursos, cuántas veces hay que ir a la escuela, escuchar clases, entenderlas y asimilarlas; ¡cuántos ejercicios! ¿Acaso no son tareas? La vida, la gente, las circunstancias, nosotros mismos interponemos sin cesar tanto ante nosotros mismos como ante los demás, una serie de obstáculos, y nos abrimos paso a través de ellos. Cada uno de estos obstáculos crea una tarea y la acción necesaria para superarlo.

»En cada momento de su vida el hombre quiere algo, tiende hacia algo. La creación escénica consiste en plantearse grandes tareas y una acción auténtica, creadora, orientada hacia un fin, para realizarlas. El resultado se crea por sí mismo, si todo lo anterior se ha cumplido correctamente. Los errores de la mayoría de los actores consisten en no pensar en la acción, sino en su resultado. Al evitar la acción misma, tienden hacia el resultado por un camino directo. Así se obtiene un producto forzado que sólo puede llevar a la mediocridad.

»Aprendan y habitúense en el escenario a no forzar el resultado; por el contrario, alcánenlo mediante la acción, de un modo auténtico y coherente, durante todo el tiempo que estén en escena. Es preciso amar la tarea y saber hallar su acción correspondiente. Por ejemplo, imaginen una tarea y llévenla a cabo —nos propuso Tortsov.

Mientras Malolétkova y yo reflexionábamos profundamente, se nos acercó Pasha Shustóv.

—Supongamos que los dos estamos enamorados de Malolétkova y le hemos propuesto matrimonio. ¿Qué haríamos?

Ante todo, nuestro trío estableció unas complicadas circunstancias y las dividió en trozos y tareas que desencadenaron la acción. Cuando la actividad se debilitó, introducimos nuevos «si» y nuevas «circunstancias dadas», que originaban a su vez tareas. Había que resolverlas. Merced a ese impulso permanente estábamos ocupados sin cesar, de modo que no notamos cuándo se levantó el telón. Tras éste apareció el

escenario vacío, con decorados dispuestos junto a las paredes para algún espectáculo de la noche.

Arkadi Nikoláievich nos propuso subir al escenario para proseguir en él nuestro experimento, y así lo hicimos. Cuando terminamos nos dijo:

—¿Recuerdan una de nuestras primeras clases, cuando también les dije que subieran al escenario vacío y actuaran? Entonces no supieron qué hacer, y deambularon por la escena, fingiendo personajes y pasiones. Pero hoy, a pesar de que en el escenario no había decorados ni muebles, muchos de ustedes se sintieron cómodos y libres. ¿Qué fue lo que los ayudó?

—Las tareas activas internas —respondimos Pasha y yo.

—Sí —confirmó Tortsov—; ellas guían al artista por el buen camino y evitan que sobreactúe. La tarea da al actor conciencia de su derecho a subir al escenario, a permanecer en él y vivir allí su vida, análoga a la del papel.

Hoy dijo Arkadi Nikoláievich:

—Las tareas escénicas son de una gran variedad. Pero no todas nos son útiles y necesarias; muchas son perjudiciales. Por eso es importante que los actores sepan orientarse en la calidad misma de las tareas, para evitar las superfluas y encontrar y fijar las necesarias.

—¿Por qué características se las puede reconocer? —pregunté.

—Por tareas correctas entiendo las siguientes:

»1. Ante todo, tareas que estén de nuestro lado de las candilejas, el de los actores, y no del de los espectadores. En otras palabras estarán relacionados con la obra, dirigidas hacia los intérpretes de otros papeles, y no hacia la platea.

»2. Tareas del actor mismo como ser humano, análogas a las tareas del personaje.

»3. Tareas creadoras y artísticas; esto es, que ayuden a cumplir el objetivo esencial del arte: crear “la vida del alma humana del papel” y a expresarla artísticamente.

»4. Tareas vivas, auténticas, activas, humanas, que impulsen el papel hacia adelante, y no teatrales, convencionales, muertas, sin relación con el personaje representado, sólo para entretenimiento del espectador.

»5. Tareas en las que puedan creer el propio actor, sus compañeros y el espectador.

»6. Tareas atractivas, que emocionen, capaces de estimular el proceso de la vivencia real.

»7. Tareas precisas, o sea, típicas del papel representado; relacionadas no de forma aproximada, sino absolutamente definida, con la esencia misma de la obra.

»8. Tareas con contenido, que respondan a la esencia interior del papel, y no se limiten a la superficie de la obra.

»Sólo me resta prevenirlos contra tareas teatrales muy difundidas en nuestra actividad, muy peligrosas, de índole mecánica, que llevan directamente a la

mediocridad.

En la siguiente mitad de la lección nos dijo Arkadi Nikoláievich:

—Por correcta que sea una tarea, una cualidad importante y esencial radica en que sea *atrayente* para el propio artista. Es necesario que le guste e interese para que quiera realizarla; su magnetismo es un estímulo para el deseo creador. Llamamos *tareas creadoras* a las que poseen todas estas cualidades necesarias para el artista. Además, tienen que ser accesibles, realizables. En caso contrario forzarán la naturaleza del intérprete. Por ejemplo, ¿cuál es su tarea en su escena preferida de «los pañales» de *Brand*?

—Salvar a la humanidad —repuso Umnóvj.

—¡Nada menos! ¿Acaso tarea tan grandiosa está al alcance de algún hombre? Tome una tarea más fácil, para empezar; física, pero atrayente.

—¿Acaso es interesante una tarea física? —preguntó Umnóvj, sonriendo tímidamente—. Me gustaría una tarea mejor, psicológica...

—Ya tendrá tiempo. Es muy pronto para profundizar en la psicología. Con el tiempo podrá hacerlo. Por ahora límitese a lo más simple, a lo físico. Toda tarea puede volverse atrayente.

—No se puede separar el alma del cuerpo... Uno teme equivocarse; todo se mezcla... —observó Umnóvj, confuso.

—¡Justamente! Yo digo lo mismo —asintió Tortsov—. En toda tarea física y en toda tarea psicológica hay mucho de lo uno y de lo otro. No se pueden separar. Supongamos que usted debe interpretar a Salieri en la obra de Pushkin *Mozart y Salieri*. La psicología de Salieri, decidido a matar a Mozart, es muy compleja. Es difícil decidirse a tomar la copa, verter en ella el vino, echar el veneno y ofrecerla a su amigo, un genio, cuya música produce el éxtasis. Y todas éstas son tareas físicas. ¡Pero cuánta psicología hay en ellas! O, para ser más exactos, todas éstas son acciones psicológicas, ¡pero cuánto hay en ellas de físico! Y he aquí una acción corporal simple: acercarse a otra persona y darle una bofetada. Pero para realizarla sinceramente, ¡cuántas vivencias psicológicas hay que sentir previamente! Ejecuten una serie de acciones físicas con la copa de vino, justifíquelas interiormente con las circunstancias dadas y los «si» y establezcan luego dónde acaba la parte corporal y dónde empieza la espiritual. Verán que no es tan sencillo decidirlo y sí es fácil mezclarlas. Pero no teman; mezclen ambas cosas. El cumplimiento correcto del objetivo físico los ayudará a crear el estado psíquico apropiado. Transformará lo físico en lo psíquico. Como ya les he dicho, a cada tarea física se le puede dar un fundamento psicológico. Trabajemos por ahora sólo con tareas físicas. Son más fáciles, accesibles y realizables, y presentan menos riesgos de caer en lo falso. En su momento hablaremos también de tareas psicológicas, pero por ahora aconsejo que en todos sus ejercicios, ensayos, fragmentos y papeles busquen ante todo lo físico^[18].

Se plantean, pues, importantes problemas: cómo extraer del fragmento las tareas. La

psicotécnica de este proceso consiste en pensar para los fragmentos estudiados las correspondientes denominaciones, las que mejor caracterizan su esencia interior.

—¿Para qué se necesitan esos bautizos? —observó con ironía Govorkov.

—¿Sabe usted —preguntó Arkadi Nikoláievich— qué significa un nombre acertado, una designación que define la esencia interior del fragmento? Es su síntesis, su extracto. Para conseguirlo hay que macerar el trozo como si fuera una infusión, extraer su esencia interior. En la elección del nombre se encuentra el objetivo mismo. Una denominación correcta, que determina la esencia del fragmento, descubre el objetivo que encierra. Para comprender en la práctica esta labor, hagámosla aunque sea con el fragmento de «los pañales» de *Brand* —dijo Tortsov—. Tomemos los dos primeros trozos, dos episodios. Les recordaré su contenido.

»Agnes, la esposa del pastor Brand, ha perdido a su único hijo. En medio de su dolor mira los pañales, las ropas, los juguetes y otras reliquias del niño. Cada objeto es bañado por sus lágrimas, y los recuerdos desgarran su corazón. La desgracia ocurrió porque viven en una comarca húmeda, insalubre. Cuando el niño enfermó, la madre había pedido al esposo que dejara la parroquia. Pero Brand, un fanático consagrado a su idea, no quiso sacrificar su deber de pastor en aras de su familia. Así perdieron el hijo.

»Recordaré ahora el segundo episodio. Entra Brand. Sufre tanto como Agnes. Pero el deber del fanático lo impulsa a recurrir a la crueldad y convence a su esposa de que regale a una gitana los objetos y juguetes del niño, puesto que impiden a Agnes consagrarse a Dios y realizar ambos el fin principal de sus vidas: servir al prójimo. Hagan un extracto de la esencia interior de cada uno de los trozos y piensen los nombres correspondientes para ambos.

—¿Qué hay que pensar aquí? Todo está claro. El nombre de la primera tarea es el amor de la madre, y el de la segunda es el deber del fanático —sostuvo Govorkov.

—Por ahora les aconsejo no definir nunca el nombre de la tarea con un sustantivo —dijo Tortsov—. Resérvenlo para nombrar el trozo, pero *la tarea escénica debe definirse forzosamente con un verbo*.

—¿Por qué? —preguntamos perplejos.

—Los ayudaré a responder a la pregunta, pero con la condición de que primero ensayen y realicen las tareas tal y como acaban de ser designadas con sustantivos, a saber: 1) el amor de la madre, y 2) el deber del fanático.

Viuntsov y Veliamínova lo intentaron. Él puso cara de enojo, con ojos que se le salían de las órbitas; enderezó la espalda y se puso extremadamente rígido: caminó con firmeza, haciendo sonar los tacones; habló con voz ronca, se irguió, creyendo que de esa manera mostraría fuerza y decisión para expresar algún deber «en general». Veliamínova también hizo todo lo posible para representar la ternura y el amor «en general».

—¿No les parece —dijo Tortsov, examinando su interpretación— que los sustantivos con que definieron sus tareas los impulsaron a representar la imagen de

un hombre fuerte y la imagen de una pasión, el amor maternal? Representaron a individuos con fuerza y amor, pero no fueron ellos mismos. Esto sucedió porque el sustantivo habla de una representación, de cierto estado, de una imagen o fenómeno. Ahora veremos qué sucede si en lugar de un sustantivo empleamos un verbo para designar el objetivo —prosiguió Arkadi Nikoláievich.

—¿Cómo se realiza? —preguntamos, deseosos de una explicación.

—Hay un medio simple para ello —dijo—, es el siguiente: antes de nombrar el verbo, coloquen delante del sustantivo transformado la palabra «quiero». «Quiero hacer... ¿qué?» Procuraré mostrar este proceso con un ejemplo. Supongamos que el experimento se realiza con la palabra «poder». Coloquen delante la palabra «quiero», y tendrán «quiero el poder». Es un deseo demasiado general. Para darle vida, incluyan un fin más concreto. Si introducen algo más atrayente, en ustedes nacerán el deseo y el impulso hacia la acción para realizarlo.

—¿Cómo encontrar la palabra? —pregunté.

—Para ello díganse a sí mismos: «Quiero hacer... ¿qué?... para obtener el poder»; contesten a la pregunta, y sabrán cómo deben actuar.

—Quiero ser poderoso —decidió Viuntsov.

—La palabra *ser* define una situación estática. No contiene el elemento activo necesario para una tarea —observó Tortsov.

—Quiero obtener el poder —corrigió Veliamínova.

—Eso es algo más cercano a la actividad pero de todas formas demasiado general e irrealizable de forma inmediata. Trate de sentarse en esta silla y de desear el poder «en general». Se necesita una tarea más concreta, cercana, real, realizable. Como ven, no todo verbo es adecuado; no toda palabra impulsa hacia una acción compleja. Hay que saber elegir el nombre de la tarea.

—Quiero obtener el poder para hacer feliz a toda la humanidad —propuso alguien.

—Es una hermosa frase, pero en la realidad es difícil verificar la posibilidad de realizarla —objetó Tortsov.

—Quiero el poder para gozar de la vida, para estar alegre, recibir honores, satisfacer mis caprichos y mi amor propio —corrigió Shustóv.

—Es un deseo real y lo pueden realizar fácilmente, pero para ello deberán resolver una serie de tareas auxiliares. Semejante objetivo final no se alcanza de golpe^[19].

Tras esto, Arkadi Nikoláievich volvió a la escena de «los pañales» de *Brand* y para atraer al trabajo a todos los alumnos formuló la siguiente proposición:

—Supongamos que todos los hombres se colocan en la posición de Brand y piensan un nombre para su tarea. Deben comprender mejor su psicología. En cuanto a las mujeres, serán las representantes de Inés. Les resultan más accesibles las delicadezas del amor femenino y maternal. ¡Uno, dos, tres! ¡Comienza el torneo entre la mitad masculina y la mitad femenina!

—Quiero tener poder sobre Inés para obligarla a sacrificarse, para salvarla y guiarla.

No había alcanzado a pronunciar la frase y ya las mujeres se habían lanzado hacia mí proclamando sus deseos:

—¡Deseo recordar al muerto!

—¡Deseo estar cerca de él, comunicarme con él!

—¡Deseo curarlo, acariciarlo, atenderlo!

—¡Quiero resucitarlo! ¡Quiero seguirlo! ¡Quiero sentirlo cerca de mí!

—¡Quiero percibir su presencia entre las cosas! ¡Quiero hacerlo salir de la tumba!
¡Quiero olvidar su muerte! ¡Quiero ahogar la pena!

Malolétkova gritaba más alto que todos una sola frase:

—¡Quiero aferrarme a él y que no puedan separarnos!

—Si es así —dijeron a su vez los hombres—, ¡lucharemos! ¡Quiero persuadir y atraer a Inés! ¡Quiero acariciarla! ¡Quiero convencerla de que siento su dolor! ¡Quiero describirle la inmensa alegría que sentirá al cumplir con su deber! ¡Quiero explicarle cuáles son las grandes tareas del hombre!

—Entonces —gritaron las mujeres—, ¡quiero conmover a mi esposo con mi tormento! ¡Quiero que vea mis lágrimas!

En mi propósito de convencer a las mujeres, yo luchaba con ellas, y cuando se agotaron todas las tareas que me sugería la mente, el sentimiento y la voluntad se agitaron y tuve la sensación de una escena ya representada. Ese estado me producía satisfacción.

—Cada una de las tareas que han elegido ustedes es verdadera a su manera y en uno u otro grado llama a la acción —dijo Tortsov—. Para unos, los de índole más activa, la frase: «¡Deseo recordar al muerto!», dice poco al sentimiento; es preferible otra tarea: «¡Quiero aferrar, conservar firmemente!». «¿Qué?» Las cosas, los recuerdos y los pensamientos del niño muerto. Pero si proponen estas mismas tareas a otros, éstos permanecerán fríos ante ellas. Lo importante es que cada tarea pueda atraer y conmover. Ahora me doy cuenta de que les he hecho contestar en la práctica a la pregunta que había formulado: «¿Por qué en la determinación de la tarea hay que utilizar forzosamente un verbo y no un sustantivo?».

8

Fe y sentido de la verdad

En la sala había un cartel en el que se leía:

FE Y SENTIDO DE LA VERDAD

Antes de empezar la lección estuvimos ocupados en una de nuestras periódicas búsquedas del bolsito de Malolétkova.

Inesperadamente oímos la voz de Arkadi Nikoláievich, que desde hacía rato nos observaba desde las primeras filas de la platea.

—¡Qué marco excelente constituye la escena para todo lo que se hace ante las candilejas! Ustedes habrán vivido sinceramente las búsquedas; todo era verdadero; en todo se podía creer; las pequeñas acciones físicas se realizaban con precisión; eran definidas y claras. La atención se había afinado. Los elementos necesarios para la acción actuaban de un modo correcto y armonioso... En resumen, en la escena se creó un arte auténtico.

—¿Qué arte? Era la realidad, la verdad auténtica, el «hecho», como lo llama usted.

—Repitan ese «hecho».

Colocamos nuevamente el bolsito donde estaba y empezamos a buscar algo que ya habíamos encontrado; realizamos, pues, una operación innecesaria. No logramos ningún resultado.

—No, esta vez no percibí objetivos, ni acciones, ni verdad real —fue la crítica de Tortsov—. ¿Por qué no pueden repetir lo que acaban de vivir en la realidad? Parece que para esto no hace falta ser actor sino simplemente un ser humano.

Los alumnos explicaron a Tortsov que la primera vez habían tenido necesidad de buscar, no así en la segunda ocasión, en que sólo habían fingido hacerlo. La primera vez se trataba de una realidad auténtica; la segunda era imitación, representación, mentira.

—¿Significa eso que en escena hay que vivir de manera diferente a como lo hacemos en la vida? —preguntó maliciosamente Tortsov.

Con preguntas y explicaciones, Arkadi Nikoláievich nos hizo comprender que, en el plano de la realidad, la verdad y la fe auténticas se crean por sí solas. Así por ejemplo, cuando los alumnos buscaban por primera vez en el escenario un objeto perdido, se creaban ahí esa verdad y esa fe. Pero eso ocurrió porque en ese momento existía una realidad y no una ficción. Cuando ahí no existe una realidad y lo que ocurre es una simulación, crear la verdad y la fe requiere una preparación, que consiste en lograr que éstas surjan en el plano de la vida imaginaria, en la ficción

artística, para ser trasladadas después a la escena.

—Por consiguiente, para despertar en uno mismo la verdad auténtica y reproducir en la escena la búsqueda del bolsito, hay que mover una especie de palanca interior y trasladarse al plano de la vida de la imaginación —explicó Tortsov—. Ahí crean ustedes su propia ficción, análoga a la realidad. Entre tanto, el mágico «si» y las circunstancias dadas, correctamente percibidas los ayudan a sentir y crear en el escenario la verdad y la fe. La verdad en la vida es lo que existe, lo que el hombre sabe con certeza. En la escena, en cambio, se llama verdad a lo que no existe en la realidad, pero que podría ocurrir.

—Por favor —preguntó Govorkov—, ¿de qué verdad se puede hablar en el teatro cuando usted sabe que ahí todo es invención y mentira, empezando por la obra misma de Shakespeare y terminando con el puñal de cartón con que se mata Otelo?

—Si le inquieta que su puñal no sea de acero, sino de cartón —respondió Arkadi Nikoláievich—, si precisamente a esa grosera falsificación de utilería la llama usted una mentira; si por ella usted deja de creer en la autenticidad de la vida escénica, tranquilícese; en el teatro lo importante no es que el puñal sea de cartón o de metal, sino que el sentimiento interior del actor que justifica el suicidio de Otelo sea veraz, sincero y auténtico. Es importante cómo procedería el mismo hombre-artista si las condiciones y circunstancias de la vida de Otelo fueran auténticas y el puñal que hunde en su cuerpo fuera verdadero.

»Sobre esta verdad del sentimiento hablamos en el teatro. Ésta es la verdad escénica que necesita el actor en el momento de su creación. No hay verdadero arte sin ella. Y cuanto más real sea el ambiente exterior en la escena, tanto más cercana a la naturaleza orgánica debe ser la vivencia del papel para el actor. Pero con frecuencia vemos en escena algo muy distinto. Crean una disposición realista de decorados y objetos en la que todo es verdad, pero olvidan lo auténtico del sentimiento y la vivencia del actor.

»Para que no ocurra esto, traten siempre de justificar las actitudes y acciones que se desarrollan en la escena con sus propios “si” y con las circunstancias dadas. Sólo de este modo podrán satisfacer hasta el fin su propio sentimiento de verdad y creer en la autenticidad de las vivencias. A ese proceso lo llamamos «proceso de justificación».

Quise comprender íntegramente aquello tan importante de que había hablado Tortsov y le pedí que formulara en breves palabras qué es la verdad en teatro. He aquí su respuesta:

—La verdad en escena es lo que creemos sinceramente tanto dentro de nosotros mismos como también en el alma de nuestros interlocutores. La verdad es inseparable de la fe, como la fe lo es de la verdad. Todo debe inspirar fe en la posibilidad de que existan en la vida real sentimientos análogos a los que vive en escena el artista creador. Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento vivido y en la verdad de las acciones realizadas.

Tales son la verdad interior y la fe ingenua en ella, necesarias para el actor en escena —concluyó Arkadi Nikoláievich.

Hoy estuve en el teatro viviendo el ruidoso trajín entre bastidores. En el entreacto llegó Arkadi Nikoláievich al *foyer* de los actores y empezó a conversar con los artistas y con nosotros, los alumnos. Dirigiéndose a mí y a Shustóv dijo:

—¡Lástima que ustedes no vieran el ensayo de hoy en el teatro! Les habría mostrado claramente en qué consisten la verdad y la fe auténticas en el escenario. Estamos ensayando una antigua obra francesa que empieza así: Una niña entra corriendo en la sala y dice que a su muñeca le duele el estómago. Alguno de los presentes propone darle una medicina. La niña se aleja corriendo. Después de un rato vuelve y dice que la enferma ha sanado. En esto consiste la escena sobre la cual se sigue desarrollando después una tragedia de «padres ilegítimos».

»Entre los objetos de utilería del teatro no había ninguna muñeca. En su lugar cogieron un madero, lo envolvieron con un trozo de una hermosa tela y se lo dieron a la niña. Ésta reconoció en seguida en el madero a su hija y le entregó el cariño de su corazón. Pero la tierna madre no estuvo de acuerdo con el autor de la obra sobre el método de curar a la enferma: no aceptó el medicamento y prefirió una lavativa. Expuso muy sólidas razones tomadas de su experiencia personal; ésta le había enseñado que las lavativas son más eficaces y agradables que los purgantes.

»Cuando terminó el ensayo, la niña no quería en absoluto separarse de su hija. El utilero le regaló de buena gana la supuesta muñeca (el madero), pero no podía cederle la tela, necesaria para el espectáculo de la tarde. Estalló una tragedia infantil, con gritos y lágrimas, que sólo cesó cuando se le propuso a la niña reemplazar la hermosa tela por un trapo de paño que, aunque barato, abrigaba. La niña descubrió que para el dolor de vientre el calor era más útil que la belleza y el lujo de la tela y aceptó gustosa el cambio.

»El “como si fuera” de los niños es mucho más poderoso que nuestro mágico “si”. El niño posee además otra cualidad que deberíamos tomar de él: sabe en qué debe creer y qué debe ignorar. La niña de que hablamos alentaba el amor maternal y no reparaba en el trozo de madera. También el actor debe interesarse en aquello en que pueda creer, y todo lo que obstaculice esta creencia debe ser ignorado. Eso le ayudará a olvidar el negro hueco del proscenio y los convencionalismos de la actuación en público. Cuando ustedes lleguen en el arte a la verdad y la fe que los niños alcanzan en sus juegos podrán ser grandes actores.

Dijo Arkadi Nikoláievich:

—Les he hablado en líneas generales sobre el significado y el papel de la verdad en el proceso creador. Ahora hablaremos acerca de lo falso, de la mentira en escena. Es bueno poseer el sentido de la verdad, pero también hay que tener el de la mentira. Les sorprenderá que divida y oponga entre sí ambos conceptos. Lo hago porque la

vida misma lo exige.

»Entre los directores de teatros, actores, espectadores, críticos, hay muchos que aman sólo lo convencional, lo teatral, la mentira. En unos casos esto se explica por el mal gusto; en otros, por el hartazgo. Estos últimos exigen, como los gastrónomos, lo fuerte y picante; les gusta el condimento en el montaje y la interpretación. Hace falta lo “especial” que no aparece en la vida. La realidad auténtica los aburre y no quieren encontrarla en la escena.

»En oposición, hay mucha gente de teatro que ama y reconoce en la escena sólo lo vital, lo natural, el realismo, la verdad. Esta gente quiere un alimento sano y normal, una buena carne, sin salsas picantes y dañinas. No teme a las impresiones fuertes, que limpian el alma. Prefiere reír, llorar, vivir, participar indirectamente en la vida de la obra. Desea que en la escena se refleje la verdadera “vida del espíritu humano”.

»Pero una cosa es amar u odiar todo esto y algo muy distinto... A propósito... —recordó Arkadi Nikoláievich, y después de una pausa, sin concluir su frase, se dirigió a Dímkova y Umnóvíj—: Interpreten su querida escena de “los pañales” de *Brand*.

Hicieron lo indicado con conmovedora seriedad, pero con la habitual dificultad y esfuerzo.

—¿Por qué —preguntó Tortsov a Dímkova— han actuado con timidez, inseguros, como aficionados?

—¡No sé! Interpreto según lo que siento... Digo una palabra, y quiero borrarla.

—¿Por qué? ¿Temía a la mentira?

—Sí —reconoció Dímkova.

—¿Y usted, Umnóvíj? ¿Por qué en su interpretación hay tanto celo, esfuerzo, pesadez, tantas pausas fatigosas?

—Uno quiere penetrar más hondo... aferrar el sentimiento vivo, la palabra... para que el hombre... para que el alma se estremezca... Hay que creer, convencer...

—Usted buscaba en sí mismo la verdad auténtica, el sentimiento, la vivencia, el subtexto de las palabras. ¿No es así?

—¡Exactamente!

—Aquí tienen a los representantes de dos tipos diferentes de actores —dijo Tortsov, dirigiéndose a los alumnos—. Ambos odian en la escena la mentira, pero cada cual a su manera. Así por ejemplo, a Dímkova le inspira pánico la falsedad. Es lo único en que piensa mientras está en escena. De la verdad no se acuerda, no tiene tiempo para ello, porque el miedo a la mentira la domina totalmente. Es una esclavitud total, donde no se puede hablar de creación.

»Con Umnóvíj se produce igual sometimiento, pero no por temor a la mentira, sino, al contrario, por el amor más apasionado a la verdad. No piensa en absoluto en la primera, pues está totalmente obsesionado por la segunda. No hace falta explicarles que la lucha contra la mentira, lo mismo que el amor a la verdad, no puede llevar más que a la sobreactuación. No se puede subir a escena con una sola idea fija: “No

falsear de ningún modo”, ni con la única preocupación de crear a toda costa la verdad. Ideas tales sólo hacen mentir más.

—¿Cómo salvarse de todo eso? —preguntó la pobre Dímkova, casi llorando.

—Con dos recursos, que afilan la creación como la piedra la navaja. Cuando la idea obsesiva de la mentira se apodere de ustedes, pregúntense, como medida ante las candilejas para controlarse: «¿Actúo o estoy luchando con la mentira?». Para verificar si actúan correctamente, plantéense otra pregunta: «¿Para quién actúo: para mí, para el espectador, o para el hombre vivo que está ante mí, o sea, para mi *partenaire*, con quien estoy en el escenario?».

»Aquel que al crear en escena no representa, no interpreta mecánicamente, sino que actúa de un modo auténtico, coherente, y además sin interrupciones; aquel que se comunica, no con el espectador, sino con el actor que está al lado, ése es el que se mantiene en el ámbito de la obra y del papel, en la atmósfera de la vida real, de la verdad, de la fe, del “yo soy”. Ése es el que vive la verdad en el escenario.

»Hay aún otro medio para luchar con la mentira —dijo Tortsov, consolando a la Dímkova, que lloraba—: arrancarla de raíz. ¿Pero quién nos asegura que en su lugar no se instalará otra gran mentira? El procedimiento debe ser distinto, y debajo de la falsedad que se ha señalado hay que plantar la simiente de una verdad auténtica. ¡Si supieran lo importante, lo necesario que es tener conciencia de la verdad y extirpar con ella la mentira! Este proceso, al que denominan “erradicación de la mentira y los clichés”, debe actuar de un modo inadvertido, habitual, constante, y controlar cada uno de nuestros pasos en escena. Todo cuanto he dicho sobre la implantación de la verdad se refiere no sólo a Dímkova, sino también a usted, Umnóvij —observó Tortsov, dirigiéndose a nuestro “diseñador”—. Tengo un consejo que deben recordar muy bien: nunca exageren en la escena la exigencia de la verdad ni el valor de la mentira. El celo excesivo lleva a insistir mecánicamente en la verdad por la verdad misma. Ésta es la peor de las falsedades. En lo que se refiere al miedo exagerado a la mentira, crea una cautela antinatural, que también es una de las mayores “mentiras” escénicas. Ante ésta, lo mismo que ante la verdad, hay que adoptar una actitud de calma, justa, sin perturbaciones.

»También de la mentira se puede sacar provecho si se la considera de un modo racional. La mentira es el diapasón de lo que el actor no debe hacer. No debemos lamentarnos si por un instante nos equivocamos y actuamos en falso. Lo importante es que el diapasón nos determine el límite de lo correcto, o sea, de la verdad; y que en el instante del traspie nos lleve al camino justo. En tales condiciones actuar en falso por un minuto hasta será de utilidad para el artista, pues le señalará la frontera que no debe transgredir.

»Ese proceso de control de sí mismo es imprescindible durante la creación. Más aún, debe ser ininterrumpido, permanente. Por la propia agitación que existe durante la creación en público, el artista siempre quiere dar más emoción que la que realmente siente. ¿Pero de dónde sacarla? No tenemos reservas de emociones para

regular las vivencias.

»Las protestas del sentimiento de la verdad son los mejores reguladores en esos instantes. El artista debe prestarles atención, aun cuando viva correctamente el papel en su interior. Pero con frecuencia en ese momento su aparato de representación, a causa del nerviosismo, se esfuerza inconscientemente en exceso y actúa de modo mecánico. Esto conduce de manera inevitable a la sobreactuación.

—No hay nada mejor que cuando la verdad y la fe en la autenticidad de lo que hace el actor se crean por sí mismas en escena. ¿Qué hacer, sin embargo, cuando esto no ocurre? En tal caso, hay que buscar y forjar la verdad y la fe con la ayuda de la técnica psicológica. No se puede engendrar lo que se considera falso, aquello en lo que no se cree.

»¿Dónde, entonces, se ha de buscar y cómo se ha de forjar la verdad y la fe en sí mismo? ¿No será en las sensaciones y acciones interiores, es decir, en la esfera de la vida psíquica del artista como ser humano? Pero las sensaciones interiores son demasiado complejas, inasibles, caprichosas, se fijan con mucha dificultad. Lo más fácil es hallarlas o evocarlas en los dominios del cuerpo, en los más pequeños y simples objetivos y acciones. Éstos son accesibles, estables, visibles, perceptibles; se subordinan a la conciencia y a las órdenes. Por otra parte, se fijan con facilidad. Por eso recurrimos a ellos en primer término, para que nos ayuden a crear los papeles. Hagamos una prueba.

—¡Nazvánov, Viuntsov! Suban al escenario y representen el ejercicio que les resulta menos afortunado: el del “dinero quemado”. No llegan a dominarlo porque quieren creer inmediatamente en todas las cosas terribles que puse en el argumento. Realizarlo “inmediatamente” los lleva a la interpretación “en general”. Traten de dominar paulatinamente una parte difícil: partan de las acciones físicas más simples, por supuesto en completa relación con el conjunto. Que cada una de las pequeñas acciones auxiliares llegue a la verdad, y entonces todo el conjunto transcurrirá correctamente y así creerán en su realidad.

—Alcánceme, por favor, el dinero —dije dirigiéndome al ayudante que estaba entre bastidores con la utilería.

—No hace falta. Trabaje con aire —ordenó Arkadi Nikoláievich.

Empecé a contar el inexistente dinero.

—¡No le creo! —me detuvo Tortsov en cuanto alargué la mano para asir el fajo.

—¿Qué es lo que no cree?

—Usted ni siquiera miró lo que tocaba.

Había mirado los imaginarios fajos de billetes, pero sin ver nada, tendiendo la mano para retornarla luego a su posición.

—Aunque fuera por pura apariencia, debería apretar los dedos para que no se le cayera el fajo. No lo tire. Deposítelo sobre la mesa. Para eso se necesita un segundo. No lo ahorre si quiere justificar lo que hace y creer en ello. ¿Quién deshace así un

fajo? Busque el extremo del lazo con que está atado. ¡Así no! Eso no se hace de una sola vez. En la mayoría de los casos las puntas están unidas con cuidado debajo de la cuerda, para que el fajo no se deshaga. No es tan fácil desatarlas. Eso es —aprobó por fin—. Ahora cuente cada fajo. ¡Oh! ¡Qué pronto lo ha hecho! ¡Ni un cajero experimentado contaría tan rápido esos billetes, viejos y ajados! Ya ven a qué detalles realistas, a qué verdades tan pequeñas hay que llegar para convencer a nuestra naturaleza física de la verdad de lo que se está haciendo en el escenario.

Tortsov procedió a dirigir mi labor movimiento por movimiento, segundo por segundo, de modo lógico y coherente. Mientras yo contaba el dinero imaginario recordaba gradualmente cómo y en qué orden se realiza este ejercicio en la vida real.

Con todas las acciones lógicas sugeridas por Tortsov se elaboró poco a poco en mí una actitud muy distinta respecto del trabajo con el aire. Éste se iba literalmente llenando de dinero imaginario; con mayor exactitud desarrolló en mí una actitud correcta hacia dicho dinero, pues una cosa es mover los dedos sin sentido y otra, muy distinta, contar los billetes sucios y ajados que tenía mentalmente a la vista.

En cuanto me convencí de la verdad de las acciones físicas, me sentí cómodo en escena.

Por lo demás, al margen de la voluntad surgieron algunas improvisaciones: enrollé cuidadosamente la cuerda y la dejé al lado de los fajos de billetes, sobre la mesa. Este sencillo acto me alentó con su realismo. Más aún, originó una serie de nuevas ideas. Así por ejemplo, antes de contar los fajos, los sacudí suavemente sobre la mesa varias veces, a fin de ordenarlos. Viuntsov, a mi lado, comprendió mi acción y se echó a reír.

—¿Qué ocurre? —le pregunté.

—Salió muy bien —explicó.

—¡Eso es lo que llamamos una acción justificada en todo sentido, a la que el artista puede otorgar una fe orgánica! —gritó Arkadi Nikoláievich desde la platea, y tras una breve pausa nos contó lo siguiente—: Este verano, después de una larga interrupción, volví a Serpújovo, donde ya había pasado mis vacaciones durante varios años. La casita de campo en la que me alojaba estaba lejos de la estación. Pero si se iba en línea recta, pasando por el barranco, el colmenar y el bosque, la distancia se reducía. En otros tiempos, con mis frecuentes caminatas había abierto un sendero, que durante mi ausencia se cubrió de alta maleza. Tuve que despejarlo nuevamente con mis pisadas. Al principio no fue fácil: a cada paso me desviaba de la dirección correcta e iba a dar a una carretera llena de baches. Este camino sigue un trayecto muy alejado de la estación. Tenía que retroceder, buscar mis huellas y seguir despejando el sendero. Para ello me guiaba por la disposición conocida de los árboles y los troncos, las subidas y bajadas. Su recuerdo había quedado intacto en mi memoria y orientaba mi búsqueda.

»Por fin quedó trazada la larga línea del pasto desbrozado, que era mi ruta en mis caminatas hacia la estación. Como iba casi todos los días por el caminito, éste muy

pronto quedó completamente despejado. —Hubo una pausa; luego Tortsov prosiguió —: Hoy, junto con Nazvánov, hemos trazado y animado la línea de las acciones físicas en el ejercicio del dinero quemado. Esta línea es también una especie de sendero. Nos resulta bien conocida en la vida real; pero en el escenario tuvimos que desbrozarla nuevamente. Junto con esta línea correcta se había fijado en Nazvánov otra, incorrecta, hecha de clichés y convencionalismos. Para evitar ésta, tuvo que hacer lo mismo que yo en el bosque: buscar y trazar de nuevo la línea recta de las acciones físicas. Se puede comparar con la maleza desbrozada en el bosque. Ahora Nazvánov debe seguir pisoteándola, hasta convertirla en un sendero que fije de una vez para siempre el camino correcto del papel.

»Así obré cuando despejaba el sendero por el barranco y el bosque. Entonces me guiaban las más pequeñas indicaciones, los recuerdos del camino (troncos, acequias, lomas). Con Nazvánov tampoco fui por las grandes acciones físicas, sino por las más pequeñas, buscando en ellas las verdades pequeñas y los momentos de fe. Unas daban origen a otras, éstas atraían a unas terceras, unas cuartas, etcétera. ¿Les parece poco? Se equivocan, es algo grandioso. ¿Saben que a menudo, la sensación de una pequeña verdad y de un momento de fe en lo auténtico de la acción, llevan al actor a ver claro de repente, a sentirse en el papel y creer en la gran verdad de la obra? El momento de verdad vital sugiere el tono correcto de todo el papel. ¡Cuántos ejemplos de esta clase podría darles de mi práctica! Ocurrió una vez algo inesperado cuando un actor actuaba de modo mecánico, convencional: se cayó una silla, o una actriz dejó caer un pañuelo, y fue preciso recogerlo, o cambió la colocación de los actores y fue preciso cambiar la disposición de la utilería. Así como un soplo de aire puro refresca una habitación hasta entonces clausurada, así también el azar que entra desde la vida real en la atmósfera convencional del escenario anima una interpretación hasta entonces apagada y trivial. El actor se ve obligado a levantar el pañuelo o la silla por propia iniciativa, ya que el imprevisto no se da en el papel, y realiza la acción, no como actor, sino como ser humano; crea, pues, una verdad auténtica, real, en la que no se puede dejar de creer. Todo esto provoca en escena una acción viva, arrancada de la más auténtica realidad, de la que el actor se había apartado. A menudo basta un momento como éste para orientarse correctamente o provocar un nuevo impulso creador.

»Si una pequeña verdad y un momento de fe pueden llevar al actor a un estado creador, una serie completa de tales momentos, que se alternan entre sí de un modo lógico y continuo, crearán una verdad de grandes proporciones y un largo período de fe auténtica. Y unos apoyarán y fortalecerán a los otros. No desdeñen las pequeñas acciones físicas y aprendan a utilizarlas en aras de la fe y la autenticidad de lo que se hace en la escena.

Dijo Arkadi Nikoláievich:

—Deben saber que las pequeñas acciones físicas, las pequeñas verdades físicas y

los momentos de fe en ellas adquieren gran importancia no sólo en los pasajes simples del papel, sino también en los más intensos, los culminantes, cuando se vive una tragedia o un drama. Así por ejemplo, ¿en qué se hallan ocupados ustedes cuando interpretan la dramática segunda mitad del ejercicio del dinero quemado? Usted, Nazvánov, se lanza hacia la chimenea, arranca del fuego un fajo de dinero, después trata de hacer volver en sí al idiota, corre a salvar a la criatura, etcétera. Son fases de acciones por las que, de un modo natural y continuado, se desarrolla la vida física del papel que han creado en la escena más trágica del ejercicio.

»He aquí otro ejemplo: ¿qué hace un íntimo amigo o la esposa de una persona agonizante? Vela por la tranquilidad del enfermo, cumple las indicaciones del médico, toma la temperatura, aplica fomentos y cataplasmas. Todas estas pequeñas acciones adquieren importancia decisiva en la vida del enfermo, y por eso se ejecutan como algo sagrado, por eso se pone toda el alma en ellas. Y no es sorprendente: en la lucha con la muerte, el descuido es criminal; puede ocasionar el fallecimiento del enfermo.

»Otro caso: ¿en qué se ocupa lady Macbeth en el momento culminante de la tragedia? En un acto físico simple: borrar con la mano la mancha de sangre.

—Disculpe —se apresuró Govorkov a interceder en favor de Shakespeare—. ¿Acaso el genial inglés escribió su obra maestra para que su heroína se lavara las manos o realizara algunos otros actos corrientes?

—Con el tiempo aprenderán que todo esto se necesita no para el naturalismo —dijo Tortsov—, sino para la verdad del sentimiento, para la fe en éste, y que en la vida real muchos de los grandes momentos de emoción se manifiestan por medio de movimientos corrientes, pequeños y naturales. Nosotros, los actores, debemos valernos ampliamente del hecho de que las acciones físicas, situadas entre circunstancias dadas de importancia, adquieren gran poderío. Se crea entonces una interacción entre el cuerpo y el espíritu, entre la acción y el sentimiento, merced a la cual lo exterior ayuda a lo interior, y lo interior evoca lo exterior: lavar la mancha de sangre ayuda a cumplir los planes ambiciosos de lady Macbeth, y éstos impulsan a lavar la mancha. No en vano durante el monólogo se alternan constantemente la preocupación por la mancha y el recuerdo del asesinato de Banquo: el acto pequeño y real adquiere un gran significado en el curso posterior de su vida, y la aspiración interior (el ambicioso plan) requiere la ayuda de la pequeña acción física^[20].

»Pero hay una causa aún más simple y práctica por la cual la verdad de las acciones físicas adquiere gran importancia en los instantes en que culmina la tragedia. Ocurre que en esos momentos el actor debe llegar al punto más alto de la tensión creadora. Esto es difícil. En efecto, ¿qué esfuerzo se necesita para llegar al éxtasis sin que haya un deseo natural! Lo fácil es actuar mecánicamente; eso es lo conocido, lo habitual, y es el camino de menor esfuerzo. Para evitar este error, hay que aferrarse a algo real, estable, orgánico, perceptible. Por eso necesitamos entonces una acción física clara, precisa, emocionante, pero fácilmente realizable, típica del momento que

se vive. Ella nos conducirá de un modo natural por el camino correcto, y en los momentos difíciles impedirá que nos extraviemos.

»Hay todavía otra condición de suma importancia que otorga más fuerza y significación a la pequeña y simple acción física; consiste en lo siguiente: díganle a un actor que su papel, su objetivo y su acción son psicológicos, profundos, trágicos, y en seguida se pondrá tenso y empezará a exagerar su pasión, a escudriñar en su alma y forzar en vano sus sentimientos. Pero si, en cambio, le dan una simple acción física y rodean ésta de circunstancias interesantes, conmovedoras, comenzará por ejecutarla sin temor y sin preocuparse por que en su acción se oculten la psicología, la tragedia o el drama.

»En las obras de grandes escritores hasta los actos físicos más simples aparecen rodeados de circunstancias grandiosas e importantes en las que se ocultan excitantes seductores del sentimiento.

»Por lo tanto, el modo de acercarse a la tragedia debe ser opuesto al que emplea Umnóviy: no hay que esforzarse por extraer el sentimiento interior, sino pensar solamente en la correcta ejecución del acto físico en las circunstancias de la obra que nos rodea. Es preciso abordar los momentos trágicos de la obra no sólo sin agitación ni violencia, como Umnóviy, sino también sin el nerviosismo que revela Dímkova, y además no de golpe, como lo hacen la mayoría de los actores, sino gradualmente, de una manera lógica y ordenada, captando cada una de las sucesivas verdades, grandes o pequeñas, y creyendo sinceramente en ellas.

»Con frecuencia, la diferencia entre el drama, la tragedia, el vodevil y la comedia consiste sólo en las circunstancias dadas en que transcurren las acciones del personaje. En todo lo demás, la vida física sigue un curso igual. Tanto en el vodevil como en la tragedia, la gente se sienta, come, camina. ¿Pero acaso nos interesa esto? Importa saber para qué se hace todo, las circunstancias dadas, el “sí”. Todo esto es lo que anima y justifica la acción, que adquiere un significado muy diferente si corresponde a las circunstancias trágicas de la vida de la obra o a otras de distinta índole. Amamos las acciones físicas pequeñas y grandes por su verdad clara, perceptible: son las que crean la vida de nuestro cuerpo y, con ella, la mitad de la vida de todo el papel. Amamos las acciones físicas porque de modo fácil e inadvertido nos introducen en la vida misma del personaje. Amamos las acciones físicas, igualmente, porque nos ayudan a retener la atención del actor hacia la escena, la obra y el personaje.

Tortsov nos llamó a Viuntsov y a mí para que repitiéramos lo hecho en una clase anterior con el ejercicio del dinero quemado. Yo estaba inspirado; recordé con facilidad lo que había descubierto entonces y realicé todas las acciones físicas.

—¡Qué alegría es creer en uno mismo en el escenario y sentir que inspira la misma fe a los demás! —exclamé al terminar.

—¿Y qué lo ayudó a encontrar esa verdad? —preguntó Tortsov.

—¡El objeto imaginado! ¡El aire!

—O, más exactamente, las acciones físicas con el aire —me corrigió Tortsov—. Es un momento importante, y hay que volver a hablar de él. Piense sólo en esto: la atención, dispersa por todo el teatro, se fija en un objeto inexistente, el aire, que se encuentra en escena, y aleja al creador de los espectadores y de todo lo que está fuera del escenario. El objeto de aire concentra la atención del actor, primero en sí mismo y después en las acciones físicas.

»El objeto imaginario lo ayudó a separar en partes las grandes acciones físicas y a estudiar cada una de ellas por separado. En su primera infancia, cuando con la mayor atención aprendía a mirar, escuchar, caminar, estudiaba cada acto pequeño, auxiliar, parcial. Haga ese mismo trabajo en el escenario. En la infancia artística también hay que aprenderlo todo desde el comienzo. ¿Y qué más lo ayudó a llegar a la verdad en el ejercicio del dinero quemado? —preguntó Arkadi Nikoláievich.

No contesté, porque no se me ocurrió en seguida la respuesta.

—Lo ayudaron la lógica y la continuidad de las acciones que puse a su alcance. Éste es otro momento importante, y hay que detenerse en él sin prisa alguna. La lógica y la continuidad también participan en las acciones físicas; crean ellas el orden, la armonía y el sentido, y ayudan a evocar una acción auténtica, fructífera y dirigida a un fin. En la vida real no pensamos en ello. Todo se hace por sí solo. Cuando en el correo o en el banco nos entregan dinero, lo contamos, no como lo hizo Nazvánov antes de que yo le corrigiera el ejercicio, sino como lo hizo después de haber trabajado conmigo.

»En la vida real, merced a la frecuente repetición de las mismas acciones corrientes, se forma, por así decir, una lógica “mecánica” de las acciones físicas y de otra índole. La fijación subconsciente de la atención y el control instintivo de sí mismo se manifiestan por sí solos y nos guían de un modo invisible.

—Lógica y conti... nuidad de las accio... nes... fija... ción mecá... nica... con... trol de sí mis... mo —repitió Viuntsov, tratando de fijar en su mente las complicadas palabras.

—Les voy a explicar qué significa «lógica y continuidad de las acciones», «su mecánica» y otras denominaciones que a ustedes les asustan. Si tienen que escribir una carta, no comienzan por cerrar el sobre, ¿no es cierto? Preparan el papel, la pluma, la tinta; piensan en lo que quieren expresar y lo escriben. Sólo después cogen el sobre, escriben la dirección y lo cierran. ¿Por qué obran así? Porque son lógicos y coherentes en sus acciones. Pues bien, ¿han visto cómo escriben los actores sus cartas en escena? Agitan la pluma en el aire sobre el primer trozo de papel que encuentran, introducen descuidadamente el papel en el sobre, rozan con los labios el papel y... ya está. Quienes actúan así no son lógicos y coherentes en sus acciones. ¿Entendido?

—¡Entendido! —respondió Viuntsov, satisfecho.

—Ahora hablemos de lo mecánico y de la lógica y la continuidad de las acciones físicas. Cuando ustedes comen no se concentran en todos los pormenores: de qué

forma sostienen el cuchillo y el tenedor, cómo los manejan, cómo mastican el alimento. En lo que llevan de vida ya han comido miles de veces; todo en ello les resulta habitual, lo han mecanizado; por eso se realiza por sí solo. Comprenden instintivamente que sin lógica ni coherencia en las acciones no lograrán comer y calmar el apetito. ¿Qué es lo que cuida de la lógica y las acciones mecánicas? Su subconsciente, la atención afinada, el control instintivo de ustedes mismos. ¿Está claro?

—¡Perfectamente!

—Así ocurre en la vida real. En el escenario es distinto. En el escenario, como saben, realizamos las acciones, no porque nos resulten vital y orgánicamente necesarias, sino porque el autor y el director nos las indican. En el escenario desaparece la necesidad orgánica de la acción física. Hay que reemplazar lo mecánico por el control consciente, lógico y continuo de cada momento de la acción física. Con el tiempo, debido a la repetición de este proceso se forma por sí sola la costumbre. ¡Si supieran qué importante es habituarse cuanto antes a percibir la lógica y la continuidad de las acciones físicas, a la verdad que aportan, a la fe en lo auténtico de esta verdad! No se imaginan con qué rapidez estas sensaciones y la necesidad de ellas se desarrollan en nuestro interior, a condición de que los ejercicios hayan sido correctos.

»Después de sentir la verdad interior y exterior, y de creer en ella, ustedes crearán por sí solos la petición de acción y luego la acción misma. Si todos los planos de la naturaleza humana del artista trabajan de un modo lógico y coherente, con una verdad auténtica y con fe, la vivencia resulta perfecta. ¡Qué grandiosa tarea es forjar artistas que encaran de un modo lógico y coherente, con auténtica verdad y con fe, todo lo que ocurre en escena, tanto en la obra como en el personaje!

—En la mirada interrogativa de Nazvánov veo qué espera —dijo Tortsov—. Quiere saber cuanto antes cómo dominar el método para influir sobre el sentimiento a través de las pequeñas acciones físicas. En este plano los ayudará mucho el trabajo con «las acciones sin objeto». Ya han visto cómo es este trabajo y saben en qué consiste su ayuda. Recuerden cómo fue al principio, cuando realizamos el ejercicio con el dinero quemado. Nazvánov interpretaba con el objeto imaginario sin el menor sentido, sin rumbo, sin noción de lo que hacía, porque habían desaparecido en él la atención, el control, la lógica mecánica. Le enseñé a crear un control consciente sobre cada pequeño acto auxiliar. Vieron a qué condujo eso. Nazvánov recordó, reconoció, sintió la verdad y la vida en sus acciones sobre el escenario, y empezó a actuar de un modo auténtico, productivo y consecuente. Hoy, sin el menor esfuerzo, lo recordó todo. Si repiten decenas y centenares de veces el mismo trabajo, sus acciones lógicas y coherentes sobre el escenario llegarán a ser mecánicas.

—Pero podría ocurrir que nos ejercitáramos tanto con las acciones sin objeto que después, en la función, cuando nos den objetos reales, no podamos manejarlos y nos

confundamos —objetó Govorkov.

—En efecto, ¿por qué no nos ejercitamos desde el principio con objetos reales? —preguntó alguien.

—Hay también otras causas más importantes. Os las explicará Govorkov con un ejemplo característico —dijo Arkadi Nikoláievich—. ¡Govorkov! Suba al escenario y escriba una carta con los objetos reales que hay en la mesa.

Govorkov subió e hizo lo que se le había indicado. Cuando acabó, Tortsov preguntó:

—¿Observaron todas sus acciones? ¿Creyeron en ellas?

—¡No! —contestaron casi al unísono los alumnos.

—¿Qué aceptaron y qué les pareció incorrecto?

—En primer lugar, no se sabe de dónde sacó el papel y la pluma.

—Pregunte a Govorkov qué escribió y a quién. No podrá decirlo porque él mismo no lo sabe.

—En tan poco tiempo no se puede escribir ni una breve anotación.

—Yo recuerdo, hasta en los más pequeños detalles, de qué manera Eleanora Duse en su papel de Margarita Gautier escribía una carta a Armando. Han pasado muchos años desde que vi la escena, pero aún percibo cada pequeño pormenor de su acción física: escribir una carta al hombre amado —observó Tortsov. Y dirigiéndose nuevamente a Govorkov—: Ahora haga el mismo ejercicio con una acción sin objeto.

Tuvo que dar unas cuantas vueltas antes de lograr orientarse y recordar paso a paso, de modo lógico y ordenado, todas las pequeñas partes integrantes de la gran acción. Cuando las recordó y las realizó en el orden correcto, Tortsov preguntó a los alumnos:

—¿Creyeron ahora que escribía una carta?

—Lo creímos.

—¿Recuerdan cómo y de dónde tomó el papel, la pluma, la tinta?

—Lo vimos y lo recordamos.

—¿Se dieron cuenta de que, antes de escribir la carta, Govorkov elaboró mentalmente el contenido y después lo trasladó de un modo lógico y coherente al papel?

—Lo percibimos.

—La conclusión de esto —dijo Tortsov— es que el espectador, al ver la acción del actor en el escenario, también debe sentir automáticamente la «mecánica» de la lógica y la coherencia de la acción que inconscientemente seguimos en la vida. Sin ello, no creerá en la verdad de lo que ocurre en la escena. Se le debe ofrecer esta lógica y esta coherencia en cada acción. Al principio muéstrenlas conscientemente, que después, con el tiempo y la costumbre, llegará a ser algo mecánico.

—Hay además otra conclusión —afirmó Govorkov—: también con los objetos reales hay que elaborar cada acción física sobre el escenario.

—Tiene razón, pero el trabajo con objetos reales en el primer momento, al entrar

en escena, es más difícil que manejarse con aire —observó Arkadi Nikoláievich.

—¿Por qué?

—Porque con los objetos reales muchos actos se escapan instintivamente por la mecánica de la vida, de modo que el intérprete no alcanza a controlarlos. Es difícil captar esos deslices; si se los deja pasar, se producen lagunas que quiebran la línea de la lógica y la continuidad de las acciones físicas. A su vez, la violación de la lógica destruye la verdad, y sin verdad no hay fe ni vivencia del actor ni del espectador.

»Con la acción sin objetos se crean otras condiciones. Con ellas, de buen grado o a la fuerza, hay que fijar la atención en cada una de las partes más pequeñas de la acción principal. Si no se procede así, no se pueden recordar ni realizar todas las partes auxiliares del todo, y sin éstas no se capta la acción grande en su totalidad. Ante todo hay que pensar la acción y después realizarla. Aférrense con ansia y con toda su pasión al método y a los ejercicios que les propongo, y lleven con ellos la acción hasta la verdad orgánica.

—Disculpe —objetó Govorkov—, ¿se puede llamar física y aun orgánica a una acción sin objetos?

Shustóv lo apoyó. Éste opinó que la acción con objetos reales, auténticos, y la que se realiza con objetos imaginarios (con aire) son diferentes por su naturaleza.

—Por ejemplo, el hecho de beber agua provoca toda una serie de actos físicos y realmente orgánicos: llevar el líquido a la boca, las sensaciones del gusto, tragarla...

—¡Justamente! —interrumpió Tortsov—. Todos esos pormenores hay que repetirlos en la acción sin objeto, porque sin ellos no habrá ingestión.

—Perdone, pero ese trabajo nos distraerá de la esencia del papel. En la vida real puede ver que el hecho de beber se realiza por sí solo, y no requiere atención —insistió Govorkov.

—No; cuando usted saborea lo que bebe hace falta poner atención —objetó Tortsov—. Como ya les he dicho, realicen las acciones cientos de veces; capten y comprendan todos sus diversos momentos, y entonces su naturaleza corporal reconocerá, percibirá la acción conocida y ayudará por sí misma a ejecutarla.

Concluida la lección, mientras los alumnos se despedían y alejaban, Arkadi Nikoláievich dio indicaciones a Iván Platónovich. Oí lo que decía, pues hablaba en voz alta:

—Hasta ahora, siempre procuraste que los alumnos actuaran de un modo auténtico, con una tarea, que no fingieran actuar. ¡Eso está muy bien! Prosigue con este trabajo en las clases de ejercitación. Como antes, que escriban cartas, sirvan la mesa, preparen toda clase de platos, tomen un té imaginario, cosan un vestido; construyan una casa, etcétera. Pero desde hoy realizarán todas estas acciones físicas sin objetos, con aire, recordando que son ejercicios necesarios para afirmar en el actor la auténtica verdad orgánica y la fe a través de la acción física.

»Nazvánov sabe ahora que trabajar con aire le hizo penetrar en cada momento de

la acción física de contar el dinero. Hay que llevar este trabajo extraordinariamente importante de la imaginación a un alto grado de perfección técnica. Después, rodear una acción física igual de las circunstancias dadas más variadas y de mágicos “si”. Por ejemplo, el alumno ha comprendido el proceso físico de vestirse; pregúntenle: ¿cómo se viste en día festivo, cuando tiene que ir de prisa a la escuela? ¿Cómo se viste en día de trabajo, cuando le sobra tiempo hasta el comienzo de las clases? Lo mismo cuando se le hace tarde para ir a la escuela; cuando en la casa hay una alarma o un incendio; cuando no está en su casa, sino de visita, y así sucesivamente.

»En todos esos momentos, las personas se visten casi de la misma manera: se ponen de forma exactamente igual los pantalones; se anudan la corbata y se abotonan. La lógica y la continuidad de todas esas acciones físicas casi no varían. Y esta lógica y esta continuidad es lo que hay que asimilar de una vez por todas, lo que hay que elaborar a la perfección en cada una de las acciones físicas. Varían las circunstancias dadas y los mágicos «si». El ambiente influye sobre la propia acción, pero ello no debe ser motivo de preocupación. En lugar de nosotros se ocupa de esto la naturaleza, la experiencia vital, el hábito, el subconsciente. Ellos cuidan por nosotros de todo lo necesario. Nosotros sólo debemos pensar en que la acción física se cumpla correctamente en las circunstancias dadas, de modo lógico y coherente.

—¡Entendido! —contestó Iván Platónovich con tono militar.

La lógica y la coherencia de las acciones físicas se fijaron firmemente en nuestra conciencia y absorbieron totalmente nuestra atención durante ejercicios y ensayos. Inventábamos toda clase de experimentos en clase y en escena.

Por ejemplo, como hoy llevaban retraso en el arreglo del escenario de la escuela, tuvimos que esperar en un corredor contiguo el comienzo de la clase de Arkadi Nikoláievich. De repente, Malolétkova empezó a gritar:

—¡Queridos míos, he perdido la llave de mi habitación!

Todos se entregaron a la búsqueda del objeto.

—¡No es lógico! —observó severamente Govorkov a Malolétkova—. ¡Primero te inclinas y después empiezas a pensar dónde buscar! De ahí deduzco que tu acción física se realiza, no para buscar, sino para coquetear con nosotros, los espectadores.

—¡Oh, qué fastidiosos! —exclamó impaciente Malolétkova.

Mientras tanto, Viuntsov no perdía de vista a Veliamínova.

—¡Ya está! ¡Perdiste! ¡No es coherente! ¡No lo creo! Revuelves con la mano en el diván, y me miras a mí. ¡Lo repito: has perdido! —siguió acosándola Viuntsov.

Agreguemos a esto las observaciones de Pushin, Vieselovski, Shustóv y en parte las mías y se comprenderá que la situación de los que realizaban la búsqueda no tenía salida.

—¡Criaturas estúpidas! ¡No se atrevan a arruinarse a sí mismos! —La voz de Tortsov resonó como un trueno.

Los alumnos quedaron pasmados de perplejidad.

—¡Malolétkova y Veliamínova, caminen de ida y vuelta por el corredor! —ordenó Arkadi Nikoláievich con una voz severa a la que no estábamos habituados—. ¡Así no! ¿Acaso se camina de esta manera? ¡Los talones adentro, las puntas afuera! ¿Por qué no doblan las rodillas? ¿Por qué tan poco movimiento en las caderas? ¡Vigilen el centro de gravedad del cuerpo! ¡Sin esto no hay sentido, no hay orden en sus movimientos! ¡No las creo! ¿Qué les pasa? ¿No saben caminar? ¿Dónde están la verdad y la fe en lo que hacen? ¿Por qué se tambalean como borrachas? ¡Miren hacia dónde caminan!

Cuanto más agresivo e irritante se mostraba Tortsov, más perdidas estaban las atormentadas alumnas. Arkadi Nikoláievich las acosó hasta tal punto que dejaron de tener noción de la posición de sus rodillas y sus talones. Las pobres muchachas, desconcertadas, no acertaban a mover los músculos correspondientes y ello enardecía aún más al maestro.

Miré a Tortsov y vi con sorpresa que él y Rajmánov se tapaban la boca con su pañuelo y se sacudían de la risa.

Pronto se aclaró la broma.

—¿No han comprendido —dijo Tortsov— que su estúpido juego destruye el sentido de mi procedimiento? ¿Acaso se trata de establecer formalmente la lógica y la continuidad de las partes que integran la acción física? No son éstas las que necesito, sino la verdad auténtica del sentimiento y la fe sincera que deposita en ella el artista creador. Sin esa verdad, sin esa fe, todo lo que se hace en la escena, todas las acciones físicas lógicas y continuas se vuelven convencionales, es decir, originan la mentira en la que no es posible creer.

»Lo más peligroso para mi procedimiento, para todo el sistema, para su psicotécnica, en fin, para todo el arte, es acercarse formalmente a nuestra compleja labor teatral, hacer una interpretación estrecha y elemental.

»¡Qué tentación para los explotadores del sistema!

»No hay nada más insensato y dañino para el arte que el sistema por el sistema mismo. Precisamente esto es lo que animaban hace un momento, mientras buscaban un objeto perdido, al entrar yo aquí. Se detenían en cada pequeña acción física, no para descubrir la verdad y crear la fe en su autenticidad, sino por realizar formalmente la lógica y la continuidad de las acciones físicas como tales.

»Además, les doy un consejo amistoso: nunca permitan que los criticones, de cualquier índole, les mutilen el arte, la creación, con sus procedimientos, su psicotécnica y todo lo demás; pueden destruir el sentido común del artista y llevarlo a un estado de parálisis. ¿Para qué los fomentan en ustedes mismos y en los demás con ese juego tonto? Deséchenlos, porque en caso contrario muy pronto la cautela excesiva, la quisquillosidad y el miedo a la falsedad los frenarán definitivamente.

»Eduquen en ustedes al crítico sano, sereno, inteligente, comprensivo, que es el mejor amigo del artista. Ése no atenta contra la acción, sino que la vivifica, y ayuda a reproducirla, no de un modo formal, sino auténtico. El crítico sabe mirar y ver lo

bello, mientras que el criticón, mezquino, sólo ve lo malo y pasa por alto lo bueno.

»Si el espectador teatral fuera tan severo y quisquilloso hacia la verdad escénica como lo son ustedes en la vida, nosotros, los pobres actores, jamás podríamos subir a un escenario.

—¿Acaso el espectador no es severo con respecto a la verdad? —preguntó alguien.

—Es severo, pero no puntilloso como ustedes. ¡Al contrario! El buen espectador quiere ante todo creer en lo que ve en el teatro, que la invención de la escena lo convenza, y este deseo a veces llega a la ingenuidad. Voy a contarles un hecho que me sucedió hace poco.

»En una velada en casa de unos conocidos, el viejo Shustóv realizó un hábil juego de manos para divertir a los jóvenes. A la vista de todo el mundo, quitó la camisa a uno de los presentes, sin tocarle la chaqueta ni el chaleco, sólo tras desatar la corbata y desabotonar la camisa. Yo conocía el secreto del truco, porque había sido testigo casual de sus preparativos y había oído cómo Shustóv se ponía de acuerdo con su ayudante. Pero lo olvidé todo cuando presenciaba el espectáculo, para así poder deleitarme con el viejo Shustóv en su nuevo papel.

»El espectador del teatro también quiere que lo “engañen”; le resulta agradable creer en la verdad escénica y olvidar que el teatro es un juego y no vida auténtica. Seduzcan, pues, al espectador con la verdad auténtica y con la fe en lo que hagan en escena.

—Hoy haremos con la segunda parte del ejercicio del dinero quemado lo mismo que hicimos días atrás con la primera parte —anunció Arkadi Nikoláievich al entrar en la clase.

—Es más complicada y quizá no esté a nuestro alcance —observé, mientras me levantaba para subir al escenario junto con Malolétkova y Viuntsov.

—No importa —me tranquilizó Tortsov—. No se trata de dominar este ejercicio sin un error, sino de comprender lo que les espera y lo que necesitan aprender. Por ahora hagan lo que puedan. Si no logran dominar todo el ejercicio, muéstrenme sólo una parte: tracen sólo la línea de su acción física exterior. Que se advierta en ella la verdad. Por ejemplo, ¿puede dejar por un rato sus asuntos, acudir a la llamada de su esposa y ver cómo baña al niño?

—Puedo; no es difícil.

Me levanté y me dirigí a la habitación contigua.

—¡Oh, no! —me detuvo en seguida Tortsov—. Resulta que precisamente eso no lo sabe hacer bien. Además, entrar en una habitación en el escenario y salir de ella entre cajas no es cosa fácil. Por eso no sorprende que haya incurrido en tantas faltas de lógica y continuidad. Verifique por sí solo cuántas acciones físicas insignificantes, apenas perceptibles, pero necesarias, y cuántas verdades ha omitido. Por ejemplo, usted no estaba ocupado en tonterías, sino en un asunto importante: la clasificación

de los fondos públicos y el control de la caja. ¿Por qué, entonces, dejó de repente su trabajo? ¿Por qué en vez de caminar salió corriendo como si el techo se viniera abajo? Nada terrible había ocurrido: lo llamaba su esposa, y nada más. Además, ¿acaso en la vida real usted se acercaría a un niño de pecho con un cigarrillo encendido? El humo le provocaría un acceso de tos. La madre no permitiría que entraran fumando donde bañan a un recién nacido. Por eso, busque primero un lugar para el cigarrillo, déjelo ahí, en esta habitación, y vaya después. Cada una de estas pequeñas acciones auxiliares no es difícil.

Así lo hice: dejé el cigarrillo en el recibidor y salí entre cajas, esperando mi entrada.

—Ahora ha realizado cada una de las pequeñas acciones por separado y se ha formado con ellas una gran acción: la entrada en el comedor. Resulta fácil creer en ella.

Mi vuelta al recibidor también fue sometida a múltiples correcciones, pero ahora era porque no me limitaba a actuar: saboreaba cada uno de los pormenores y me detenía demasiado en ellos. Esto también crea la mentira en la escena.

Por fin llegamos al momento más interesante y dramático. Entro en escena, me dirijo de vuelta a la mesa donde he dejado mis papeles y veo que Viuntsov les ha prendido fuego y se deleita con ademanes de idiota.

Al percibir la trágica situación, como un corcel que ha escuchado la señal de ataque, me lancé hacia adelante. Me dominó el temperamento, impulsándome a una sobreactuación que no pude evitar.

—¡Basta! ¡Ya ha descarrilado! Siguió una línea falsa —me detuvo Tortsov—. Siga otro camino y piense en lo que acaba de vivir.

—Representé una tragedia —confesé.

—¿Y qué debía hacer?

Resulta que simplemente debía correr hacia la chimenea y arrancar del fuego el fajo de dinero. Pero para ello debía despejar mi camino, apartar al imbécil. Así lo hice. Pero Tortsov consideró que con un empujón tan débil no se podía hablar de catástrofe y muerte.

—¿Cómo evocar y justificar una acción más tajante?

—Vea usted —me dijo Tortsov—: prendo fuego a este papel, lo arrojo en este gran cenicero; usted colóquese algo más lejos y en cuanto vea las llamas corra para salvar los restos que aún no se han quemado.

Apenas había hecho Tortsov lo que decía, me arrojé sobre el papel ardiendo; en el camino choqué con Viuntsov y por poco le rompo un brazo.

—¿Se da cuenta? —me explicó Tortsov—. ¿Acaso lo que hizo ahora es parecido a lo de antes? Ahora podía ocurrir una catástrofe, mientras que antes había una simple acción falsa. Por supuesto, lo que digo no significa que recomiendo romper los brazos a los actores y proceder a mutilarse. De esto se deduce sólo que no han tenido en cuenta una circunstancia importante: el dinero arde instantáneamente, y por eso, para

salvarlo, también hay que actuar instantáneamente. Usted no lo hizo, y por eso destruyó la verdad y la fe en ésta. Prosigamos.

—¿Cómo...? ¿Y nada más? —dijo sorprendido.

—¿Qué más? Usted salvó todo lo posible, y lo demás se quemó.

—¿Y el asesinato?

—No ha habido ningún asesinato.

—¿Cómo que no ha habido ningún asesinato?

—Así es. Para el personaje que usted representa no hubo aún asesinato alguno. Usted está abrumado porque perdió el dinero. Pero ni siquiera ha reparado en que empujó al idiota. Si supiera lo que ocurrió, probablemente no se quedaría petrificado y se apresuraría a prestar ayuda al agonizante.

—Es cierto, pero... a pesar de todo hay que hacer algo en esta escena. ¡Se trata de un momento dramático!

—¡Entiendo! Usted quiere mostrarnos una tragedia. Pero domínesse. Prosigamos.

Llegamos a un nuevo momento, difícil para mí: tenía que quedar como pasmado, o, según la expresión de Tortsov, en una «inacción trágica».

Permanecí inmóvil, y... yo mismo sentí que estaba actuando en falso.

—¡Aquí los tenéis, queridos míos! ¡Los viejos conocidos, de los tiempos de mi abuela! ¡Y qué clichés tan firmes, tan duros! —dijo Tortsov con impaciencia.

—¿En qué se manifiestan?

—Sus ojos se salen de las órbitas, se frota trágicamente la frente, se aprieta la cabeza con las manos, pasa sus dedos por los cabellos, se oprime con las manos el corazón. Todos estos tópicos tienen trescientos años. En vez de todo eso muéstreme aunque sólo sea la acción más pequeña, pero auténtica y con un objetivo, una verdad y una fe.

—¿Piensa que hay acción en la inacción dramática o de otra índole? Si existe, dígame en qué consiste.

Fue necesario recorrer una legión de recuerdos para evocar en qué suele estar ocupado un hombre en el momento de la inacción dramática. Tortsov nos relató el siguiente caso:

—Había que darle a una infeliz mujer la terrible noticia de que su esposo había muerto inesperadamente. Tras una larga y cuidadosa preparación, el afligido mensajero pronunció por fin las palabras fatales. La pobre mujer quedó como petrificada. Pero su rostro no expresaba nada trágico (no lo que en tales momentos les gusta representar a los actores). La inmovilidad, con la falta total de expresión, resultaba espantosa. Tuvimos que permanecer sin realizar el menor movimiento durante algunos minutos, para no interferir en el proceso que se desarrollaba en su interior. Por fin hubo que hacer algún gesto para sacarla de su estado. Despertó... y cayó desvanecida. Después de mucho tiempo, cuando se pudo hablar del pasado, le preguntaron en qué pensaba en el momento de la «inacción trágica». Resultó que pocos minutos antes de recibir la noticia se estaba preparando para efectuar algunas

compras para su esposo. Pero como había muerto, era necesario hacer otra cosa. ¿Qué, por ejemplo? ¿Iniciar una nueva vida? ¿Despedirse de la antigua? Después de vivir en un instante todo su pasado, colocada cara a cara con el futuro, no lograba descifrarlo; le faltó el equilibrio necesario para seguir adelante, y... perdió el conocimiento a causa de su impotencia. Admitirá que los pocos minutos de inacción dramática fueron bastante activos. En efecto, revivir en tan breve lapso su largo pasado y considerar su valor, ¿es acción?

—Por supuesto, pero no física, sino puramente psicológica.

—Estoy de acuerdo. No será física, sino de alguna otra clase. No nos detendremos en el nombre ni en su precisión. En cada acción física hay algo de psicológico, y en lo psicológico algo de físico. Un sabio famoso dice que si se intenta describir el propio sentimiento, resulta un relato sobre una acción física. Por mi parte le digo que, cuanto más cerca está la acción de lo físico, menor es el riesgo de forzar el sentimiento.

»Pero... supongamos que es así, que se trata de psicología, que no nos referimos a la acción exterior, sino a la interior; no a la lógica y la continuidad de las acciones físicas exteriores, sino a los sentimientos. Tanto más difícil e importante es darse cuenta de lo que corresponde hacer. Hasta ahora hemos considerado lo que se refiere a las acciones físicas perceptibles, visibles, que están a nuestro alcance. Ahora nos encontramos con la lógica y el orden de las sensaciones interiores, inasibles, inestables, invisibles, situadas fuera de nuestro alcance. Esta esfera y este nuevo objetivo que están ante nosotros son mucho más complejos.

»Sólo podemos hallar una salida para esta difícil situación gracias a nuestros propios recursos domésticos, por así decir. Hablaremos de ellos en la próxima ocasión.

—El método que me ha enseñado la práctica es ridículamente sencillo. Consiste en formularme esta pregunta: «¿Qué haría en la vida real si cayera en la inacción trágica?». Respóndanse sólo a esta pregunta, sinceramente, como seres humanos, y nada más. Ya ven, también en el terreno del sentimiento recurro a la ayuda de la acción física simple.

—Permítame disentir: en el plano del sentimiento no hay acciones físicas. Hay acciones psicológicas.

—Se equivoca. Antes de tomar una decisión, el hombre actúa hasta el último grado en su interior, en su imaginación; ve con la visión interior qué puede ocurrir y de qué modo, realiza mentalmente las tareas trazadas. Más aún, el artista siente físicamente aquello en que piensa y apenas puede reprimir las llamadas internas hacia la acción que impulsan a que se encarne externamente lo que se siente dentro de uno mismo. Además, observen que todo este proceso transcurre en un ámbito que es nuestra esfera de creación normal, natural, ya que todo el trabajo del artista se desarrolla no en la vida corriente, real, sino en la imaginaria, irreal, la que no puede

existir. Ésta es precisamente para nosotros, los actores, la realidad auténtica.

»Por eso sostengo que nosotros, al hablar de la vida y las acciones imaginarias, tenemos derecho a considerarlas como actos físicos, verdaderos, reales. Por consiguiente, el procedimiento de conocer la línea lógica de los sentimientos a través de la línea lógica de la acción física se justifica plenamente en la práctica.

Como ocurre siempre con las tareas complejas, todo se ha mezclado en mi mente. Tuve que recordar, reunir y evaluar por separado cada hecho, cada circunstancia del ejercicio: el bienestar, la familia, las obligaciones ante ésta y ante la función pública que desempeño; la responsabilidad como tesorero, la importancia de los comprobantes; el amor, la pasión por la esposa y el hijo; el idiota, que siempre está ante mi vista; la inminente revisión y asamblea general; la catástrofe, el terrible espectáculo de los billetes y documentos ardiendo. Después de colocar los hechos en su lugar era preciso comprender adónde conducían, qué me esperaba en adelante, qué pruebas aparecían contra mí.

La primera es la casa, amplia, bien puesta. Habla de una vida que no está de acuerdo con mis recursos y que me ha conducido al desfalco. La falta completa de dinero en la caja y los comprobantes a medio quemar, el cretino muerto, y ningún testigo de mi inocencia; el hijo ahogado. Esta nueva prueba sugiere la preparación de una fuga, para la cual el niño de pecho y el idiota representarán un gran estorbo. El juez dirá: «Por eso el malhechor acabó en primer lugar con ellos dos».

«¿Adónde huir? —me decía—. ¿Acaso la vida del fugitivo es mejor que la cárcel, y la fuga misma no es una firme prueba contra mí mismo? No, no huiré del juicio, contaré todo lo que pasó. No soy culpable. ¿No soy culpable? ¡Bueno, demuéstalo!»

Cuando expliqué mis ideas y dudas a Tortsov, éste me contestó:

—Anote en un papel todas sus reflexiones; después trasládelas a la acción, porque son precisamente éstas las que le interesan ante la pregunta: ¿qué haría en la vida real si cayera en la inacción trágica?

—¿Y cómo trasladar las reflexiones a la acción? —preguntaron perplejos los alumnos.

—Muy sencillo. Supongamos que tenemos ante nosotros una lista de nuestras reflexiones. Léanla. Una casa excelente, ningún dinero, los documentos quemados, dos muertos, y lo demás. ¿Qué hacían mientras escribían y leían estas líneas? Recordaban, escogían y evaluaban los hechos ocurridos que pudieran convertirse en prueba. Aquí tienen las primeras reflexiones trasladadas a la acción. Sigán con la lista: al llegar a la conclusión de que la situación no tiene salida, usted decide huir. ¿En qué consiste la acción?

—Cambio el plan anterior; elaboro uno nuevo —decidí.

—Ésta es su segunda acción. Siga leyendo la lista.

—Después vuelvo a criticar y anulo el plan recién pensado.

—Ésta es la tercera acción. ¡Siga!

—Después decido declarar sinceramente lo que ha ocurrido.

—Es la cuarta acción. Ahora sólo falta ejecutar todo lo planeado. Si lo ejecuta, no teatralmente, de modo formal, «en general», sino como un ser humano, de manera auténtica, coherente, entonces no sólo en su cabeza, sino en todo su ser, se creará un estado vivo, humano, análogo al del personaje que usted ha representado.

»En cada repetición de la pausa de inacción trágica, en el momento mismo de ejecutarla en escena, revisen nuevamente sus reflexiones. Cada día les parecerán diferentes a las de veces anteriores. No importa si son mejores o peores; lo que importa es que sean las de hoy, que se hayan renovado. Sólo con esta condición no repetirán lo aprendido en alguna otra ocasión, no se grabarán clichés, y en cambio resolverán una misma tarea de forma nueva, cada vez mejor, más profunda, completa, lógica y coherente.

»Por consiguiente, a la pregunta “¿Qué haría yo si estuviera en la situación correspondiente a la inacción trágica?”, se contestaría no con términos científicos, sino con una enumeración de acciones lógicas y coherentes.

»El secreto del procedimiento estriba en que nosotros, ante la imposibilidad de orientarnos solos en el complejo problema psicológico de la lógica del sentimiento, lo dejamos en paz y trasladamos la investigación a otra esfera más accesible: la lógica de las acciones.

»Al crear la línea lógica exterior de las acciones físicas, llegamos a reconocer, si observamos atentamente, que en forma paralela a esta línea surge dentro de nosotros otra, la línea de la lógica y la continuidad de nuestras sensaciones. Es comprensible: éstas, las sensaciones interiores, engendran inadvertidamente para nosotros las acciones, a las que están indisolublemente unidas. He aquí un claro ejemplo de que la lógica y la continuidad de las acciones físicas y psicológicas justificadas conducen a la verdad y la fe de los sentimientos.

Arkadi Nikoláievich nos hizo representar nuevamente el ejercicio del dinero quemado, junto con Viuntsov y Malolétkova.

Mientras contaba el dinero miré casualmente al idiota, Viuntsov, y entonces, por primera vez, se me planteó la pregunta de quién era él y por qué lo tenía siempre ante mi vista. Hasta que aclarara mis relaciones con él me resultaba imposible proseguir con el ejercicio.

—¡Ya ve usted! —exclamó Tortsov con tono triunfal—. Las pequeñas verdades exigieron otras cada vez mayores.

He aquí la historia que inventé con Tortsov para justificar mis relaciones con mi *partenaire*.

La belleza y la salud de mi esposa fueron compradas al precio de la fealdad del hermano idiota. Se trata de mellizos. Cuando nacieron, su madre estuvo en peligro; la partera tuvo que recurrir a una operación y arriesgar la vida de una de las criaturas y hasta de la parturienta. Todos sobrevivieron, pero el niño fue la víctima: creció idiota y jorobado. A los sanos les parecía que cierta culpa recaía en la familia y esa idea

rondaba permanentemente.

La anterior invención hizo cambiar mi actitud hacia el desdichado imbécil. Me sentí colmado de sincera ternura hacia él; empecé a mirarle con otros ojos, y hasta experimenté cierto remordimiento por el pasado.

¡Cómo se reanimó toda la escena del recuento del dinero con la presencia del infeliz, que trataba de alegrarse con los papelitos encendidos! Por piedad hacia él me sentía dispuesto a entretenerlo con toda clase de tonterías: dando golpecitos con los fajos en el suelo, realizando movimientos y visajes cómicos, con gestos cómicos al arrojar papeles al fuego y mediante otras bromas que se me ocurrían. Viuntsov seguía mis experimentos y reaccionaba bien a ellos. Su sensibilidad me impulsaba hacia nuevas invenciones. Se creó una escena absolutamente distinta, cómoda, viva, cálida, alegre, que a cada instante hallaba eco en la platea. Esto también infundía mayor ánimo. Pero llegó el momento de dirigirme a la sala. ¿Hacia quién? ¿Hacia mi esposa? ¿Y quién es ella? Ante mí surgió espontáneamente una nueva pregunta.

También esta vez me resultaba imposible seguir interpretando mientras no pusiera en claro quién era mi mujer. Inventé una trama extraordinariamente sentimental. Ni siquiera deseo anotarla. Sin embargo, me emocionó y me hizo creer que, si todo fuera como lo pintaba mi imaginación, mi esposa y mi hijo me resultarían infinitamente queridos. Trabajaría alegremente por ellos, sin descansar.

El ensayo cobró tal animación que los anteriores procedimientos de interpretación empezaron a parecer una ofensa. ¡Qué fácil y agradable me resultaba ir a ver a mi hijo en su baño! Esta vez no era necesario recordarme el cigarrillo, que yo mismo dejé cuidadosamente en el recibidor. El sentimiento tierno y solícito hacia el niño lo exigía.

El regreso hacia la mesa con los papeles se hizo comprensible y necesario, puesto que yo trabajaba para la esposa, el hijo y el idiota.

Para ello me resultó imprescindible la inmovilidad, y la inacción trágica fue extraordinariamente activa. Ambas cosas eran necesarias para concentrar toda la energía y la fuerza en el trabajo de la imaginación y el pensamiento.

La escena posterior, con el intento de salvar al idiota ya muerto, pareció natural por sí sola, lo cual era comprensible por mi nueva y tierna actitud hacia él: nos unían el parentesco y el afecto.

—Una verdad busca y engendra sucesivamente otras verdades —dijo Tortsov cuando le expliqué las emociones que había vivido—. Al principio usted buscaba las pequeñas verdades de la acción de contar el dinero y se alegraba cuando conseguía recordar hasta los más pequeños pormenores de cómo se realiza físicamente el proceso del recuento en la vida real. En cuanto captó la verdad en la escena durante esta operación, quiso lograr la misma verdad viva en los demás momentos, en el encuentro con los personajes, es decir, con su esposa y el idiota. Debía saber por qué tenía a éste siempre ante sus ojos. Merced a la lógica y la continuidad de todos los días creó una invención en la que se puede creer con facilidad. Todo esto le hizo vivir

espontáneamente la escena, de acuerdo con las leyes de la naturaleza.

Entonces empecé a mirar de otro modo el ejercicio que me había fastidiado, y éste despertó en mí la respuesta viva del sentimiento. Debo calificar de admirable el procedimiento de Tortsov. Pero me parece que su éxito se basa en la acción del «si» mágico y en las circunstancias dadas. Éstos son los que han producido mi cambio, y no las acciones físicas e imaginarias. ¿No es más simple empezar por ahí? ¿Para qué perder tiempo con la acción física?

Hablé acerca de esto con Arkadi Nikoláievich.

—¡Por supuesto! —admitió—. Precisamente por allí propuse comenzar hace tiempo, varios meses atrás, cuando hicieron por primera vez el ejercicio.

—Entonces me resultaba difícil despertar la imaginación, que estaba adormecida —recordé.

—Sí, pero ahora ha despertado, y usted puede fácilmente no sólo forjar invenciones, sino, además, vivirlas interiormente, sentir la verdad y creer en ella. ¿Por qué ha ocurrido este cambio? Porque antes arrojaba las semillas de la imaginación en un erial, donde sucumbían. Usted sentía la verdad, y no creía en lo que estaba haciendo. La deformación exterior, la tensión física y la vida incorrecta del cuerpo forman un terreno desfavorable para crear la verdad y la emoción. Ahora vive adecuadamente en lo espiritual y también en lo físico, y todo resulta verdadero.

»Pero lo principal que ha aprendido hoy consiste en lo siguiente: no estuvo en el escenario, sino en el apartamento de Malolétkova; no interpretó: creó. Vivió realmente en su familia imaginaria. A ese estado en escena lo llamamos en nuestro lenguaje “yo soy”. El secreto reside en que la lógica y la continuidad de las acciones físicas y los sentimientos lo condujo a la verdad; ésta despertó la fe, y todo en su conjunto dio origen al “yo soy”, es decir, yo existo, vivo, siento y pienso al unísono con mi papel. En otras palabras, el “yo soy” conduce a la emoción, al sentimiento, a la vivencia.

»La interpretación de hoy fue notable además porque nos demostró claramente una nueva e importante propiedad de la verdad, que consiste en que las pequeñas verdades originan otras mayores, éstas a su vez originan otras mayores aún, y así sucesivamente. Apenas orientó sus pequeñas acciones físicas y sintió en ellas la verdad auténtica, ya le pareció insuficiente contar correctamente el dinero; quiso además saber para quién lo hacía, a quién divertía, etcétera. La creación del estado de “yo soy” es el resultado de la cualidad de aspirar a una verdad cada vez mayor, hasta llegar a lo absoluto.

—Ahora ya saben qué son la verdad y la fe en escena —dijo Arkadi Nikoláievich al iniciar su clase—. Sólo nos queda comprobar si están presentes en cada uno de ustedes; para ello, pasará revista.

El primero en ser llamado fue Govorkov. Tortsov le ordenó que interpretara algún fragmento. Por supuesto, nuestro astro necesitaba a su invariable compañera,

Veliamínova. Interpretaron como de costumbre, algún despropósito, sin escatimar entusiasmo.

Finalizada la exhibición, Torstóv dijo:

—Desde su punto de vista de hábil mecánico, al que sólo interesa la técnica externa de la representación, todo le ha parecido correcto en la interpretación de hoy: ha gozado usted con su maestría. Pero yo no he sentido lo mismo, porque en el arte busco la creación natural, orgánica, que insufla al personaje inanimado la auténtica vida humana. Su verdad aparente ayuda a representar «figuras y pasiones». Mi verdad permite crear las mismas figuras y evoca las mismas pasiones. Entre el arte de usted y el mío existe la misma diferencia que entre las palabras «parecer» y «ser». Yo necesito la verdad; usted se conforma con lo verosímil.

En vez de responder, Govorkov dijo que Pushkin sostiene una opinión diferente de la de Tortsov sobre la verdad en el arte, y para confirmar su pensamiento citó las palabras del poeta que siempre se recuerdan en tales casos:

*Las tinieblas de las bajas verdades me son más caras
que la mentira que nos eleva...*

—Estoy de acuerdo con usted, y también Pushkin lo está. Lo demuestran los versos que acaba usted de citar, en los que el poeta habla de la mentira en que creemos. Precisamente gracias a esa fe la mentira nos exalta. Si ésta no existiera, ¿acaso podría ser bienhechora, nos elevaría la influencia del engaño? Imagínese que lo visitan, el primero de abril, día en que es costumbre decirse mutuamente alguna mentira, y le aseguran que el gobierno decidió levantarle un monumento por sus méritos artísticos. ¿Se sentiría elevado con ese embuste?

—No soy un idiota, y no creo en bromas estúpidas —contestó Govorkov.

—Por lo tanto, para elevarse hay que «creer en las bromas estúpidas» —le respondió Tortsov, recogiendo sus propias palabras—. En otros versos, Pushkin confirma casi la misma opinión:

Con la ficción me he bañado en lágrimas.

»No se puede derramar lágrimas por aquello en lo que no se cree. ¡Benditos sean el engaño y la ficción en que creemos, puesto que pueden elevar tanto al artista como al espectador! Esto confirma aún con más fuerza que en escena todo debe llegar a ser verdad auténtica en la vida imaginaria del artista. Pero eso no lo veo en la interpretación de usted.

En la segunda mitad de la lección, Tortsov corrigió la escena que acababan de presentar Govorkov y Veliamínova. Los controló en las pequeñas acciones físicas y logró llegar a la verdad y la fe exactamente como lo había hecho conmigo en el

ejercicio del dinero quemado.

Pero... ocurrió un incidente que debo relatar, pues provocó una réplica muy instructiva de Arkadi Nikoláievich.

Govorkov se interrumpió bruscamente, dejó de actuar y quedó en silencio, con rostro nervioso e irritado; le temblaban las manos y los labios.

—¡No puedo quedarme callado! ¡Tengo que decirlo! —empezó tras unos momentos, luchando con la emoción—. O no entiendo nada, y entonces debo irme del teatro o, usted perdone, lo que aquí nos enseñan es algo pernicioso, contra lo que debemos protestar. Ya llevamos medio año cambiando de lugar las sillas, cerrando puertas, encendiendo la chimenea. Pronto nos ordenarán que nos purguemos la nariz, para dar realismo, con las verdades pequeñas y grandes. Pero mover las sillas no es arte. La verdad no está en mostrar toda clase de bagatelas naturalistas. ¡Al diablo con esa verdad que da náuseas! ¿Las «acciones físicas»? ¡No, por favor! ¡Los grandes autores universales no escriben sus magníficas obras para que sus héroes se ejerciten en las acciones físicas! Y esto es lo único que nos imponen. Nos estamos asfixiando. ¡El arte es libre! Necesita espacio, no pequeñas verdades.

—Su protesta me ha sorprendido —expuso Arkadi Nikoláievich—. Hasta ahora lo considerábamos un actor de la técnica externa, porque ése es el terreno donde ha destacado. Pero de repente nos enteramos de que su verdadera vocación apunta a los espacios etéreos, que necesita lo eterno, lo universal, precisamente todo aquello en lo que usted no ha puesto de relieve el menor desvelo. ¿Hacia dónde vuelan sus aspiraciones artísticas? ¿Hacia nosotros? ¿A la platea, ante la que usted se muestra, ante la que siempre representa? ¿O hacia el otro lado de las candilejas, o sea, hacia la escena, hacia el poeta, hacia los artistas y el arte, a quienes usted sirve a «la vida del espíritu humano del papel» que está usted viviendo? Por sus propias palabras, desea esto último. Tanto mejor. Muestre entonces lo antes posible su esencia espiritual y prescindida del método de interpretación que ha preferido hasta ahora, al que llaman estilo elevado y que tan necesario es para los espectadores carentes de buen gusto.

»El superficial convencionalismo y la mentira no tienen alas. El cuerpo no puede volar. En el mejor de los casos puede saltar apenas un metro del suelo o empinarse sobre las puntas de los dedos y así elevarse un poco. Quienes vuelan son la imaginación, el sentimiento, la idea. Sólo ellos tienen alas invisibles, inmateriales; sólo de ellos podemos hablar cuando soñamos, según las palabras de usted, con lo “etéreo”. Ahí se ocultan los recuerdos vivos de nuestra memoria, la “vida misma del espíritu humano”, nuestro sueño.

»No tema, no piense que es humillante realizar los ejercicios obligatorios para los actores. ¿Por qué quiere ser la excepción? La bailarina transpira y se agita todas las mañanas en sus ejercicios antes de realizar por las noches sus vuelos sobre las puntas de los pies. El cantante brama y extiende sus notas, desarrolla su diafragma, busca en la cabeza y la nariz los resonadores, para volcar después su alma en la música. Ningún intérprete desdeña su aparato corporal ni los ejercicios físicos que exige la

técnica. ¿Por qué quiere ser la excepción? Mientras nosotros procuramos llegar al vínculo más estrecho y directo entre lo corpóreo y lo espiritual, para que lo uno influya sobre lo otro, usted trata de separarlos. Más aún, intenta renunciar (de palabra, naturalmente) a una de las mitades de su personalidad, esto es, la mitad física. Pero la naturaleza se ha burlado de usted y no le ha concedido lo que usted más estima: la elevación del sentimiento de la vivencia; en su lugar sólo le ha dejado la técnica física de la representación teatral y el exhibicionismo.

Govorkov permaneció en silencio.

—¡Es inconcebible! —exclamó Tortsov tras una breve pausa—. Quienes más hablan de lo sublime son los menos dotados para ello, los privados de alas para volar. Esta gente charla sobre el arte y la creación con un falso patetismo, incomprensible y enredado. Los verdaderos artistas, en cambio, se refieren a su arte de un modo simple y claro. ¿No pertenece usted al número de los primeros? Piense en esto y también en que, para los papeles que le ha destinado la naturaleza misma, usted podría llegar a ser un actor excelente.

Después de Govorkov actuó Veliamínova. Para mi sorpresa, ejecutó muy bien todos los ejercicios sencillos, y los justificó por sí sola.

Tortsov la elogió y le propuso que tomara de la mesa un abrecartas y se hiriera con él.

El asunto llegó entonces a la tragedia. Veliamínova empezó luego a gesticular exageradamente, a «romperse en pedazos» de manera escandalosa, y cuando llegó el pasaje culminante lanzó repentinamente un grito tal que no pudimos contener la risa.

Dijo Tortsov:

—Una tía mía que se casó con un aristócrata resultó ser una excelente dama de mundo. Con un arte extraordinario, como manteniendo el equilibrio sobre el filo de una navaja, aplicaba su política mundana y en todos los casos salía vencedora, todos creían en ella. Pero en una ocasión tuvo necesidad de ganarse las simpatías de la parentela de un ilustre difunto a quien rezaban un responso en una iglesia repleta de gente. Acercándose al ataúd, mi tía adoptó una pose de ópera, examinó el rostro del personaje, hizo una pausa de efecto y ante toda la concurrencia declamó: «¡Adiós, amigo! ¡Gracias por todo!». Pero el sentido de la verdad la traicionó: le falló la voz y nadie creyó en su dolor. Lo mismo le ha ocurrido hoy a usted: en los pasajes de comedia se desenvolvió bien y la creímos, pero en la parte intensamente dramática, fracasó. Por lo visto, posee usted un sentido unilateral de la verdad: delicado en la comedia y dislocado en el drama. Al igual que Govorkov, tiene que encontrar su verdadero lugar en el teatro. Comprender a tiempo el papel adecuado es importante en nuestro arte^[21].

Tortsov siguió examinándonos con relación al sentido de la verdad y la propia convicción, y llamó en primer lugar a Viuntsov, que interpretó conmigo y con Malolétkova el ejercicio del dinero quemado. Vivió la primera mitad de modo excelente, como nunca antes lo había hecho. Me sorprendió con su sentido de la

memoria y volvió a convencerme de sus dotes auténticas.

Tortsov lo elogió, pero pronto expresó algunas reservas:

—¿Por qué en la escena de la muerte se extendió en una «verdad» que nunca querríamos ver en el escenario: contorsiones, náuseas, sollozos, muecas terribles, espasmos en todo el cuerpo...? Se entregó al naturalismo como si éste fuera el único objetivo. No vivía los recuerdos de los últimos minutos de «la vida del espíritu humano», sino que le interesaban las imágenes visuales de la muerte exterior, física, del cuerpo. Eso es incorrecto.

»Lo repulsivo no crea lo bello; el cuervo no engendra la paloma; la ortiga no nos da rosas. Por consiguiente, no toda verdad que conocemos en la vida es buena para el teatro. La verdad en la escena debe ser auténtica, pero estar embellecida, depurada de los pormenores superfluos de la vida corriente. Tiene que ser realmente veraz, pero con la carga poética de la imaginación creadora; que sea realista, pero que esté dentro del arte y que nos eleve.

—¿Y en qué consiste esa verdad artística? —preguntó Govorkov con cierta acritud.

—Ya sé qué busca usted: hablar de elevados temas del arte. Se le podría decir que entre la verdad artística y la que no lo es hay la misma diferencia que entre un cuadro y una fotografía: ésta reproduce la totalidad; el primero, sólo lo esencial, y para estampar lo esencial en el lienzo hace falta el talento del pintor. O, a propósito de la interpretación de Viuntsov en el ejercicio del dinero quemado, se podría observar que para el espectador lo importante es que el idiota muere, y no que a la muerte acompañan ciertos fenómenos fisiológicos; éstos serían detalles de fotografía, inconvenientes para un cuadro.

»Aclaro que no me propongo definir con palabras qué entiendo por artístico. Soy un hombre práctico, y puedo ayudarle a conocer y sentir en los hechos, no verbalmente, lo que es la verdad en la materia. Pero usted tiene que armarse de mucha paciencia, porque sólo puedo hacer esto a lo largo de todo el curso; o, más exactamente, la cuestión se ha de aclarar por sí sola cuando haya recorrido el sistema íntegro, observando cómo la simple verdad humana, cotidiana, se origina y depura y cómo se transforma en cristales de verdad artística. Esto no se crea de golpe, sino a lo largo del proceso de formación y desarrollo del papel.

»Estas sensaciones tan importantes de la belleza y el arte no se pueden definir con una fórmula árida. Requieren sensibilidad, práctica, experiencia, curiosidad propia y tiempo.

Después de Viuntsov le tocó el turno a Malolétkova, quien interpretó una escena cuyo contenido paso a relatar. La joven vuelve a su casa y en el umbral encuentra un niño abandonado. De allí a poco, la extenuada criatura muere en sus brazos. Al principio puso de manifiesto una sinceridad extraordinaria en su alegría, como si se tratara de una muñequita viva. Saltaba y corría con ella, la vestía, la besaba, la acariciaba, olvidando que lo que tenía en sus manos era un pedazo de madera

envuelto en un mantel.

Pero súbitamente pareció como si la criatura hubiera dejado de responderle. La miró fijamente, para comprender mejor la causa. La expresión de su rostro cambió, pues mostró asombro y terror, y una concentración cada vez mayor. Depositó cuidadosamente al niño en un sofá, comenzó a alejarse y, al llegar a cierta distancia, quedó como petrificada en un desconcierto trágico. Eso fue todo. Nada más. Y, sin embargo, ¡cuánto había allí de verdad, fe, inocencia, juventud, encanto, femineidad, gusto y auténtico dramatismo! ¡Cuánta belleza había en la antítesis entre la muerte del recién nacido y el ansia de vivir de la joven! ¡Con qué delicadeza percibía el primer encuentro de la muerte de un ser joven, lleno de vitalidad, al mirar por primera vez hacia donde ya no había vida!

—¡Ésta es la verdad artística! —exclamó entusiasmado Tortsov cuando Malolétkova se retiró tras los bastidores—. Se puede creer en todo lo que ha representado, porque lo ha vivido y tomado de la vida real, y no a bulto, sino en la medida de lo necesario. Nada más y nada menos. Malolétkova sabe ver lo bello y tiene sentido de la proporción. Son cualidades de importancia.

—¿Cómo puede ofrecer una representación tan perfecta una actriz joven y sin experiencia? —preguntaron algunos, con envidia.

—Por su talento natural, pero especialmente por su excepcional y magnífico sentido de la verdad. Lo que es delicado y veraz es siempre de un alto nivel artístico. ¡Qué puede ser mejor que la verdad misma de la naturaleza, sin retoques ni deformaciones!

Cuando concluía la lección, añadió:

—Creo que hasta ahora les he enseñado todo cuanto puedo sobre el sentido de la verdad, la mentira y la fe en la escena. Llega el momento de pensar en cómo desarrollar y verificar este importante don de la naturaleza. Todo lo que el actor hace y el espectador ve en el teatro debe estar penetrado del sentido de la verdad y aprobado por éste. Necesitarán mucha atención y concentración, y un constante control de los instructores para ayudar al debido desarrollo y fortalecimiento del sentido de la verdad. Rechacen el hábito de la mentira en la escena y no permitan que sus malas simientes germinen en ustedes. Sean implacables en su desarraigo. En caso contrario, crecerá la cizaña y sofocará en ustedes los más valiosos e imprescindibles brotes de la verdad.

Memoria emocional

Para comenzar la lección, Tortsov nos indicó que volviéramos al ejercicio del loco y de la acción de encender la chimenea, que no realizábamos desde hacía mucho tiempo. Aceptamos con entusiasmo, pues echábamos de menos los ensayos, y además resultaba agradable repetir aquello en que nos sentíamos seguros y que había tenido éxito.

Interpretamos con ánimo acrecentado, lo cual no era sorprendente, porque cada cual sabía qué hacer y cómo hacerlo; estábamos tan seguros, que hasta lo tomamos a risa. Como la vez anterior, cuando Viuntsov nos asustó, nos dispersamos corriendo en distintas direcciones.

Mas hoy el susto no era inesperado; teníamos tiempo de prepararnos y pensar hacia dónde huir. Por ello el alboroto fue más fuerte que antes, y hasta gritamos a voz en cuello.

En cuanto a mí, me escondí bajo la mesa, como en ocasiones anteriores, sólo que no encontré el cenicero y me apoderé de un gran álbum. Lo mismo ocurrió con los demás. Veliamínova, por ejemplo: la primera vez dejó caer una almohada, al tropezar con Dímkova; ahora no hubo tropiezo, pero de todos modos dejó caer la almohada, como la vez anterior.

Cuál no sería nuestro asombro cuando, al terminar el ejercicio, Tortsov y Rajmánov dijeron que antes nuestra actuación había sido directa, fresca y verdadera, mientras que la de hoy había resultado falsa, carente de sinceridad, y afectada. Quedamos desconcertados.

—¡Nosotros sentíamos, vivíamos lo que estábamos haciendo! —dijeron los alumnos.

—Cada ser humano en cada momento de su vida siente inevitablemente algo —repuso Tortsov—. De no ser así, estaría muerto. La cuestión es qué «sentían» ustedes ahora en escena, en el momento de la creación. Tratemos de analizar y comparar la actuación anterior con lo que han hecho hoy al repetir el ejercicio.

»Sin duda, conservaron los movimientos, las acciones externas, su secuencia, cada pequeño detalle de la agrupación con una exactitud sorprendente. Observen los muebles apilados que defienden la puerta. Se podría pensar que han tomado una fotografía o dibujado un plano de la disposición de los objetos, y que de acuerdo con éste levantaron nuevamente la misma barricada. Y, sin embargo, ¿acaso tiene tanta importancia cómo se hallaban colocados o cómo se agrupaban? Para mí, como espectador, es mucho más interesante saber cómo actuaban internamente, qué sentían, porque nuestras emociones, tomadas de la realidad y trasladadas al papel, crean la vida de éste en el escenario. No han manifestado estos sentimientos. La acción, el

agrupamiento, la disposición escénica externa, no justificados internamente, son formales, áridos; no los necesitamos en el escenario. Ahí está la diferencia en el modo en que han interpretado el ejercicio hoy y la vez pasada.

»La primera vez, cuando hice la sugerencia acerca del huésped no invitado, todos, sin excepción, se concentraron en el muy importante problema de la propia salvación. Evaluaron las circunstancias, y sólo tras hacerlo empezaron a actuar. Eso es lo correcto. Hoy, por el contrario, estaban encantados con su interpretación e inmediatamente, sin reflexionar, sin evaluar las circunstancias, se pusieron a copiar las acciones externas ya conocidas. Esto es incorrecto. La primera vez había un silencio sepulcral; hoy, todo era alegría y bullicio. Todos se ocuparon en colocar las cosas: Veliamínova, el almohadón; Viuntsov, con su lámpara; Nazvánov, con el álbum en vez del cenicero.

—El utilero se olvidó de colocarlo —me justifiqué.

—¿Acaso la primera vez habían preparado todo con antelación? ¿Sabían que Viuntsov gritaría y los asustaría? —preguntó socarronamente Arkadi Nikoláievich—. ¿Cómo podía prever hoy que necesitaría un álbum? Debió de llegar a sus manos casualmente. Lástima que este y otros detalles imprevistos no se hayan repetido. Y hay otro detalle: la primera vez ni por un instante dejaron de mirar hacia la puerta tras la que suponían que estaba el loco. Hoy no estaban preocupados por él, sino por nosotros, los espectadores: Iván Platónovich y yo. Les interesaba saber qué impresión nos producía su interpretación. Han repetido el primer ensayo, que resultó afortunado, pero no han creado la vida nueva y verdadera del día de hoy. En vez de tomar el material de los recuerdos de la vida misma, recurrieron a los elementos teatrales que llevaban grabados. Lo que la primera vez surgió por sí solo en su interior y se reflejó de forma natural en la acción, hoy se infló artificialmente para impresionar a los espectadores.

»Sin embargo, el fracaso de hoy no debe afligirlos; todo cae dentro del orden de las cosas, y voy a explicar por qué. Ocurre que el mejor estímulo para la creación es a menudo lo inesperado y novedoso del tema. En la primera interpretación del ejercicio, la novedad era patente. Mi presunción sobre la presencia del loco detrás de la puerta los alarmó de un modo más real. Hoy lo imprevisto desapareció porque todo resultaba consabido, claro, comprensible, hasta la forma externa en que se manifestaba su acción. ¿Para qué tanto trabajo, si ya todo había sido creado y lo habíamos aprobado? La forma externa ya lista supone una gran tentación. No puede sorprender, entonces, que ustedes, que pisan casi por primera vez un escenario, hayan sido seducidos y que además hayan revelado una excelente memoria para la acción externa. En lo que atañe a la memoria de los sentimientos, hoy no se ha manifestado.

—¿Memoria de los sentimientos? —pregunté, tratando de entender.

—Sí. O, como la llamaremos en adelante, *memoria emocional*^[22]. Antes la llamábamos como Ribot, «memoria afectiva». Ahora se ha abandonado este término y por eso hemos convenido en llamar «memoria emocional» a la memoria de los

sentimientos.

Los alumnos pidieron que explicase más claro qué significan tales palabras.

—Lo comprenderán con un ejemplo presentado por Ribot.

»Dos náufragos habían sido arrojados sobre unas rocas por la marea. Una vez a salvo, relataron sus impresiones. Uno tenía en su memoria cada una de sus acciones: cómo, por qué y adónde había ido, dónde había trepado, dónde había descendido, dónde había saltado. El otro no recordaba casi nada al respecto, pero sí las sensaciones que había experimentado: entusiasmo al principio, después precaución, alarma, esperanza, dudas y finalmente pánico.

»Éstas son las sensaciones que se conservan en la memoria emocional. Si a ustedes, lo mismo que el segundo de los náufragos, hubieran revisado las emociones vividas la primera vez; si ustedes las hubiesen revivido y hubiesen comenzado a actuar de un modo nuevo, auténtico, productivo y consecuente; si esto hubiese ocurrido por sí solo, sin intervención de la voluntad, yo diría que poseen una memoria emocional excepcional.

»Pero lamentablemente se trata de un fenómeno muy raro. Por tanto, disminuyo mis exigencias, y digo: comiencen el ejercicio guiándose sólo por el plan externo, pero que éste les recuerde las sensaciones ya vividas, entréguese a esos recuerdos y ejecuten el ejercicio bajo su guía. En tal caso, yo diría que su memoria no es excepcional ni sobrenatural, pero sí buena.

»Estoy dispuesto a reducir más aún mis requisitos y permitir que comiencen a interpretar el ejercicio por lo externo, de modo formal, que la puesta en escena y las acciones conocidas no hagan revivir las sensaciones relacionadas con ellas. En esos casos es posible ayudarse de la psicotécnica, o sea, introducir nuevos “sí” y nuevas circunstancias dadas, evaluar nuevamente éstas y despertar de su sueño a la atención, la imaginación, el sentido de la verdad, la fe, el pensamiento y, a través de ellos, el sentimiento. De llegar a realizarlo, yo reconocería que cuentan con memoria emocional.

»Pero no han revelado ninguna de las posibilidades señaladas por mí. A semejanza del primero de los náufragos, repitieron con extraordinaria exactitud solamente las acciones externas, sin el calor de la emoción interior; se preocuparon únicamente por los resultados. Y por eso les digo que no han revelado su memoria emocional.

—Es decir, ¿que no contamos con ella? —pregunté.

—Su conclusión es incorrecta. Pero haremos otras pruebas en la próxima clase —respondió tranquilamente Arkadi Nikoláievich.

La lección de hoy comenzó con un examen de mi memoria emocional.

—¿Recuerda usted —preguntó Tortsov— lo que me contó en el *foyer* de los actores sobre la gran impresión que le causó Moskvín cuando llegó de gira a su ciudad? ¿Recuerda sus espectáculos con nitidez suficiente para que de sólo pensar en

ellos sienta la misma emoción de entonces, transcurridos ya cinco o seis años?

—Es probable que no se repita con la misma intensidad pero me conmueven mucho esos recuerdos.

—¿Qué siente, física o espiritualmente, cuando rememora la trágica muerte de su amigo del que me habló entonces en el *foyer*?

—Trato de evitar esos recuerdos, porque aún hoy me dejan abrumado.

—Precisamente esa memoria, que lo ayuda a repetir todas las sensaciones conocidas, vividas anteriormente, las que experimentó en las giras de Moskvín y con la muerte de su amigo, es la memoria emocional. Así como su memoria visual hace revivir ante su mirada interior un objeto olvidado hace mucho tiempo, un lugar o una persona, la memoria emocional puede hacer revivir emociones ya experimentadas. Parecen haberse borrado del todo, pero de repente alguna sugestión, una idea o una figura conocida hacen que lo dominen las emociones, a veces con más fuerza que nunca, otras algo más débilmente; en algunas ocasiones son iguales a las de la primera vez y en otras tienen un aspecto diferente.

»Dígame —dijo dirigiéndose a Shustóv—, ¿le agrada el aroma de las flores?

—Me agrada —respondió Shustóv.

—¿Y el sabor de la mostaza?

—Sí, pero únicamente con carne.

—¿Le gusta acariciar el pelo aterciopelado de un gato, o una buena felpa?

—Sí.

—¿Recuerda bien esas sensaciones?

—Las recuerdo.

—¿Le agrada la música?

—También me gusta.

—¿Cuál por ejemplo?

—Muchas romanzas de Chaikovski, Grieg, Musorgski.

—¿Las recuerda?

—Sí. Tengo buen oído.

—Oído y memoria auditiva —agregó Tortsov—. ¿Recuerda bien el aspecto, el arreglo de las habitaciones, la forma de los objetos?

—Recuerdo todo eso.

—¿También los rostros?

—Sí, los que me producen alguna impresión.

—¿Qué rostro recuerda claramente, por ejemplo?

—Podría mencionar a Kachálov. Lo vi de cerca una vez y me impresionó profundamente.

—Eso significa que tiene memoria visual. Todas éstas son también sensaciones repetidas, y las evoca la memoria sensorial. No pertenecen a las vivencias sugeridas por la memoria emocional, y permanecen aisladas de ella.

»No obstante, a veces hablaré de los cinco sentidos paralelamente a la memoria

emocional. Resulta más conveniente. ¿Es necesario, y por lo tanto hacen falta al artista que está actuando, el recuerdo de las sensaciones de los sentidos? Para responder, tomemos cada una de ellas por separado. De nuestros sentidos, la vista es el que más directamente capta las impresiones. También el oído es extremadamente sensible. Por eso lo más fácil es actuar sobre nuestra sensibilidad a través de la vista y el oído. Es sabido que algunos pintores tienen una visión interior tan nítida que pueden pintar retratos “de memoria”. Ciertos músicos poseen un oído tan perfecto que pueden escuchar mentalmente una sinfonía recién ejecutada, recordando todos los detalles de la interpretación y las más insignificantes desviaciones de la partitura. Los actores, por su parte, al igual que los músicos y los pintores, tienen esa misma aptitud para la vista y el oído. La utilizan para grabarse y hacer resurgir los recuerdos de imágenes visuales y auditivas: el rostro de una persona, su expresión, las líneas del cuerpo, el andar, sus maneras, movimientos, voz, entonación, vestimenta y demás detalles, o con referencia a la naturaleza, los paisajes, etcétera. Además, el ser humano, y con mayor razón el artista, es capaz de recordar y volver a reproducir no sólo lo que ve y oye en la vida real, sino también lo que de un modo invisible e inaudible se crea en su imaginación.

—¿Y las percepciones de los demás sentidos? ¿Hacen falta en escena? — pregunté.

—¡Naturalmente!

—En tal caso, ¿cuáles son y cómo debemos utilizarlas?

—Imagínense —dijo Tortsov— que alguno de ustedes interpreta el papel del caballero de Ripafratta en *La posadera*, de Goldoni, y debe llegar al éxtasis ante el *ragoût* que con extraordinaria maestría le ha preparado Mirandolina^[23]. Deben representar la escena de modo que no sólo a ustedes, sino también a los espectadores, se les haga agua la boca. Para ello es necesario que en el momento mismo de la actuación tengan una noción no ya aproximada, sino de un verdadero *ragoût* o por lo menos de algún otro guiso sabroso. Si no, la escena resultará ficticia, y no se transmitirá el placer de saborear una comida.

—¿Y el tacto? ¿En qué obra puede ser necesario?

—En *Edipo*, por ejemplo, en la escena con los niños, cuando el rey usa su sentido del tacto para reconocer a sus hijos. En tal caso es muy útil un sentido bien desarrollado del tacto.

—Perdone, pero un buen actor puede expresar todo eso sin recurrir al sentido; sólo con la técnica —dijo Govorkov.

—Es una opinión muy presuntuosa. Ni la más perfecta técnica del actor puede compararse con el arte finísimo e inaccesible de la naturaleza. He visto en mi vida a muchos actores famosos, técnicos y virtuosos de todas las escuelas y nacionalidades, y les aseguro que ninguno de ellos puede llegar a las alturas a las que se llega inconscientemente con la intuición artística. No hay que olvidar que muchos de los aspectos más complejos de nuestra personalidad escapan a la dirección consciente.

Sólo la naturaleza puede alcanzar esas regiones. Sin su ayuda, sólo podemos dominar de manera parcial, pero no completa, nuestro complicado aparato creador de la vivencia y la encarnación. Es cierto que las sensaciones del gusto, el tacto y el olfato tienen pocas aplicaciones en nuestro arte; no obstante, a veces adquieren gran significación, pero en tales casos su función no pasa de ser auxiliar.

—¿En qué consiste? —pregunté.

—Se lo explicaré con un ejemplo —dijo Tortsov—. He aquí un caso que me ocurrió hace poco. Dos jóvenes, después de una francachela, recordaban una musiquilla vulgar que habían oído en alguna parte, no sabían dónde. «Esto ocurrió... ¿Dónde ocurrió...? Estábamos sentados al lado de una columna... o de un pilar», trataba de recordar uno de ellos. «¿De qué columna hablas?», exclamó el otro. «No había ninguna columna. Comíamos pescado». «Se sentía un olor nauseabundo, de agua de colonia», interrumpió el primero. «Eso es. Los olores y el pescado producían una sensación repulsiva, inolvidable». Estas impresiones los ayudaron a recordar a cierta dama que estaba sentada con ellos comiendo cangrejos. Después vieron una mesa servida y la columna junto a la cual realmente habían estado. Uno de ellos imitó los sonidos de una flauta, mostrando cómo los ejecutaba el músico. Recordó al director de orquesta. Así, gradualmente, fueron asomando a la memoria los recuerdos de las sensaciones del gusto, el olfato y el tacto, y a través de ellos las impresiones auditivas y visuales percibidas aquella noche.

»Este ejemplo muestra la estrecha relación y la acción mutua que existe entre nuestros cinco sentidos, y también cómo influyen sobre los recuerdos de la memoria emocional. Luego, como pueden ver, el actor necesita la memoria no sólo de las emociones, sino también de todos nuestros sentidos.

Hubo una interrupción en las clases porque Tortsov partió de Moscú para realizar una gira. Entre tanto debíamos conformarnos con los ejercicios de adiestramiento y la práctica de danzas, gimnasia, esgrima, impostación de la voz (canto), dicción y temas científicos. Al cesar las clases se aplazaron transitoriamente las anotaciones en el diario.

Pero en estos últimos días han ocurrido en mi vida personal acontecimientos que me obligaron a comprender algo importante para nuestro arte y en particular para la memoria emocional. Helos aquí.

Tiempo atrás caminaba yo rumbo a casa de Shustóv. Al llegar a Arbat nos cerró el paso una muchedumbre. Me agradan las escenas callejeras, y por eso me abrí paso hacia las primeras filas; vi allí un cuadro horrible. A mis pies yacía, en medio de un gran charco de sangre, un anciano pobremente vestido, con la mandíbula destrozada, sin brazos; un pie deshecho. El rostro del muerto era espantoso, con los dientes viejos y amarillos y el bigote ensangrentado. Los brazos estaban separados del cuerpo. Parecían extenderse pidiendo piedad. Un dedo de la mano apuntaba hacia arriba, como amenazando a alguien. La punta de la bota, con los huesos y la carne, también

había rodado por ahí. El tranvía que estaba delante de su víctima parecía enorme y terrible. Como si fuera una fiera, parecía mostrar los dientes ante el muerto. El conductor reparaba algo en el vehículo, como para demostrar su desperfecto y así justificarse. Un hombre se inclinaba sobre el cadáver, miraba con expresión concentrada el rostro inanimado y le acercaba un sucio pañuelo a la nariz. Al lado, unos niños jugaban con el agua y la sangre. Les agradaba ver cómo el arroyuelo de nieve derretida se mezclaba con la sangre que corría formando una corriente rosada. Una mujer lloraba; los demás miraban con curiosidad, horror o repugnancia. Esperaban a las autoridades, al médico, a la ambulancia.

Aquel cuadro tan real me produjo una impresión espantosa; contrastaba marcadamente con el día de sol, con el cielo celeste, claro, alegre, sin una sola nube.

Me alejé abrumado del lugar de la catástrofe, y durante mucho tiempo no pude desembarazarme de la terrible sensación. El penoso recuerdo no me abandonó en todo el día. Por la noche desperté con la memoria visual de lo que había presenciado y me sentí aún más conmovido. Yo atribuía mi estado a la memoria emocional, que acentúa las impresiones. Hasta me alegré de mi terror, pensando que era prueba de mi excelente memoria de los sentimientos.

Días después volví a pasar por Arbat, junto al lugar del accidente, e involuntariamente me detuve, para recordar lo sucedido hacía poco. Todos los rastros habían desaparecido. La barrendera barría tranquilamente la calle, como borrando las últimas huellas de lo sucedido; los tranvías corrían alegremente por el lugar que había sido regado por la sangre de un hombre. Hoy no parecían mostrar los dientes ni chirriaban como entonces, sino que, por el contrario, hacían sonar briosamente su campanilla, como para deslizarse más alegremente.

En relación con mis pensamientos sobre lo percedero de la vida, el recuerdo de la horrible catástrofe se transformó. El espectáculo brutal, la mandíbula destrozada, los brazos arrancados, la parte del pie, el dedo levantado, el juego de los niños con los charcos de sangre, me conmovía no menos que entonces, pero de una manera distinta. El sentimiento de repulsión desapareció, y en su lugar surgió la rebeldía. Yo definiría de este modo la evolución que se produjo en mi espíritu y mi memoria: el día de la catástrofe, bajo la impresión de lo que había visto yo podría haber escrito una crónica periodística, y el día al que me refiero ahora habría sido capaz de redactar una inflamada nota contra la crueldad. El cuadro que recuerdo ya no me conmueve por sus detalles naturalistas, sino por la piedad y la ternura hacia el muerto. Hoy evoco con especial calor el rostro de la mujer que lloraba amargamente.

Es asombrosa la influencia que ejerce el tiempo sobre nuestros recuerdos emotivos.

Hoy por la mañana, al dirigirme a la escuela, una semana después del accidente, volví a pasar por el infausto lugar y recordé lo que allí había ocurrido. Rememoré la nieve blanca, como la de hoy. Es la vida. Recordé la negra figura extendida en el suelo. Era la muerte. La sangre que fluía. Es la pasión que parte del hombre.

Alrededor, en marcado contraste, de nuevo el cielo, el sol, la luz, la naturaleza. Es la eternidad. Los vehículos cargados de pasajeros que pasaban a mi lado me parecían el devenir de las generaciones humanas en su paso por el mundo. Y todo el cuadro, que al principio fue repulsivo y luego cruel, se tornaba majestuoso. Si el primer día quería escribir una crónica periodística, si después pensaba en una nota de carácter filosófico, hoy me sentía inclinado a la poesía, al vuelo de la lírica.

¡Qué extraño! Hoy, transcurrido algún tiempo, recuerdo la tragedia de Arbat y lo primero que surge en mi memoria visual es el tranvía. Pero no es el mismo de entonces, sino otro que se ha conservado en mi memoria después de un caso ocurrido mucho antes.

El otoño pasado volvía yo a altas horas de la noche a mi casa, en el último tranvía, y al llegar a un paraje desierto descarrilamos. Era preciso que entre los escasos pasajeros, con nuestras propias fuerzas, lo encarriláramos nuevamente. ¡Qué enorme y poderoso me pareció entonces el coche, y qué débiles e insignificantes nosotros, en comparación!

¿Por qué esas sensaciones antiguas se grabaron con más fuerza y profundidad en mi memoria emocional que el suceso reciente en Arbat?

Y he aquí otro hecho similar: recordando al pobre hombre tirado en el suelo y al desconocido que se inclinaba sobre él, no pienso en la catástrofe de Arbat, sino en otro caso: tiempo atrás me encontré con un serbio que lloraba sobre un mono suyo, muerto. El infeliz, con los ojos arrasados en lágrimas, trataba de introducirle en la boca una sucia porción de mermelada. Desde luego, esta escena me emocionó más que la muerte del anciano. Se grabó más profundamente en mi memoria. Por eso, al pensar en el accidente callejero, vienen a mi memoria el serbio y el monito muerto, y no el anciano atropellado y aquel desconocido. Si tuviera que llevar esta escena al teatro, no buscaría en mi memoria el material emocional correspondiente, sino el otro, adquirido mucho antes, en otras circunstancias, con personajes absolutamente distintos, es decir, con el serbio y su monito. ¿Cómo se explica?

Tortsov volvió de su gira y hoy dio su primera clase; le hablé de la evolución que había yo experimentado con motivo de aquella tragedia, y me elogió por mi espíritu de observación.

—Lo ocurrido —dijo— ilustra magníficamente el proceso de cristalización de recuerdos y sensaciones que se realiza en la memoria emocional. Todo hombre ha visto en su vida una multitud de catástrofes. Retenemos la memoria de ellas, pero no en todos sus detalles, sino sólo en los rasgos que más nos han impresionado. De todas las huellas que quedan de lo vivido se forma un recuerdo vasto, condensado, ampliado, más profundo. En esa memoria no hay nada superfluo; está sólo lo esencial. Por ejemplo, al comparar la impresión de mi última gira con la de las giras anteriores, veo que, si bien he quedado satisfecho, en ciertos momentos experimenté

pequeñas contrariedades que alteraron y redujeron en parte la alegría general.

»Las giras más antiguas no me han dejado tales recuerdos. La memoria emocional ha depurado éstos en la fragua del tiempo. Esto es bueno. Si no fuera así, los pormenores casuales sofocarían en la memoria lo principal, que se perdería en las pequeñeces. Gracias a esta cualidad de la memoria, hasta vivencias dolorosamente naturalistas se vuelven, con el tiempo, bellas, adornadas por el arte, y adquieren seducción y fuerza irresistibles.

»Pero dicen que los grandes artistas y los grandes poetas se inspiran en la naturaleza. No la fotografían, sino que se inspiran en ella, dejan pasar el modelo a través de su propia personalidad, y lo completan con el material vivo de la propia memoria emocional. Si los poetas copiaran fotográficamente a sus villanos, con todos los detalles reales que vieron y captaron en los modelos vivos, sus creaciones resultarían repulsivas.

Después le hablé a Tortsov del cambio que había habido en mi memoria en relación con el accidente y los tranvías.

—Nada asombroso hay en ello —me dijo—. Valiéndome de una comparación bastante difundida, le diré que podemos disponer de los recuerdos de nuestras sensaciones como de los libros de nuestra biblioteca. ¿Sabe usted qué es la memoria emocional? Imagine un número de casas, con muchas habitaciones en cada una, y en cada habitación innumerables armarios, con estantes y cajas grandes y pequeñas, y en alguna cajita una pequeña perla.

»Lo mismo sucede en el archivo de nuestra memoria. También en éste hay armarios y subdivisiones. Algunas son más accesibles que otras. ¿Cómo recuperar las “perlititas” de los recuerdos emotivos que fulguraron un momento como meteoros, para desaparecer en seguida? Cuando aparecen y nos alumbran (como la imagen del serbio y el monito), debemos agradecer a Apolo por enviarnos tales visiones; pero no soñemos con hacer retornar el sentimiento desaparecido para siempre. Mañana, en vez del serbio, habrá algún otro recuerdo. Pero no esperemos lo de ayer y demos gracias por lo del día de hoy.

»Mas no piense en perseguir la antigua perla, que no volverá jamás, como la alegría de la infancia, o el primer amor. Procure crear cada vez una inspiración nueva y fresca para el presente. No importa que sea más débil que la de ayer: pertenece al día de hoy, ha surgido de manera natural desde las profundidades del espíritu para encender la chispa de la creación.

Al comenzar la clase pedí a Tortsov que aclarara mi duda.

—¿Significa —dije— que las perlas de la inspiración se guardan dentro de nosotros, que no llegan desde fuera ni bajan, de lo alto, de Apolo? ¿Significa que son inspiración de origen secundario y no primario? Quiero saber si es bueno o no lo es tener sentimientos originales, que nunca habíamos experimentado en la vida real.

—Depende de la clase que sean —me contestó—. Suponga que usted interpreta la

escena del último acto de *Hamlet*, que se lanza con su espada sobre su amigo Shustóv, quien hace el papel de rey, y que por primera vez en su vida experimenta una sed de sangre invencible y desconocida hasta entonces. Aunque la espada no tiene filo, pues es de utilería, puede comenzar una repulsiva pelea, por cuya causa hay que bajar el telón antes de tiempo y analizar lo ocurrido. ¿Es conveniente para el espectáculo que el artista se entregue a ese sentimiento primario y alcance esa «inspiración»?

—O sea, ¿que los sentimientos primarios no son convenientes? —pregunté.

—Por el contrario, son muy deseables —me tranquilizó Tortsov—. Son directos, poderosos, bellos, pero no se manifiestan en el escenario del modo que usted imagina, o sea, durante períodos prolongados, durante todo el acto. Son como relámpagos que iluminan momentos y episodios aislados del papel. De esta forma son bienvenidos. Sólo cabe esperar que aparezcan más a menudo y ayuden a afinar la verdad de las pasiones, que es lo que más apreciamos en nuestro arte. Lo inesperado que se oculta en los sentimientos primarios es una fuerza irresistible y estimulante para el actor. Hay un solo aspecto lamentable: no tenemos el control de los momentos de inspiración primaria; ellos nos dominan a nosotros. Por eso, sólo nos resta dejar librada la cuestión a la naturaleza y decimos: Si tienen que venir, que vengan cuando sea necesario, con tal que no se opongan a la obra ni al papel.

»Otro motivo por el cual deben valorar estas nociones es que el artista no elabora su papel con lo primero que encuentra, sino con recuerdos seleccionados, los más queridos y atrayentes de los sentimientos que él mismo ha experimentado; entreteje la vida del personaje que representa con los elementos de su memoria emocional, a menudo más apreciados que las sensaciones de su propia existencia cotidiana. ¿No es éste el campo de la inspiración? Un actor toma lo mejor que tiene dentro de sí y lo traslada al escenario. La forma y el ambiente varían de acuerdo con los requisitos de la obra, pero los sentimientos humanos del actor, análogos a los del personaje, deben tener vida, y no hay artificio que los pueda reemplazar.

—¿Cómo? —objetó Govorkov—. ¿Quiere decir que en todos los papeles, tanto en *Hamlet* como en *Pan y Azúcar de El pájaro azul*, debemos utilizar nuestros propios sentimientos?

—¿Y de qué otro modo puede ser? —contestó Tortsov—. El artista debe vivir sólo sus propias emociones. ¿O quiere usted que siempre obtenga de alguna parte nuevos sentimientos y hasta un alma nueva para cada papel? ¿Acaso es esto posible? ¿Cuántos espíritus debería alojar dentro de usted mismo? Por otra parte, no es posible arrancarse el propio espíritu y tomar prestado otro más adecuado al papel. ¿Dónde conseguirlo? ¿Del papel que aún carece de vida? Podemos pedir prestada una prenda, un reloj, pero no un sentimiento. Mis sentimientos son inalienables, y los suyos lo son para usted. Actúe siempre en su propia persona, como hombre y como actor. El que reniega de sí mismo pierde su base de sustentación, y esto es lo más terrible. El momento en que uno se pierde en el escenario marca el fin de la emoción verdadera y

el comienzo de la actuación exagerada y falsa. Todas las veces que actúe, sin excepción, debe acudir a su propio sentimiento.

—¿Actuar siempre en nombre de uno mismo? —preguntó Govorkov, sorprendido.

—Exactamente. Actuar siendo siempre uno mismo. Sólo que en diferentes asociaciones, combinaciones de objetivos, circunstancias captadas para el papel, forjadas en la fragua de los propios recuerdos. Ellos son el mejor, el único material para la creación interior. Empléenlo y no confíen en otras fuentes.

—Pero —objetó Govorkov— de ninguna manera puedo albergar en mí todos los sentimientos para todos los papeles del repertorio universal.

—Los papeles que no puede abarcar son aquéllos en los que nunca podrá actuar bien. No son de su repertorio. Los actores no se dividen por tipos sino por sus cualidades íntimas.

—¿De qué manera una misma persona puede ser tanto Arkashki como Hamlet? —le preguntamos.

—Ante todo, el actor no es ninguno de los dos. Es un hombre con una individualidad interna y externa expresada con trazos más o menos nítidos. Puede no tener la villanía de Arkashki Schastlívsev ni la nobleza de Hamlet, pero el germen de casi todas las cualidades y defectos humanos reside ahí. Un actor debe usar su arte y su técnica espiritual para saber encontrar de forma natural en sí mismo esos elementos y desarrollarlos para la interpretación del papel. Ante todo, aprendan a utilizar la memoria emocional.

—¿De qué manera? —insistí.

—Todos saben que eso se logra gracias a muchos recursos y estímulos internos. Pero hay también estímulos externos. De ellos hablaremos en la próxima lección, porque se trata de un asunto complicado.

Nuestra lección de hoy se dio con el telón bajado en lo que llamábamos «el apartamento de Malolétkova». Pero no lo reconocíamos. El recibidor estaba donde antes veíamos la sala, lo que antes fuera recibidor hoy era dormitorio, y la sala había sido dividida en varias habitaciones pequeñas, separadas por armarios. Los muebles eran pobres y ordinarios. Parecía que allí se había instalado una comadre tacaña que transformó la hermosa vivienda en una serie de habitaciones amuebladas, baratas, pero de buena renta.

—¡Salud en la nueva casa! —nos saludó Iván Platónovich.

Cuando los alumnos se recobraron de la sorpresa empezaron a pedir a coro que se les devolviera el cómodo «apartamento de Malolétkova» de antes, pues en la nueva disposición se sentían mal y no podían trabajar.

—No puedo hacer nada —contestó Arkadi Nikoláievich—. Los otros muebles se necesitaban para una obra que está ahora en cartel, de modo que nos han dado lo que podían y lo han arreglado lo mejor que podían. Si no les gusta cámbienlo como les

parezca.

Al redistribuir los muebles se produjo una discusión. Algunos buscaban un efecto y otros otro, de acuerdo con el estado espiritual y los recuerdos emotivos producidos por tal o cual disposición del mobiliario. Finalmente ésta pareció satisfactoria, pero solicitamos más luz. Empezó una demostración de los efectos luminosos y sonoros.

En primer lugar nos dieron la iluminación de un día de sol, y nos sentimos alegres. Al mismo tiempo empezó una sinfonía de sonidos: automóviles, tranvías, sirenas de las fábricas, silbatos distantes de los vapores indicaban que el trabajo diurno estaba en su apogeo.

Después, las luces se fueron atenuando gradualmente. Estábamos en el crepúsculo. El ambiente era agradable, silencioso y algo triste; predisponía a la meditación. Alguien sintió sueño. Luego se levantó un fuerte viento, casi una tormenta. Se estremecían los vidrios de las ventanas, llovía o nevaba. Se apagaron las luces y todo quedó en silencio. Cesaron los ruidos de la calle. En un cuarto vecino sonaron las campanadas de un reloj. Alguien se puso a tocar el piano, primero con fuerza, luego con suavidad, tristemente. Todo predisponía a la tristeza. Al llegar la noche se encendieron las lámparas y el piano dejó de sonar. Después, a lo lejos un reloj dejó oír las doce campanadas. Medianoche. Silencio en torno. Un ratón roe el piso. A ratos se oyen las bocinas de los automóviles y los breves silbatos de las locomotoras. Finalmente, todo se apaga; no hay más que oscuridad y silencio sepulcral. En seguida aparecen los tonos grises del amanecer. Cuando irrumpen en la habitación los primeros rayos del sol, siento como si naciera de nuevo.

Viuntsov era quien mayor entusiasmo manifestaba.

—¡Mejor que en la vida real! —aseguró.

—En la vida corriente, a lo largo del día, no se nota el efecto de la luz —dijo Shustóv, explicando sus impresiones—. Pero cuando en el lapso de unos pocos minutos, como ocurrió ahora, se suceden todos los cambios diurnos y nocturnos de los tonos, se siente el poder que éstos tienen sobre nosotros.

—Con la luz y los sonidos cambian también los sentimientos: pena, alarma, reanimación... —dije, refiriendo mis impresiones—. Tan pronto parece que hay un enfermo pidiendo que hablen suavemente, como se tiene la sensación de que todos viven a gusto, que no se está tan mal. Entonces uno se siente más animado, con deseos de hablar más alto.

—Como ven —observó Tortsov—, el ambiente que nos rodea influye sobre nuestros sentimientos. Y esto ocurre no sólo en la vida real, sino también en la escena. En manos de un director talentoso, todos estos recursos y efectos del teatro no parecen una grosera imitación, sino que se convierten en una creación artística. Cuando están íntimamente vinculados a la vida espiritual de los personajes de la obra, el ambiente externo adquiere a menudo una significación mayor aún que en la vida real. El estado de ánimo que suscita, si responde a las exigencias de la obra, orienta de un modo excelente la atención hacia la vida interior del papel, e influye sobre el

psiquismo y las emociones del intérprete. Por consiguiente, el ambiente externo de la escena y la disposición espiritual que él crea son estímulos para nuestro sentimiento. Así pues, si la actriz representa a Margarita, a quien Mefistófeles tienta durante la oración, el director debe darle los medios para producir esa atmósfera de la iglesia, con lo cual la ayudará a sentir su papel. Y para el actor que interpreta la escena de Egmont en la cárcel debe crear un ambiente que sugiera la soledad forzada. El actor lo agradecerá, porque el estado de ánimo orienta el sentimiento.

—¿Y qué ocurre si el director crea un excelente ambiente externo, pero en desacuerdo con la esencia de la obra? —preguntó Shustóv.

—Por desgracia pasa a menudo y siempre es pernicioso, pues el error del director conduce a los intérpretes en direcciones erradas y crea una barrera entre ellos y sus papeles.

—¿Y qué sucede si la producción exterior es decididamente mala? —preguntó alguien.

—Peor aún. El trabajo del director y los demás colaboradores lleva a resultados diametralmente opuestos para el actor; en vez de atraer su atención hacia la escena y el papel, lo aleja de lo que ocurre sobre el escenario y lo entrega al poder de la multitud, fuera de las candilejas.

—¿Y si el director da una puesta en escena vulgar, efectista, de mal gusto, como la que vi ayer en el teatro de...? —pregunté.

—En ese caso, la vulgaridad actúa sobre el actor como un veneno y le hace seguir las huellas del director. Para algunos, en la vulgaridad escénica se encierran «estímulos» muy vigorosos. Ya ven, pues, que la puesta en escena externa del espectáculo es un arma de doble filo en manos del director. Tan pronto puede ser útil como dañina.

»El actor, a su vez, debe aprender a ver y captar lo que lo rodea en escena y entregarse directamente al estado de ánimo creado por la ilusión teatral. Si posee esta capacidad, puede sacar ventaja de todos los estímulos que se ocultan en la producción exterior.

»Ahora les haré una pregunta —prosiguió Tortsov—. ¿Toda buena decoración ayuda al actor y estimula su memoria emocional? Por ejemplo, imaginen una tela magnífica, pintada por un artista muy bien dotado en el empleo de los colores, la línea y la perspectiva. Si miran el cuadro desde la platea, sentirán deseos de acercarse al escenario. Y, sin embargo, cuando lo hayan hecho se desilusionarán. ¿Dónde está el secreto? En lo siguiente: si un decorado se concibe sólo como pintura, prescindiendo de las necesidades del actor, no sirve para la escena; no posee tres dimensiones, sino dos solamente: la amplitud y la altura, pero le falta profundidad, o en otras palabras, llegar hasta el suelo, sin lo cual el espacio permanece vacío e inanimado. Saben por propia experiencia lo que significa el suelo desnudo, liso y vacío del escenario, qué difícil resulta concentrarse en él, encontrarse a uno mismo aun en un pequeño ejercicio o en un simple ensayo. ¡Qué difícil es hacerlo sin la

ayuda del director, sin los objetos y muebles en los que uno se puede apoyar, sentar, reclinar o alrededor de los cuales es posible agruparse! Necesitamos la tercera dimensión, esto es, el modelado del suelo del escenario en el que nos movemos, vivimos y actuamos. La tercera dimensión es más importante para nosotros que las otras dos. ¿De qué sirve al artista que tras él cuelgue un maravilloso decorado hecho por una mano genial? A menudo ni lo vemos, porque está a nuestras espaldas. No nos ayuda, porque al crear su obra el escenógrafo sólo pensó en ésta y en mostrarse sólo a sí mismo, con total ignorancia del actor.

»Mientras nuestro arte no llegue a los más altos grados de perfección en el campo de la psicotécnica, a fin de posibilitar al actor que por sí solo, sin ayuda ajena, pueda alcanzar sus fines creativos, hemos de recurrir al director y otros colaboradores, en cuyas manos descansa la variedad de decorados, movimientos, juegos de luces, sonidos y demás estímulos.

—¿Por qué se esconde usted en el rincón? —preguntó Tortsov a Malolétkova.

—Quería... estar más lejos. ¡No lo puedo soportar! —dijo, confusa, refugiándose aún más en el rincón y ocultándose de Viuntsov, que estaba distraído.

—¿Por qué se han sentado juntos tan cómodamente? —preguntó Arkadi Nikoláievich a un grupo de estudiantes que se había instalado en un sofá, mientras esperaba su llegada.

—Esto... escuchábamos unos chistes —repuso el diseñador Umnóvij.

—¿Y usted y Shustóv por qué pasean tanto?

—Analizamos un problema —respondí.

—En resumen —concluyó Tortsov—, cada uno de ustedes, de acuerdo con su inclinación, o con lo que vive y hace, ha elegido el lugar más cómodo y creado el ambiente adecuado, y utiliza éste para su objetivo, ¿o quizá sea al revés: el ambiente le ha sugerido la actividad, el objetivo?

Le dimos cuenta de nuestras acciones, de lo cual dedujo que cada cual utilizaba la distribución escénica de acuerdo con el ambiente, su actividad concreta, su disposición y sus emociones.

Después nos condujo por las diferentes partes de la habitación, en cada una de las cuales estaban distribuidos de distinto modo los muebles, y nos propuso determinar qué inclinaciones, recuerdos emotivos y vivencias repetidas despertaban en nuestro espíritu. Debíamos definir en qué circunstancias y de qué manera utilizaríamos esa colocación. Luego Tortsov combinó una serie de ambientes y nosotros debimos recordar y definir en qué estados espirituales, en qué condiciones, con qué disposición o circunstancias dadas consideraríamos apropiado permanecer tal como él nos indicaba. En otras palabras, si antes elegíamos nosotros el ambiente para que correspondiera a nuestro estado de ánimo o al objetivo de la acción, ahora Tortsov hacía esto mismo por nosotros, y sólo debíamos *justificar* lo que él había dicho, o sea, indagar la vivencia y la acción apropiadas.

Después se realizó un experimento de «reducción al absurdo». Arkadi Nikoláievich e Iván Platónovich se sentaron como para empezar la lección. Nosotros nos instalamos de acuerdo «con el tema y el humor». Pero Tortsov cambió el ambiente que habíamos elegido, hasta hacerlo irreconocible. Con toda intención colocó a los alumnos en forma incómoda, en oposición a nuestras inclinaciones y a lo que debíamos hacer. Algunos estaban muy lejos; otros, aunque cerca del profesor, le daban la espalda.

El desacuerdo entre el ambiente, el estado de ánimo y la tarea provocaban una confusión de sentimientos y una violencia interior.

El ejemplo nos mostró de modo tangible lo imprescindible que es la relación entre el ambiente y el estado espiritual del artista, y lo dañino que es infringir esa relación.

En seguida, Tortsov ordenó disponer todos los muebles a lo largo de las paredes, que los alumnos se sentaran junto a éstas y que en el medio se colocara solamente un sofá. Fue llamando uno por uno a todos para indicarles que adoptaran sobre el sofá todas las posiciones que pudiera inventar su fantasía. Todas ellas debían estar justificadas por la imaginación, las circunstancias dadas y el sentimiento. Todas estas prácticas nos permitían apreciar aún más un ambiente rico y confortable, no por lo que representaba en sí mismo, sino por las sensaciones que evocaba y lograba fijar.

—Es habitual —dijo Arkadi Nikoláievich— pensar que lo que buscamos en primer lugar con el arreglo detallado de la escena, mediante la iluminación, los sonidos y otros recursos de la dirección, es asombrar al público. Pero no es así. Recurrimos a estos estímulos no tanto para el espectador cuanto para el propio artista^[24]. Tratamos de ayudarlo a prestar toda su atención a lo que hay en el escenario y alejarla de lo que cae fuera de él. Si el estado de ánimo creado a nuestro lado de las candilejas, el lado de los actores, está de acuerdo con la obra, entonces se establece una atmósfera favorable para la creación, que estimula adecuadamente la memoria emocional y la vivencia.

»Pero hay no pocos actores —prosiguió Tortsov— que no saben mirar y ver en el escenario. Cualesquiera que sean los decorados, los efectos de luces y sonidos, la ilusión que se ha creado, esos actores siempre se sienten más interesados por lo que ocurre al otro lado de las candilejas. Ni la atmósfera ni la obra y su esencia interior atraen su atención. A fin de que con ustedes no ocurra esto, aprendan a mirar y ver en la escena, a entregarse y responder a lo que les rodea. En resumen, aprendan a utilizar cuantos estímulos se les ofrezcan.

Hoy dijo Arkadi Nikoláievich al comenzar la lección:

—Hasta ahora íbamos del estímulo al sentimiento. Pero a menudo hay que tomar el camino contrario: del sentimiento al estímulo. Lo hacemos cuando es preciso fijar una vivencia surgida por azar. Lo explicaré con el ejemplo de lo que me ocurrió con una de las primeras representaciones de *Los bajos fondos*, de Gorki.

»El papel de Satin me había resultado bastante fácil, excepto el monólogo “sobre

el Hombre”, del último acto. Se me exigía lo imposible: un significado social, casi universal, de la escena, con un subtexto de profundidad desmesurada, para que el monólogo fuera el centro y la clave de toda la obra. Siempre que llegaba a este peligroso pasaje me parecía que un freno interior me ponía en guardia, como un caballo que arrastra una pesada carreta al llegar a un cerro escarpado. Este “cerro” en mi papel frenaba mis movimientos y estropeaba la alegría de la creación. Al terminar me sentía como un cantante que ha fallado en una nota aguda.

»Sin embargo, para mi sorpresa, la dificultad desapareció en la tercera o cuarta representación. A fin de comprender mejor la causa de mi casual éxito me puse a recordar todo lo que había precedido a mi actuación. Rememoré el día íntegro, desde muy temprano. Lo empecé recibiendo una abultada factura del sastre que hacía tambalear mi presupuesto y que me dejó alterado. Después perdí la llave de mi escritorio. Bien saben lo desagradable que es todo esto. Con pésimo humor leí la crítica de nuestro espectáculo, y me encontré con que las partes malas merecían el elogio, mientras que las buenas eran censuradas. El comentario me dejó deprimido. Todo el día estuve pensando en la obra. La analicé por centésima vez, buscando su esencia; recordé lo experimentado en todos los momentos, y tanto me absorbió mi trabajo que no sentí interés por el éxito, ni inquietud antes de la función; me sentía indiferente hacia el resultado del espectáculo y en particular hacia mi propia interpretación. Me limité a decir lógica y correctamente el papel y a ejecutar sus movimientos y sus acciones. La lógica y la continuidad me llevaron por el buen camino; la interpretación transcurrió sin trabas, y ni siquiera aun me di cuenta de que había pasado el pasaje que me perturbaba. El resultado fue que mi actuación, aun sin llegar a lo “universal”, adquiriría un significado importante para la obra, aunque yo no pensaba en ello.

»¿Cuál era la causa? Por supuesto, no la cuenta del sastre, ni el hecho de haber perdido la llave o la crítica que leí. Todo junto, todo el complejo de condiciones y casualidades de la vida, había creado en mi espíritu el estado para que la crítica influyera con más fuerza de lo previsto. Comprometía la idea establecida sobre el plan general del papel y obligaba a revisarlo. Y la revisión me llevó al éxito.

»Consulté el caso con un actor experimentado y excelente psicólogo, pidiéndole ayuda para fijar mi experiencia. He aquí su respuesta: “Repetir un sentimiento que ha vivido por casualidad en la escena es como tratar de revivir una flor muerta. ¿No resulta mejor cultivar algo nuevo, en vez de tratar de reanimar lo ya extinguido? ¿Qué hay que hacer para ello? Ante todo, no pensar en la flor misma, sino regar sus raíces, o sembrar una nueva simiente y cultivar otra flor”.

»¿Cómo proceder? No pensar en el sentimiento, sino sólo en lo que lo hace surgir, dentro de las condiciones que originaron esa experiencia. Ése es el terreno que hay que regar y abonar, porque en él crece el sentimiento. Entre tanto, la naturaleza creará un nuevo sentimiento, análogo al ya vivido.

»Seguí el sabio consejo. Tuve que bajar de la flor a las raíces, o, en otras palabras,

ir del monólogo hasta la idea fundamental de la obra, para la cual había sido escrita. ¿Cómo llamarla? ¿La idea de la libertad? ¿La conciencia del hombre? De ellas, en esencia, habla constantemente, desde el primer momento, el peregrino Luká.

»Sólo ahora, al llegar a la raíz de mi papel, comprendí que esas ideas se habían empañado, como cubriéndose de hongos y moho, con toda clase de objetivos superfluos, dañinos, puramente teatrales. Comprendí que mi monólogo sobre “la significación universal” no tenía relación alguna con el texto “sobre el Hombre” escrito por Gorki. El primero era el momento culminante de mi sobreactuación, mientras que el segundo debía referirse a la idea principal de la obra y ser su punto culminante, el del máximo entusiasmo creador del autor y el actor. Antes sólo pensaba en declamar con el mayor efecto las palabras ajenas del papel, y no en comunicar del modo más claro y elocuente al *partenaire* mis ideas y emociones, correspondientes a las del personaje. Mostré forzosamente el resultado, en vez de actuar de una manera lógica y coherente y acercarme de modo natural a la idea de la obra. Todos los errores que cometí me separaron como un muro de piedra de esa idea.

»¿Qué me ayudó a derribar este muro? El plan comprometido del papel.

»¿Quién lo comprometió? La crítica.

»¿Y qué le dio tal fuerza? La cuenta del sastre, la llave perdida y otros hechos casuales que crearon mi nerviosismo y mi flojo estado de ánimo y que me obligaron a revisar a fondo el día transcurrido.

»Por consiguiente, del sentimiento creado por azar al estímulo, para volver después nuevamente de éste al sentimiento —resumió Tortsov.

Arkadi Nikoláievich dio comienzo a la lección:

—Imaginen que han recibido una ofensa en público, por ejemplo una bofetada, que les hace arder la cara cada vez que piensan en ello. Es tan intensa la conmoción interior que borra todos los detalles y circunstancias exteriores de la cruel humillación. Por una causa insignificante y aun sin motivo alguno, la ofensa resurge instantáneamente en la memoria emocional con redoblada fuerza. El rubor o una palidez mortal cubren el rostro, y el corazón se contrae y late aceleradamente.

»Les cuento otro caso: tengo un amigo extraordinariamente distraído. Almorzaba una vez en casa de unas personas a quienes no veía desde hacía un año, e hizo un brindis por el hijo del dueño de casa, una criatura adorada por sus padres.

»Sus palabras cayeron en medio de un silencio sepulcral, y en seguida la madre del pequeño perdió el conocimiento. Mi pobre amigo había olvidado que el niño había muerto hacía un año. “En mi vida olvidaré lo que pasé en aquel momento”, solía decirme. Sin embargo, aquí las sensaciones de mi amigo no oscurecieron lo que ocurría en torno a él, como sí lo hicieron en el caso de la bofetada, y por eso en su memoria registró claramente no sólo el sentimiento, sino también los momentos más notables y las circunstancias de lo ocurrido. Recuerda nítidamente la cara de susto del que estaba sentado ante él, la mirada baja de su vecina y el grito quebrado que partió

desde el otro extremo de la mesa.

»Ahora, después de mucho tiempo, vuelve a surgir espontáneamente la sensación experimentada en aquella ocasión. Pero a veces no logra captarla en seguida, y por eso debe recordar las circunstancias que acompañaron al desdichado suceso. Y entonces revive al punto o gradualmente el mismo sentimiento. Éste es el caso de una memoria más débil, o, en otras palabras, de una fuerza de grado mediano de los recuerdos emotivos; que a menudo necesitan la ayuda de la psicotécnica.

»Y he aquí otro caso más patente tomado de la realidad, que le ocurrió a una hermana mía. Volvía de la ciudad a la aldea, con un bolso en el que llevaba unas cartas de su difunto esposo que tenían para ella un extraordinario valor. Al llegar a la estación, en su prisa por bajar del vagón resbaló al pisar el último peldaño de la escalerilla. En medio del horror de los presentes, quedó tendida entre el vagón en movimiento y las columnas del andén. La pobre mujer gritaba con desesperación, no de miedo por ella misma, sino porque había dejado caer su valiosa carga, el bolso con las cartas, que podía ser víctima de las ruedas. Se armó un escándalo; gritaban que la mujer había caído debajo del vagón, y el conductor, en vez de ayudar, regañó a mi hermana. Fue una escena sumamente desagradable. Alterada por ella, la pobre mujer no pudo recobrar en todo el día, y desahogaba con los de su casa su irritación por el conductor, olvidando por completo la caída y la catástrofe que estuvo a punto de ocurrirle. Llegó la noche. Mi hermana recordó todo el incidente, y sufrió un ataque de nervios.

»Después de aquel suceso, no se atrevía a volver a la estación donde se salvó de milagro; temía que sus recuerdos se agudizaran allí con mayor fuerza, y prefería recorrer varios kilómetros de más en carruaje hasta otra estación. Esto quiere decir que en el momento mismo del peligro el hombre permanece en calma pero puede caer desvanecido al recordarlo. Ello demuestra la fuerza de la memoria emocional, y que las vivencias reiteradas suelen ser más fuertes que las primarias, porque siguen desarrollándose en nuestros recuerdos.

»Pero además de la fuerza e intensidad de los recuerdos emotivos, debemos diferenciar su carácter y su calidad. Por ejemplo: imagine que no fue usted el protagonista de los episodios que le conté de la bofetada y el brindis; usted fue un simple testigo. Una cosa es recibir uno mismo una ofensa, o experimentar una fuerte confusión, y otra es observar lo que ocurre, indignarse y criticar la conducta de los culpables del conflicto. El testigo, por supuesto, no está exento de fuertes emociones, que en ciertos casos pueden ser aún más intensas que las del propio protagonista.

»Sin embargo, puede ocurrir que una persona no haya sido actor ni testigo de un hecho, sino que sólo haya oído hablar o leído acerca de él. No es obstáculo para la fuerza de la influencia ni para la profundidad de los recuerdos emotivos. Una y otra dependen del poder de convicción del que escribe o habla y de la sensibilidad del lector o del oyente. Nunca olvidaré el relato del testigo ocular del hundimiento de una barcaza, con una tripulación de adolescentes que hacían su viaje de instrucción, cuyo

capitán murió de forma repentina durante una tormenta. Sólo un afortunado se salvó. La narración de la tragedia, vívidamente transmitida en todos sus detalles, me conmovió, y sigue emocionándome aún hoy.

»Por supuesto, los recuerdos emotivos del protagonista, el testigo, el oyente y el lector son de diferente calidad. El artista debe tratar con todos estos tipos de material emotivo, aplicarlo al papel y reelaborarlo de acuerdo con las exigencias que éste plantea. Supongamos que no han sido ustedes los actores, sino sólo los testigos de la oprobiosa escena de la bofetada que les relaté en la clase anterior. Imaginen también que la impresión recibida entonces por lo ocurrido ante sus ojos fue poderosa y se grabó profundamente en la memoria emocional. Les resultará fácil repetir en la escena esa emoción en un papel adecuado. Supongamos además que no tienen que actuar como testigo, sino como el ofendido. ¿Cómo reelaborar el recuerdo del testigo y transformarlo en el sentimiento del ofendido? Éste siente la afrenta, mientras que el testigo sólo puede experimentar simpatía por quien la ha sufrido. Por eso hay que transformar la simpatía en sentimiento. He aquí un ejemplo al respecto.

»Imaginen que llegan a casa de un amigo y lo encuentra en una situación terrible; murmura algo, divaga, llora, muestra, en fin, los signos de la más completa desesperación. Pero ustedes no consiguen llegar al fondo de la cuestión, aunque se sienten sinceramente conmovidos. ¿Qué experimentan en esos instantes? Simpatía. Pero su amigo lo conduce a la habitación contigua, y ahí ven a su esposa: tendida en el piso en medio de un charco de sangre. Ante este cuadro el esposo se pone fuera de sí, solloza convulsivamente y grita unas palabras que ustedes no comprenden, aunque perciben su trágico contenido.

»¿Que sienten en ese momento? Una simpatía aún más fuerte por el amigo

»Sin embargo, logra tranquilizar al desdichado, y éste empieza a expresarse con cierta claridad. Resulta que ha degollado a su esposa por celos de ustedes. Ante noticia tal, en usted todo se altera. La anterior simpatía como testigos se transforma en seguida en el sentimiento del protagonista de la tragedia, que en realidad son ustedes.

»Tal proceso sucede también en nuestro arte al trabajar sobre el papel. Desde el momento en que dentro del actor se realiza un desplazamiento análogo y se siente personaje activo en la vida de la obra, nace en él un verdadero sentimiento humano. Frecuentemente esta transformación del sentimiento del artista como ser humano en el sentimiento del personaje de la obra se lleva a cabo por sí sola.

»¿Pero cómo desenvolverse si el proceso no sucede durante la creación? Hay que recurrir entonces a la ayuda de la psicotécnica con sus circunstancias dadas, al mágico “si” y a otros estímulos, que hallan eco en la memoria emocional. Por consiguiente, cuando se busca el material interior hay que utilizar no sólo lo experimentado por nosotros mismos en la vida, sino también lo que hemos reconocido en otras personas y por lo que hemos sentido una sincera antipatía.

»Un proceso análogo ocurre con los recuerdos extraídos de la lectura o de lo que

nos han contado. Hay que grabarse también esas impresiones, es decir, transformar la simpatía del lector o el oyente en un sentimiento propio, auténtico, análogo al que corresponde al personaje del relato. ¿No les resulta conocido el proceso de transformar la simpatía del lector en el sentimiento del personaje? ¿Acaso no es esto lo que realizamos en nosotros mismos con cada nuevo papel?

»Cuando abordamos por primera vez la obra, en nuestro interior surge, salvo raras excepciones, la simpatía hacia el personaje. En el trabajo preparatorio sobre la obra debemos convertir esa simpatía en el sentimiento propio del artista como ser humano.

—¿Recuerdan el ejercicio con el loco o el del aeroplano que cae? —nos preguntó hoy Arkadi Nikoláievich—. ¿Recuerdan sus «si», sus circunstancias dadas, las invenciones de su fantasía y otros estímulos gracias a los cuales se reveló en la memoria emocional el material para la creación? Obtuvieron esos resultados con la ayuda de estímulos externos.

»¿Recuerdan la escena de *Brand* y su división en trozos y objetivos que suscitó una acalorada lucha entre el sector masculino y el femenino? Ése fue otro tipo de estímulo.

»¿Recuerdan los objetos de atención, ilustrados con lámparas eléctricas, que ora se encendían por aquí, ora por allí, en la escena y en la platea? Ahora saben que los objetos vivos también pueden ser nuestros estímulos.

»¿Y recuerdan las acciones físicas, su lógica y su continuidad, la verdad y la fe en su autenticidad? También son valiosos estímulos del sentimiento. En adelante conocerán una serie de nuevos estímulos internos. El más poderoso se oculta en las palabras e ideas de la obra, en los sentimientos implícitos en el texto del autor, en las relaciones entre personajes.

»Además, han conocido diversos estímulos externos, como los decorados, el arreglo del mobiliario, las luces, los sonidos y otros efectos de la puesta en escena que crean la ilusión de vida real y sus estados de ánimo en escena. Si suman todo ello y agregan lo que aún les falta aprender, obtendrán una considerable cantidad de fuentes de inspiración. Ésta es la riqueza psicotécnica con que cuentan; deben saber utilizarla.

—¿Pero de qué manera? ¡Cuánto me gustaría aprender a reproducir las sensaciones y despertar la memoria emocional! —dijo a Tortsov.

—Actúe como el cazador —me explicó él—. Si el ave no vuela por voluntad propia, no hay manera de encontrarla entre las hojas del bosque. No queda más recurso que atraerla con astucia, con silbatos especiales que llamamos «señuelos». Pues bien, nuestro sentimiento artístico es asustadizo, como el ave del bosque; se oculta en los escondrijos de nuestro espíritu. Si no responde desde ahí, no hay manera de tenderle una emboscada. En tal caso, hay que apoyarse en algún truco. Los trucos son los estímulos de la memoria emocional, las sensaciones repetidas de las que hemos hablado constantemente. Cada etapa del programa que hemos recorrido ha

aportado un nuevo truco (o estímulo) de la memoria emocional y de la repetición de las sensaciones. Los señuelos son los medios principales en el ámbito de nuestra psicotécnica. Hay que utilizar ampliamente la relación entre el engaño y el sentimiento.

»El actor debe saber cómo responder directamente a los estímulos y dominarlos, como el virtuoso las teclas de su piano. En cuanto imagina alguna ficción sugerente (el ejercicio del loco, o el del aeroplano que cae, o el del dinero quemado), inmediatamente brota en su interior un determinado sentimiento. Imagina otra, y ya aparecen emociones distintas. Hay que saber cuál es la respuesta de cada estímulo, para qué sirve cada “señuelo”.

La última parte de la lección estuvo dedicada a demostrar que toda la labor de estudio conduce, en sus distintas fases, ante todo al estímulo de la memoria emocional y a la repetición de las emociones.

—De todo lo dicho sobre la memoria emocional y la repetición de las sensaciones —dijo Tortsov en la clase de hoy— queda claro su importante papel en el proceso creativo. Ahora debemos referirnos a nuestras reservas a este respecto. Éstas hay que acrecentarlas sin cesar. ¿Cómo conseguirlo? ¿Dónde habrá que buscar el material necesario?

»Como es sabido, contamos para ello, en primer lugar, con nuestras propias impresiones, nuestros sentimientos y experiencias. Los extraemos tanto de la realidad como de la vida imaginaria, de reminiscencias, de libros, del arte, la ciencia, los conocimientos, viajes, museos, y sobre todo de la relación con otros seres humanos.

»La índole del material que de la vida obtiene el actor cambia según el teatro interprete la misión del arte y sus obligaciones para con el público. Hubo un tiempo en que nuestro arte sólo era accesible a un pequeño grupo de gente ociosa, que buscaba en él distracción, y hubo otros tiempos en que el actor podía inspirarse en la vida tempestuosa que lo rodeaba.

»En distintas épocas fueron diversos los elementos para la creación. Para el vodevil bastaba la observación superficial. Para la tragedia convencional era suficiente que el actor, si contaba con algo de temperamento y técnica externa, tuviera alguna noción del gusto heroico. Para el toque psicológico del drama ruso de los años sesenta a los noventa del siglo XIX, con su mediocridad (dejando aparte las obras de Ostrovski), los actores podían limitarse a la experiencia de la capa social a la que pertenecían. Pero cuando Chéjov escribió *La gaviota*, dominado por la influencia de la nueva época, el material anterior se volvió insuficiente; había que penetrar más profundamente en toda la vida social y en una humanidad que se volvía más compleja y refinada. Y cuanto mayor era el avance de cada individuo y de todo el género humano en este sentido, más debía el actor ahondar en las múltiples manifestaciones de esta vida. Tuvo que ampliar su horizonte vital, que se extiende sin límites en épocas de grandes acontecimientos universales.

»Sin embargo, no es suficiente ampliar el círculo de la atención incluyendo las más diversas manifestaciones de la vida, y observar simplemente; además hay que comprender el sentido de los fenómenos que se observan, elaborar las sensaciones e impresiones en la memoria emocional, penetrar en el significado real de lo que sucede en torno a nosotros. Para crear arte y representar en la escena “la vida del espíritu humano” no basta con estudiar la vida; también hay que estar en contacto con ella en todas sus manifestaciones, siempre, en todas las circunstancias y de la manera que sea posible. Sin esto, nuestra creación languidecerá, se convertirá en un cliché. El actor que observa el mundo que lo rodea situándose fuera de él, experimentando las alegrías y pesares de los fenómenos, pero sin internarse en sus causas profundas ni captar sus grandiosos aspectos dramáticos y heroicos, no será capaz de una auténtica creación. A fin de vivir para el arte debe ahondar a toda costa en el sentido de la existencia circundante, concentrarse, adquirir los conocimientos de que carece, reexaminar sus puntos de vista.

»Sin duda los defectos han inspirado muchas creaciones artísticas (Jlestakov, Alcalde), y también lo siniestro se ha expresado en intensas pasiones (*Iván el Terrible*); pero no radica ahí la esencia de nuestro arte, que muestra la bella “vida del espíritu humano”. Necesitamos otro material. Búsquenlo en los ángulos luminosos de nuestro mundo interior, donde viven el entusiasmo y la pasión estética. Que las reservas de lo noble y lo bello aumenten sin cesar en nuestra memoria emocional.

»¿Comprenden ahora que, para cumplir con todo lo que de él se exige, un verdadero actor debe llevar una vida plena, interesante, bella, variada, excitante e inspirada? Deberá saber lo que ocurre no sólo en las grandes ciudades, sino también en las provincias y aldeas, en las fábricas y los talleres, en los grandes centros culturales del mundo. Deberá estudiar la vida y la psicología de la gente, tanto de su país como del extranjero. Necesitamos un punto de vista amplio, tanto cuando interpretemos obras de nuestro tiempo, de todas las nacionalidades, como cuando nos propongamos expresar la “vida del espíritu humano” de todos los hombres del mundo.

»Pero esto no es suficiente. Al mostrar la época actual, el actor puede observar lo que ocurre a su alrededor. Mas cuando trata el pasado, el futuro o una época imaginaria, tiene primero que restaurarlos o crearlos nuevamente en su imaginación, y ésta es una labor difícil. El ideal, pues, ha sido en todos los tiempos, y seguirá siéndolo, lo eterno en el arte, eso que nunca envejece ni muere y siempre permanece próximo a los corazones humanos.

»Nuestra meta deben ser las cumbres de perfección alcanzadas por los modelos clásicos. Deben estudiarlos y aprender a buscar material emocional vivo con el que puedan plasmarlos.

»Les he dicho sobre la memoria emocional todo lo que se puede decir a un alumno principiante —concluyó Arkadi Nikoláievich su lección—. El resto lo aprenderán más adelante, a medida que vayan estudiando nuestro programa.

10

Comunicación

En el auditorio habían colocado un cartel con la siguiente palabra:

COMUNICACIÓN

Arkadi Nikoláievich entró, nos congratuló por la nueva etapa que iniciábamos y dijo, dirigiéndose a Vieselovski:

—¿Con quién o con qué está usted en comunicación en este momento?

Vieselovski se hallaba tan absorto en sus propios pensamientos, que no entendió en seguida la pregunta.

—¿Yo? Con nada ni con nadie —contestó casi mecánicamente.

—Entonces usted es un «milagro de la naturaleza». ¡Hay que enviarlo al museo de curiosidades si puede vivir en ese estado! —Fue la burlona respuesta de Tortsov.

Vieselovski se disculpó, asegurando que, como nadie lo miraba ni se dirigía a él, no podía estar en contacto con nadie.

—¿Acaso para eso hace falta que alguien lo mire o le hable? —Esta vez fue Tortsov el sorprendido—. Cierre los ojos, tápese los oídos y fíjese con qué y con quién está en relación mental. ¡Intente descubrir un solo momento en que no esté en comunicación con algún objeto!

Yo también hice la prueba y procuré notar qué sucedía dentro de mí.

Recordé la tarde anterior en el teatro, en que se presentó un famoso cuarteto de cuerdas, y empecé a evocar mentalmente, paso a paso, todo lo que había ocurrido conmigo. Al entrar en el *foyer* saludé; busqué asiento y me puse a observar a los músicos que afinaban sus instrumentos. Empezaron a tocar y escuché, pero su interpretación no me llegaba al espíritu.

—¡He aquí un momento vacío, sin comunicación! —concluí, y me apresure a decírselo a Tortsov.

—¡Cómo! —exclamó sorprendido—. ¿Cree que la percepción de una obra de arte es un momento vacío?

—Sí. Porque, aunque oía, no escuchaba, y aunque trataba de penetrar en el sentido de la música, no lo lograba. Por eso considero que se trataba de un momento en blanco.

—La comunicación y la percepción de la música aún no habían comenzado, porque el proceso anterior no había concluido y distraía su atención. Pero en cuanto éste se interrumpió, usted empezó a escuchar la música o interesarse en alguna otra cosa. No hubo, pues, pausa alguna en la comunicación.

—Tal vez haya sido así —admití, y seguí tratando de recordar.

Traté de ver al tío de Shustóv, pero ni él ni los demás artistas habían aparecido. Recorrí con la mirada a casi todos los asistentes, pero mi atención se distrajo de tal manera, que no pude controlarla. ¡Cuántas imágenes y reflexiones asomaron entre tanto a mi espíritu! La música ayudaba a esos vuelos del pensamiento y la imaginación. Pensé en mi casa, en mis parientes que viven lejos, en otras ciudades, y en un amigo muerto.

Arkadi Nikoláievich dijo que esas imágenes no surgieron en vano dentro de mí, sino porque yo necesitaba proyectar mis ideas y sentimientos sobre los objetos, o, por el contrario, tomarlos como fuente de inspiración. A fin de cuentas, mi atención se vio atraída por las luces de la araña, y pasé largo rato contemplando sus caprichosas formas.

«Éste es un momento vacío —decidí—. No puedo considerar comunicación el hecho de contemplar simplemente unos focos de luz».

Informé a Tortsov sobre mi nuevo descubrimiento, y me dijo:

—Usted trató de comprender cómo, de qué modo está hecha la araña. Ésta le entregó su forma, el aspecto general, todos los detalles posibles. Usted absorbió esas impresiones, y anotándolas en su memoria pensó en lo que había percibido. Significa que algo extrajo del objeto; nosotros, los actores, lo consideramos un proceso necesario de comunicación. Le inquieta la cualidad inanimada del objeto. También un cuadro, una estatua, el retrato de un amigo, una reliquia de un museo son objetos inanimados, pero contienen la vida de sus creadores. Incluso una lámpara puede hasta cierto punto cobrar vida de acuerdo con el interés que despierta en nosotros.

—En tal caso —argüí—, ¿podemos estar en comunicación con cada objeto que aparece ante nuestros ojos?

—Es difícil que tenga tiempo de absorber o dar algo de usted mismo a cualquier cosa que pasa velozmente ante su vista. No obstante, sin esos momentos de percepción o entrega no hay comunión en el escenario.

»Con los objetos a los que usted alcanza a transmitir algo, a recibir algo de ellos, se establece un breve instante de relación.

»Ya he dicho muchas veces que en la escena es posible mirar y ver, así como ver y no mirar. Se puede poner la vista en la escena mientras los sentimientos y el interés se concentran en lo que sucede en la platea o más allá de los muros del teatro.

»No necesito señalar que esto es innecesario y pernicioso. Los ojos son el espejo del alma. La mirada vacía es el reflejo de un alma vacía. ¡No lo olviden! Es importante que los ojos, que la mirada del artista en la escena, reflejen el rico y profundo contenido de su espíritu creador.

»Ahora bien, el artista es un hombre, con todas las debilidades propias del ser humano. Cuando llega al escenario es natural que traiga consigo sus pensamientos diarios, sus sentimientos personales, sus reflexiones nacidas de la realidad. En el teatro no se interrumpe, pues, la línea de su vida personal, limitada, y en la primera oportunidad que se presenta irrumpe en los sentimientos del personaje. El artista se

entrega por entero a su papel sólo en los momentos en que éste lo transporta. Cuando ello sucede, se identifica con él de una manera creadora. Pero en cuanto se distrae, cae nuevamente bajo el dominio de su propia vida personal, que lo lleva más allá de las candilejas, hacia la platea, o fuera de los límites del teatro, en busca de los objetos para su comunicación espiritual. Mientras tanto, el papel se transmite de manera externa, puramente mecánica. La comunicación se interrumpe de forma intermitente, y los lugares vacíos se completan con interpolaciones de la vida personal del actor, sin la menor relación con el personaje.

»Imaginen un collar valioso, en el que cada tres eslabones de oro haya uno ordinario, de estaño, y luego otros dos sujetos con una soga. ¿Quién querrá semejante collar? ¿Y a quién le sirve la línea quebrada de la comunicación? La ruptura constante de la línea del papel determina su deformación o su anulación. Si en la vida real es menester el proceso correcto y continuado de la comunicación, en la escena lo es diez veces más. Esto deriva de que la naturaleza del teatro se basa en la comunicación de los personajes entre sí y de cada uno consigo mismo. En efecto, supongan que el autor presenta dormidos a sus héroes o en estado de inconsciencia, es decir, en los momentos en que su vida espiritual no tiene manifestación ninguna. O bien, imaginen que el dramaturgo trae al escenario dos personas que no se conocen y que rehúsan trabar conocimiento, permaneciendo en extremos opuestos del escenario. En tales circunstancias no hay motivo para que el espectador acuda al teatro, puesto que no se le ofrece lo que ha venido a buscar, es decir, sentir las emociones y descubrir las ideas de los personajes que intervienen en la obra.

»Muy distinto es cuando los actores llegan al escenario con el común afán de hacer partícipe a los otros de sus ideas y sus sentimientos y dispuestos a recibir los de sus interlocutores. El espectador, que presencia esos procesos de entrega y recepción de ideas y sentimientos entre dos o varios personajes, acaso en calidad de testigo accidental, va involuntariamente captando las palabras y acciones de los intérpretes. Al mismo tiempo interviene silenciosamente en su comunicación, ve, descubre y se conmueve con las emociones ajenas.

»De todo esto se deduce que los espectadores sólo comprenden lo que ocurre en la escena, o intervienen indirectamente, cuando en ella se produce el proceso de comunicación entre los personajes de la obra.

—Empezaré por la comunicación con uno mismo o autocomunicación —dijo Arkadi Nikoláievich al entrar en clase—. ¿Cuándo, en la vida real, nos hablamos en voz alta a nosotros mismos? Cuando estamos tan perturbados o inquietos que no podemos contener, o cuando tratamos de captar alguna idea difícil que la conciencia no logra captar en seguida, cuando estudiamos de memoria, y con la voz nos ayudamos a recordar lo asimilado; o bien, cuando manifestamos a solas alguna idea que nos tortura o nos alegra, aunque sólo sea para aliviar el espíritu. Estos casos de comunicación con uno mismo se encuentran muy raramente en la vida real; pero sí

muy a menudo en el escenario.

»¿Cómo justificar en la escena aquello para lo cual en la vida real casi no encuentro justificación? ¿Dónde me buscaré en esa comunicación conmigo mismo? ¿Desde dónde y hacia dónde irán las corrientes de la comunicación?

»Es un proceso para el que se necesitan un sujeto y un objeto determinados. ¿En qué lugar de nosotros se encuentran? Al no contar con estos dos centros interrelacionados, no puedo concentrar mi atención, que se distrae. Y no hay que sorprenderse, porque ésta vuela hacia la platea, en la que siempre nos atrapa un objeto irresistible: el público, la multitud.

»Con todo, me han enseñado a salir de esa situación. Además del centro habitual de nuestra vida psíquica nerviosa, la corteza cerebral, me han señalado otro centro que se encuentra próximo al corazón, en el plexo solar. He intentado establecer una conversación entre ambos centros. Me ha parecido que no sólo se definían dentro de mí, sino que empezaban, por lo demás, a hablar entre ellos. El centro cerebral era el representante de la conciencia, mientras que el centro nervioso del plexo solar representaba a la emoción. Por consiguiente, de acuerdo con mis sensaciones, el intelecto se comunicaba con el sentimiento. “Bien —me dije—, que se comuniquen. Esto significa que he descubierto en mí el sujeto y el objeto que me faltaban”.

»Desde ese momento pude conservar un perfecto dominio de mí mismo en la comunicación conmigo sobre el escenario, tanto durante las pausas silenciosas como al hablar en voz alta. No deseo analizar si esto es real, si la ciencia reconoce lo que yo he sentido. Si este método mío, práctico y no científico, también a ustedes les ayuda, tanto mejor, no insisto ni afirmo nada al respecto. —Hubo una pausa; luego Arkadi Nikoláievich prosiguió—: El proceso de comunicación mutua con el compañero del escenario se domina con más facilidad. Pero también aquí encontramos dificultades que hay que conocer y contra las cuales hay que saber luchar. Por ejemplo, yo estoy actuando con ustedes, y ustedes se comunican directamente conmigo. Pero yo soy muy alto. Mírenme. Tengo nariz, boca, piernas, manos, un tronco. ¿Pueden ustedes comunicarse con todas las partes del cuerpo de que estoy constituido? —preguntó Tortsov—. Si no pueden, elijan alguna parte, un punto a través del cual se comuniquen.

—¡Los ojos! —propuso alguien—. Son el espejo del alma.

—Como ven, para comunicarse buscan ante todo en el hombre su espíritu, su mundo interior. Busquen entonces en mí el alma viva, mi «yo» vivo.

—¿Cómo? —preguntó un alumno.

—¿La vida no le ha enseñado? —se asombró Arkadi Nikoláievich—. ¿Nunca sintió con el tacto otro espíritu, no llegó a él con los tentáculos de sus sentidos? Esto no se aprende. Míreme con atención, trate de comprender y sentir mi estado interior. Así, ésa es la manera. ¿Cómo soy, a su juicio?

—Bondadoso, considerado, cariñoso, alerta, vivaz —contesté.

—¿Y ahora? —preguntó Tortsov.

Me dispuse a contestar, pero de repente encontré, no a Arkadi Nikoláievich, sino a Fámusov, con todos los tics familiares, sus ojos particularmente cándidos, la boca ancha, las manos regordetas y los gestos suaves y seniles de un hombre tratado con mimos.

—¿Con quién está en comunicación? —me preguntó Tortsov con la voz de Fámusov, en el tono desdeñoso con que se dirige a Molchalin.

—Con Fámusov, por supuesto —respondí.

—¿Y qué se ha hecho de Tortsov? —dijo, volviendo a ser instantáneamente él mismo—. Si se hubiera comunicado, no con la nariz de Fámusov y con sus manos, que cambiaron en mí por el hábito de la caracterización, sino con mi alma viva, habría hallado que ésta no ha cambiado. No puede expulsar mi espíritu de mi cuerpo y tornar en préstamo el de otra persona. Esto significa que anduvo errado y se comunicó, no con mi alma viva, sino con algo distinto. ¿Con qué?

En efecto, ¿con qué me estuve comunicando?

Por supuesto, con el espíritu. Recuerdo cómo en mi interior, con la transformación de Tortsov en Fámusov, o sea, con el cambio del objeto, se operó el mismo cambio de sentimiento: del respeto que el primero me inspira a la ironía y la burla condescendiente que me produce el personaje en la interpretación de Tortsov, de modo que reconocí ante éste que no podía aclarar mi duda^[25].

—Usted estuvo en contacto con un nuevo ser, que se llama Fámusov-Tortsov, o Tortsov-Fámusov. Con el tiempo comprenderá esta milagrosa metamorfosis del artista creador. Por ahora sepa que los hombres siempre procuran comunicarse con el alma viva del objeto, y no con sus narices, ojos o botones, como lo hacen los actores en el escenario.

»Es suficiente que dos personas se encuentren para que en seguida surja naturalmente entre ellas la comunicación. Por ejemplo, ahora nos hemos reunido, y entre nosotros se ha establecido una determinada relación. Yo trato de transmitir mis ideas, y ustedes me escuchan y se esfuerzan por recibir mis conocimientos y experiencia.

—Eso quiere decir que no hay relación mutua —intervino Govorkov—, puesto que el proceso de entrega de los sentimientos se realiza sólo por parte de usted, el sujeto, esto es, el que habla; mientras que la recepción de esos sentimientos corre por cuenta de nosotros, los objetos, los oyentes. Dígame, por favor, dónde está aquí la reciprocidad. ¿Dónde están las corrientes opuestas del sentimiento?

—¿Y qué está haciendo usted ahora? —le preguntó Tortsov—. Me refuta, me quiere convencer; es decir, que me expresa sus dudas y yo las recibo. Ésta es precisamente la corriente opuesta de que habla.

—Ahora, ¿pero y antes, cuando hablaba usted sólo? —insistió Govorkov.

—No veo la diferencia. Antes nos comunicábamos, y ahora seguimos comunicándonos. Por supuesto, durante el intercambio, los procesos de entrega y recepción se alternan. Pero aun entonces, cuando hablaba yo sólo y usted me

escuchaba, ya advertía yo las dudas que se introducían en su espíritu. Se me transmitían su impaciencia, su asombro y su inquietud.

»¿Por qué percibí entonces esa inquietud y esa impaciencia? Porque usted no las podía dominar, porque también entonces se alternaban inadvertidamente en usted los procesos de recepción y entrega. Quiere decir que incluso entonces, cuando usted permanecía callado, se producían estas corrientes opuestas de que estamos hablando. Y por fin se manifestaron por fuera, ahora con su última objeción. ¿No es esto un ejemplo de una ininterrumpida relación mutua? Esta clase de comunicación es de particular importancia en el escenario, pues la producción del autor y la interpretación de los actores constan casi exclusivamente de diálogos, que constituyen la comunicación mutua entre dos o más personas, los personajes de la obra.

No alcanzó a terminar su explicación, puesto que era preciso finalizar la clase.

Arkadi Nikoláievich prosiguió con la descripción de las distintas formas de comunicación que había iniciado en la clase anterior. Dijo:

—Paso a examinar una nueva forma de comunicación, la que se realiza con un objeto imaginario, ideal, inexistente (por ejemplo, con la sombra del padre de Hamlet). No la ven ni el artista en el escenario, ni el espectador en la platea. En tales casos, personas inexpertas tratan de forjarse alucinaciones, para ver realmente el objeto inexistente, que sólo está sobrentendido, y disipan toda su energía y atención en la escena.

»Pero los actores experimentados comprenden que no se trata del mismo espectro sino de la actitud interior ante éste, y por eso colocan en el lugar del objeto inexistente (el espectro) su mágico “si” y tratan de responderse honradamente qué *harían* si en el espacio vacío que hay ante ellos hubiera un fantasma.

»A su vez algunos actores, principalmente los alumnos principiantes, cuando trabajan en su casa también recurren a un objeto imaginario, porque carecen de otro real. Lo colocan mentalmente ante ellos, y luego intentan ver y comunicarse con el lugar vacío. Cuando adquieren este hábito incorrecto, los actores y estudiantes trasladan involuntariamente el mismo procedimiento a la escena y en resumidas cuentas pierden la costumbre del objeto vivo y terminan colocando entre ellos y los demás actores un objeto muerto, imaginario. Esta peligrosa modalidad se fija muchas veces con tal fuerza, que permanece toda la vida.

»¡Qué tortura es actuar con actores que lo miran a uno, pero ven a algún otro, que se ajustan constantemente al otro y no a uno! Compañeros tales están separados por un muro de aquellas personas con las que deberían comunicarse directamente; no perciben sus réplicas, ni su entonación, ni ninguna otra forma de relación.

—¿Cómo proceder, entonces, cuando no hay un objeto vivo para la comunicación? —pregunté.

—Muy sencillo: no comunicarse en absoluto, mientras no encuentren uno. Tienen clases de entrenamiento y adiestramiento. Han sido creadas, no para practicar a solas,

sino entre dos o en grupos. Lo repito: insisto en que no se comuniquen con el aire, sino con objetos vivos y bajo el control de un ojo experimentado. No es menos difícil la forma de comunicación con un objeto colectivo o, en otras palabras, con una platea repleta de una muchedumbre a la que llamamos «el público».

—¡No hay modo de comunicarse con él! —previno Viuntsov.

—Tiene razón: es imposible comunicarse durante la función de forma directa, pero sí en forma indirecta, y es necesario hacerlo. La dificultad y la peculiaridad de nuestra comunicación escénica estriban en que se realiza al mismo tiempo con la pareja y con el espectador. Con el primero, de manera directa, consciente; con el segundo, indirectamente, a través del *partenaire*, y de modo inconsciente. Lo notable es que en ambos casos la comunicación es mutua.

Pero Shustóv protestó y dijo:

—Entiendo que pueda llamarse mutua a la comunicación del actor con los intérpretes de otros papeles, ¿pero también se puede considerar como tal a la relación con los espectadores? Para eso sería menester que la muchedumbre nos enviase algo de sí misma al escenario. Pero, en realidad, ¿qué recibimos de ella? Aplausos y flores, y no en el momento de crear, durante la actuación, sino en los entreactos.

—Y las risas, las lágrimas, los aplausos o silbidos durante la representación, la inquietud: ¿todo esto no lo cuenta? —preguntó Tortsov con cierto asombro—. Les relataré un caso que ilustra muy bien la relación del espectador con la escena. En una función vespertina, para niños, de *El pájaro azul*, durante el juicio de los niños por árboles y animales sentí en la oscuridad que alguien me daba codazos. Era un niño de unos diez años. «Dígale que el Gato está escuchando. ¡Se ha escondido, pero puedo verlo!», susurró con una emocionada voccecita infantil, asustado por la suerte de Títil y Mitil. No conseguí tranquilizarlo, y el pequeño se deslizó hacia el escenario y a través de las candilejas empezó a prevenir a las actrices que representaban a los niños del peligro que las amenazaba. ¿No es ésta una respuesta del espectador? Para apreciar mejor lo que se recibe del público, hagan la prueba de prescindir de él y presentar un espectáculo ante una sala absolutamente vacía. ¿Están dispuestos?

Me imaginé por un instante la situación del pobre actor en tales condiciones, y sentí que un espectáculo así no llegaría a su fin.

—¿Y por qué? —preguntó Tortsov tras mi respuesta—. Porque en ese caso no hay comunicación mutua del actor con la sala, y sin esto no puede haber creación en público. Actuar sin público es como cantar en un ambiente sin resonancia, repleto de muebles y tapices. Actuar ante una sala llena y atenta es como cantar en un lugar con excelente acústica. El público crea en cierto modo la acústica espiritual. Lo que recibe de nosotros lo devuelve, como un sistema de resonancia, en forma de sus propias emociones.

»En los tipos convencionales y mecánicos de actuación, esta forma de comunicación con el objeto colectivo se resuelve de modo simple; a menudo en la artificialidad misma del procedimiento reside el estilo de la pieza, de su

interpretación y de todo el espectáculo. Por ejemplo, en las antiguas comedias y vodeviles franceses, los actores hablan constantemente con los espectadores. Los personajes se adelantan y se dirigen a la concurrencia.

»En la nueva forma de comunicación colectiva, en las escenas populares también nos encontramos con una multitud, sólo que no en la platea sino en el escenario mismo, y nuestra comunicación con el objeto en masa no es indirecta, sino directa. En tales casos, a veces hay que estar en contacto con ciertos objetos de la multitud, y otras hay que abarcar a toda la masa. La comunicación mutua se vuelve más amplia.

»La gran cantidad de personas que intervienen en las escenas populares, muy diferentes por su naturaleza y que participan en un intercambio mutuo de los más diversos sentimientos e ideas, hace que el proceso se agudice notablemente; la actuación colectiva estimula el temperamento de cada persona en particular y de todos en conjunto. Esto emociona a los actores y produce una gran impresión en los asistentes.

Después, Tortsov pasó a otra forma de comunicación, la de los actores que interpretan de manera mecánica.

—Se dirigen directamente al espectador, evitando al *partenaire*. Es el camino de menor esfuerzo. Esta forma de comunicación es, como saben, exhibicionismo y pura falsedad. No nos extenderemos al respecto, porque en clases anteriores ya hablamos bastante de la actuación artesanal. Entre el elevado estilo creador y la labor mecánica hay una enorme diferencia. Son dos formas opuestas de comunicación.

»Nuestro arte reconoce todas las formas indicadas de comunicación, excepto el tipo teatral. Pero también hay que conocerlo y estudiarlo, aunque sea para luchar contra él.

»Deben apreciar la comunicación interior y saber que es una de las manifestaciones más importantes en la escena y en la creación, extraordinariamente necesaria para transmitir la “vida del espíritu humano del papel”.

—Para comunicarse ustedes deben contar con el material correspondiente, o sea, en primer término, ideas y sentimientos que hayan experimentado —dijo Tortsov en la clase siguiente—. En la realidad cotidiana los crea la vida misma, y surgen espontáneamente de acuerdo a las circunstancias que nos rodean. En el teatro no es así, y ésa es una nueva dificultad. En el teatro se nos presentan ideas y sentimientos ajenos, los creados por el autor para el papel, grabados con letras inanimadas en el texto. Es difícil asumir ese material espiritual; resulta mucho más fácil actuar mecánicamente representando los resultados externos de una pasión inexistente, con los recursos de los actores.

»Igual pasa en la esfera de la comunicación; es más difícil comunicarse de verdad con otro actor que fingir la comunicación. Es el camino más fácil. A los actores les agrada, y por ello reemplazan de buena gana la verdadera comunicación por una simple apariencia de comunicación. Es interesante averiguar qué material ofrecemos al espectador en estos momentos. Vale la pena reflexionar sobre este punto. Para mí

es importante no sólo que lo comprendan con la razón o que lo sientan, sino además, que vean con los ojos lo que más a menudo llevamos al escenario cuando se trata de comunicar con el espectador. Yo mismo iré al escenario y les ilustraré con imágenes lo que hay que saber, sentir y ver.

Arkadi Nikoláievich nos brindó todo un espectáculo notable por su talento, su maestría y su técnica. Empezó con un poema recitado rápidamente, buscando el efecto, pero de forma incomprensible, de manera que no entendimos una sola palabra.

—¿Me comunico ahora con ustedes?

Los alumnos, confundidos, no nos atrevíamos a contestar.

—¡De ninguna manera! —dijo—. He murmurado unas palabras y las he lanzado como guisantes sin comprender yo mismo lo que decía. Aquí tienen un material de aire con el que los actores se comunican a menudo con la platea, murmurando las palabras del papel y sin preocuparse por su sentido, ni por su subtexto, sino tan sólo por su efecto.

Hubo un momento de reflexión, y en seguida Tortsov anunció que leería el monólogo del último acto de *Las bodas de Fígaro*.

Esta vez su actuación fue como una cascada de movimientos espectaculares, entonaciones, cambios, risas contagiosas, dicción florida, lenguaje ligero, con inflexiones de un timbre maravilloso. Tuvimos que dominarnos para no ovacionarlo. Pero en cuanto al contenido, apenas captamos de qué trataba el monólogo.

—¿Qué comunicación he tenido con ustedes? —volvió a preguntarnos Tortsov, y de nuevo no supimos contestarle, pero ahora porque nos había ofrecido demasiado y no podíamos descifrar en seguida lo que habíamos visto y oído.

»He utilizado el monólogo de Fígaro, sus palabras, sus movimientos y acciones para mostrarles no al personaje en sí, sino a mí mismo en el personaje, esto es, mis atributos: mi rostro, mis gestos, mis movimientos, mi andar, mi voz, mi dicción, mi lenguaje, mis entonaciones, mi temperamento, mi técnica, todo menos sentimiento y emoción. Para todo el que posee un aparato expresivo, lo que acabo de hacer no es difícil. Basta que suene la voz, la lengua emita palabras y los movimientos sean plásticos y gusten al público. Entre tanto hay que fijarse no sólo en uno mismo, sino también en quienes están sentados al otro lado de las candilejas. Yo era una mercancía y ustedes los compradores. Es otro ejemplo de lo que nunca debe hacer el actor, por más éxito que tenga ante el público.

Siguió otro experimento.

—Ahora les mostraré el personaje en sí, tal como lo concibió el autor y lo elaboré yo. Esto no significa que he de vivir. No se trata de la vivencia, sino sólo de su dibujo, el texto verbal y las acciones externas, la puesta en escena y todo lo demás. No seré el creador del papel, sino sólo su relator formal.

Arkadi Nikoláievich representó la escena de una obra que conocíamos, en la que un famoso general, que por casualidad se queda solo en su casa, no sabe qué hacer. En su aburrimiento, se le ocurre distribuir las sillas de modo que parezcan soldados

en un desfile. Luego ordena los objetos que hay sobre la mesa, se pone a pensar en algo alegre y picante, luego mira asustado unos documentos, firma algunos sin leerlos, bosteza, se estira y vuelve a su anterior tarea sin sentido.

Durante su actuación, Tortsov pronunció con suma claridad el texto de un monólogo sobre la nobleza de las personas de posición elevada y la ignorancia de todos los demás.

Fue presentado el texto en forma fría e impersonal; hizo una demostración de la puesta en escena, mostró formalmente su línea externa y su diseño, sin profundizar ni dar vida a sus palabras. En algunos pasajes acentuaba técnicamente las palabras, y en otros las acciones, es decir, subrayaba la postura, los movimientos, la interpretación, el gesto, insistiendo a veces en un detalle característico de la figura, siempre mirando de reojo a la platea, para asegurarse de que había llegado a ésta la caracterización del papel. Cuando era necesario, observaba escrupulosamente las pausas. Hay actores que interpretan así incluso al llegar a las quinientas representaciones un papel aburrido, pero bien elaborado, sintiéndose como un fonógrafo o como un operador de cine que muestra una misma película hasta el infinito.

—Por extraño y lamentable que resulte, este trabajo formal en un papel bien elaborado no se ve con frecuencia en los teatros —observó Tortsov—. No necesito explicarles que nuestro arte reconoce sólo la forma de comunicación con el otro intérprete, con los sentimientos que uno mismo ha vivido. En cuanto a las restantes formas de comunicación, las rechazamos, o muy a pesar nuestro, las toleramos. Pero también debe conocerlas todo actor, para así luchar mejor contra ellas.

»Ahora controlaremos con qué y de qué manera se comunican ustedes en el escenario. Actuarán, y yo señalaré todos los momentos de comunicación incorrecta. Consideraré como tal el apartarse del objeto, la caída en el exhibicionismo con el papel o consigo mismo, que se limiten a recitarlo. Haré notar cualquiera de estos defectos con un timbrazo.

»Sólo tres formas de comunicación tendrán una aprobación silenciosa: 1) comunicación directa con el objeto en la escena y a través de éste, indirectamente, con el espectador; 2) comunicación con uno mismo^[26] y 3) comunicación con un objeto ausente o imaginario.

Tras ello, empezó el examen.

Shustóv y yo actuamos pasablemente, y sin embargo, para nuestro asombro, el timbre sonó varias veces.

Los demás alumnos sufrieron las mismas pruebas, y al final subieron al escenario Govorkov y Veliamínova.

Esperábamos que en esta ocasión Arkadi Nikoláievich haría sonar el timbre casi sin interrupción; pero, para nuestra sorpresa, no lo oímos tantas veces como suponíamos. ¿Qué significa? ¿Qué conclusión hay que sacar de los experimentos?

—Significa —resumió Tortsov cuando le expresamos nuestra perplejidad— que muchos de los que se jactan de una buena comunicación, realmente se equivocan a

menudo, mientras que aquéllos a quienes critican severamente se muestran capaces en este sentido. La diferencia entre unos y otros radica en una relación de porcentaje; en unos predominan los momentos incorrectos; en otros, los correctos.

»Además, entre los objetos y las relaciones con los que consideramos incorrectos existen peores y mejores. Así por ejemplo, el exhibir el personaje, su esquema psicológico, sin llegar a vivirlo, es mejor que exhibirse uno mismo en el papel o recitarlo mecánicamente. Las combinaciones son infinitas y resulta difícil llevar la cuenta. Es tarea de todo actor evitar el recargamiento y actuar, en cambio, correctamente. Para ello, lo mejor es proceder de este modo: por un lado, aprender a fijar en la escena el objeto (la pareja) y establecer la comunicación activa con él; por el otro, reconocer perfectamente los objetos incorrectos, las relaciones con ellos, y saber luchar contra estos errores en el momento de la creación. Dediquen también profunda atención a la calidad del material interior con el que se comunican.

—Hoy quiero controlar los instrumentos y medios con que realizan la comunicación externa. Necesito saber si los valoran lo suficiente —dijo Tortsov—. Todos al escenario, tomen asiento de dos en dos y empiecen alguna discusión.

«Si se trata de discutir, nadie como Govorkov», me dije.

Me senté a su lado. Al minuto ya había logrado mi objetivo.

Tortsov advirtió que, al explicar mis ideas a Govorkov, yo utilizaba intensamente las manos y los dedos. Ordenó que me las ataran con una servilleta.

—¿Por qué? —pregunté desconcertado.

—Como demostración por oposición: para que comprenda que a menudo no apreciamos lo que poseemos, «y después de haberlo perdido lloramos». Además, para que se convenza de que si los ojos son el espejo del alma, los dedos son los ojos del cuerpo —explicó.

Al no contar con las manos para comunicarme, empecé a entonar con más fuerza; pero Arkadi Nikoláievich me indicó que moderara mi ardor y hablara más bajo, sin estridencias ni matices superfluos.

Como sustitución, necesité la ayuda de los ojos, la mímica, los movimientos de las cejas, del cuello, de la cabeza, del tronco. Sumando esfuerzos, procuraba completar lo que me habían quitado, pero me ataron a una silla las manos, los pies, el tronco y el cuello; y sólo pude contar para comunicarme con la boca, los oídos; el gesto y los ojos.

Me cubrieron el rostro con un pañuelo. Empecé a bramar, pero no sirvió de nada.

Desde ese momento el mundo exterior desapareció para mí, y sólo quedaron a mi disposición la visión interna, el oído interno, «la vida de mi espíritu humano».

—¿Quiere que le devuelva alguno de los órganos que le han quitado? ¿Cuál elige? —gritó Tortsov con todas sus fuerzas.

En primer lugar lucharon dentro de mí dos candidatos a la primacía: la vista y el lenguaje. Por tradición, el primero es el que expresa y transmite el sentimiento; el

segundo, el pensamiento.

El sentimiento gritaba que el aparato del lenguaje le pertenece, pues lo importante no es la palabra misma, sino la entonación que expresa la actitud interior hacia lo que se dice.

El oído también entraba en la discusión. El sentimiento aseguraba que él es su mejor estímulo, y el lenguaje aseguraba que el oído es su mejor suplemento, que sin él no hay con quién comunicarse. Luego discutieron por la mímica y las manos.

—¡Caramba! ¡El actor no es un lisiado! ¡Que me devuelvan todo! ¡Ninguna concesión!

Cuando me quitaron las vendas y ataduras, pronuncié ante Tortsov mi lema de rebeldía: «Todo o nada». Me elogió y dijo:

—¡Por fin ha hablado como un actor que comprende la importancia de cada órgano de la comunicación! ¡Ojalá la lección de hoy le permita apreciarlos en toda su extensión y en su justo valor! ¡Que desaparezcan para siempre de la escena la mirada en blanco del actor, los rostros inmóviles, el habla sin entonación, los cuerpos contorsionados, los brazos de madera, el andar espantoso y el amaneramiento! Que los actores presten tanta atención a su aparato de creación como el violinista a su Stradivarius, que tan caro le es.

Hubo que anticipar el fin de la clase, porque Tortsov estaba ocupado en la función de esa noche.

—Hasta ahora nos hemos limitado al proceso de la comunicación *externa, visible, corporal* —dijo Arkadi Nikoláievich en la clase de hoy—. Pero también existe otra forma, y más importante: la comunicación *interna, invisible, espiritual*, de la que hablaremos hoy.

»La dificultad consiste en que tengo que hablarles de lo que siento, pero que no conozco. Es algo que he experimentado sólo en la práctica, y no cuento para ello con ninguna fórmula teórica ni con frases hechas; es algo que sólo puedo explicar con una sugerencia, intentando conseguir que ustedes perciban por sí mismos las sensaciones a que nos referiremos.

Me sujetó fuertemente por la muñeca e inmediatamente, tras apartarse a la distancia de un brazo, tiró de mí y con la otra mano colocada sobre su frente fijó su vista en mi rostro con tal atención que parecía querer retratarlo. Así permaneció un rato, hasta que al fin, sacudiéndose suavemente el brazo y moviendo tres veces de arriba abajo la cabeza, lanzó un suspiro tan hondo y triste, que pareció desquiciársele todo el cuerpo y terminar allí mismo su existencia. Más tarde me dejó y echó a andar con la cabeza vuelta atrás, pareciendo que seguía su camino sin necesidad de la vista, pues salió sin valerse de ella, con los ojos fijos en mí hasta el último instante^[27].

»¿Pueden sentir en estas líneas la comunicación sin palabras de Hamlet y Ofelia? ¿No

han experimentado en la vida real o en la escena, en los casos de comunicación recíproca, la sensación de una corriente de voluntad que brota de ustedes y parece pasar por los ojos, las puntas de los dedos, los poros de la piel? ¿Cómo llamar a este camino invisible, a este medio de comunicación mutua? ¿Emisión y recepción de rayos? ¿Irradiación? A falta de otra terminología, aceptaremos estas palabras, pues ilustran el proceso de comunicación que hoy trataremos^[28].

»En estado de quietud, las llamadas irradiaciones son apenas perceptibles; pero en los momentos de fuertes emociones, estados de éxtasis o exaltación de los sentimientos, se vuelven más definidas y patentes, tanto para quien las emite como para quien las recibe. Acaso alguno de ustedes las haya advertido en ciertos momentos felices del ensayo de prueba, cuando, por ejemplo, Malolétkova saltó por primera vez a la escena con su grito de “¡Socorro!”. Justamente ayer observé en casa de unos parientes una escena entre una joven pareja de novios. Discutieron, dejaron de hablarse y se sentaron lejos uno del otro. Ella fingía no ver al joven. Pero lo hacía para atraer más su atención. (Es algo común entre las personas: no comunicarse en aras de la comunicación). Él permanecía inmóvil, con ojos de conejo asustado, y la atravesaba con sus miradas suplicantes, tratando de captar en los ojos de ella lo que ocurría en su corazón. Intentaba llegar a su alma mediante sus antenas invisibles. Pero la joven seguía negándose a la comunicación. Finalmente alcanzó un rayo de la mirada de ella, que brilló por un instante. Pero el pobre muchacho no se alegró sino que se puso aún más triste. Después, como por casualidad, pasó a otro sitio desde el cual podía mirarla directamente a los ojos. Tenía deseos de tomarle una mano, para transmitirle sus sentimientos a través del contacto, pero ella se negaba a toda relación. No hubo palabras, ni exclamaciones, ni mímica, movimientos o acciones. Pero estaban los ojos, las miradas.

Lamentablemente, la clase tuvo que suspenderse nuevamente, porque Tortsov fue llamado con urgencia al teatro.

—Busquemos dentro de nosotros durante la comunicación los rayos invisibles de la irradiación, para reconocerlos gracias a la experiencia personal —propuso Arkadi Nikoláievich.

Nos agrupamos en parejas, y de nuevo me encontré junto a Govorkov.

Sin preámbulos, en forma externa, física, mecánica, empezamos a intercambiar radiaciones, sin que mediara sentido o motivo alguno.

Tortsov nos detuvo inmediatamente.

—Aquí ya hay una violencia, a la que deben temer particularmente en este delicado y puntilloso proceso que es la irradiación. Cuando hay tensión muscular no se puede hablar de emisión de rayos. Dímkova y Umnóvíj están con los ojos fijos el uno en el otro: se han acercado como para besarse, pero no para la invisible irradiación. Comiencen por suprimir toda tensión, en cualquier punto que aparezca. ¡Échese atrás! —ordenó—. ¡Más! ¡Más aún! ¡Mucho más! ¡Siéntense cómodamente,

con toda libertad! ¡No es bastante! Como para descansar de veras. Ahora mírense el uno al otro. ¿Eso es mirar? Con la tensión, los ojos se les salen de las órbitas. ¡Menos, menos! ¡Ninguna tensión en las pupilas!

—»¿Qué está irradiando usted? —preguntó a Govorkov.

—Quiero proseguir nuestra discusión sobre el arte.

—¿Quiere irradiar ideas y palabras con los ojos? No lo conseguirá —observó Tortsov—. Exprese las ideas con la voz y las palabras y que los ojos ayuden a completar lo que no dice la lengua. Tal vez en la discusión sienta el proceso de irradiación que se crea en cada comunicación.

Reanudamos la discusión.

—Ahora, en la pausa, he sentido en usted la irradiación. —Me señaló a mí—. Y en usted, Govorkov, los preparativos para la irradiación. Ahora usted no sólo escucha, sino que también trata de absorber lo que vive quien habla con usted —me dijo Arkadi Nikoláievich—. ¿Se da cuenta de que, aparte de la discusión verbal y el intercambio mental de ideas, se produce al mismo tiempo entre ustedes un proceso de percepción recíproca, de absorción y envío de una corriente con los ojos? Es la comunicación a través de la irradiación, que como una corriente submarina, se mueve constantemente bajo las palabras y los silencios.

»Recuerden lo que les dije en una clase anterior: se puede mirar, ver, sin captar ni dar nada. Pero se puede mirar, ver, recibir y emitir rayos o corrientes de comunicación. Ahora haré otro intento de despertar en ustedes la irradiación. Usted se comunicará conmigo —decidió, sentándose en el lugar de Govorkov—. Siéntense cómodamente, no se pongan nerviosos, no se apresuren ni se fuercen. Antes de transmitir algo, deben acumularlo. No se puede dar lo que no se tiene. Reúnan algún material para la comunicación. Transmítanse sus sentimientos, sin palabras, sólo con los ojos.

—Con los ojos únicamente, no puedo expresar todos los matices de mis sensaciones.

—Sobre eso nada podemos hacer, prescinda de los matices.

—¿Qué nos quedará? —pregunté.

—Los sentimientos de simpatía, de respeto. Se los puede expresar en silencio. Pero sin palabras no puedo obligar a otro a comprender que lo quiero por ser inteligente y noble.

—¿Qué quiero transmitirle a usted? —dije fijando la mirada en Arkadi Nikoláievich.

—No lo sé, ni me interesa saberlo.

—¿Por qué? —pregunté asombrado.

—Porque está con los ojos desencajados. Sus músculos se han puesto en tensión. Su cuello y su mentón están rígidos y los ojos se le salen de las órbitas... Lo que trato de obtener de ustedes se transmite de un modo mucho más fácil, natural. Para «inundar» a otro con los rayos de los propios deseos no se necesita trabajo muscular.

La sensación física que parte de nosotros es apenas perceptible, mientras que de la tensión que usted experimenta ahora puede reventar el corazón del otro.

—¡Significa que no lo he comprendido! —dije con impaciencia.

—Descanse, y mientras tanto intentaré recordarle las sensaciones que buscamos y que usted conoce perfectamente en la vida cotidiana. Una de mis alumnas la comparó con el aroma de una flor; otra agregó que «un brillante que despidе su fulgor debería experimentar esa sensación de los rayos». ¿Puede usted representarse ese aroma o ese resplandor? También yo recordé la sensación de la corriente de voluntad —prosiguió Tortsov— cuando miraba en la oscuridad una linterna mágica que arrojaba sus rayos luminosos sobre una pantalla. ¿Nada le sugieren estas comparaciones?

—No, esos ejemplos no dicen nada a mi sentimiento —insistí.

—En tal caso, intentaré acercarme a usted por otro sesgo —dijo con insólita paciencia Arkadi Nikoláievich—. Escuche. Cuando voy a un concierto y la música no me emociona, procuro pensar en algo que mitigue mi aburrimiento. Por ejemplo, me fijo en alguien del público e intento hipnotizarlo con la mirada. Si es un bello rostro femenino, procuro transmitirle mi entusiasmo; si el rostro es desagradable, le transmito mi antipatía. En esos momentos me comunico con mi víctima y la inundo con la corriente de los rayos que parten de mí.

—¿Cuando se hipnotiza a otro tiene la misma sensación? —preguntó Shustóv.

—Por supuesto. Si usted se dedica al hipnotismo, sabe perfectamente qué buscamos.

—Se trata, entonces, de la sensación simple que tan bien conocemos —dije aliviado.

—¿Acaso dije que no es común? —preguntó sorprendido Tortsov.

—Pero yo buscaba en mí algo especial.

—Así ocurre siempre. Basta que hablemos de la creación para que se larguen a andar en zancos. ¡Repitan nuestro experimento!

—¿Qué estoy irradiando? —pregunté.

—De nuevo el desdén.

—¿Y ahora?

—Ahora me quiere acariciar.

—¿En este momento?

—Otra vez un sentimiento bondadoso, pero con un toque de ironía.

—¡Exacto en casi todo! —dije, encantado de que acertara.

—¿Ha entendido de qué corriente hablábamos?

—En cierto modo sí —contesté indeciso.

—Éste es el proceso que en nuestra jerga llamamos «irradiación». La palabra misma define muy bien la sensación. En efecto, literalmente nuestros sentimientos y deseos interiores, emiten rayos que salen por nuestros ojos, por todo el cuerpo, y que envuelven a otras personas con su corriente —explicó Tortsov con entusiasmo—. La recepción de los rayos es el proceso inverso, o sea, la asimilación de los sentimientos

y deseos de otros. Y esta denominación define el proceso mismo al que nos referimos. Veamos cómo resulta.

Cambiamos los papeles. Él empezó a irradiar sus sentimientos, y yo los captaba con bastante fortuna.

Hubimos de interrumpir la interesante clase, pues nos esperaban en la sala de esgrima.

Arkadi Nikoláievich continuó con la explicación interrumpida.

—Confío en que hayan sentido el nexo interno que se forma entre los actores en la comunicación, tanto verbal como sin palabras —dijo.

—Creo que sí —contesté.

—Éste fue un enlace interior. Se creó con momentos aislados, casuales. Pero si contamos con una serie de emociones y sentimientos, unidos entre sí de modo lógico y coherente, el enlace se robustece y desarrolla y al final puede alcanzar la fuerza de comunicación que llamamos «garra», en la que los procesos de emisión y recepción de rayos se vuelven más firmes, más sutiles y palpables.

—¿A qué garra se refiere?

—A la que tienen los perros (los bulldogs, por ejemplo, en los dientes) —explicó Tortsov—. También nosotros debemos tener garra, en los ojos, en los oídos, en todos los órganos sensoriales. Si se ha de oír, que se haga con toda la intención; si se ha de oler, utilice a fondo su sentido. Si observa algo, su mirada no se deslizará sobre el objeto, sino que parecerá penetrar en él. Pero esto no significa recurrir a una tensión excesiva.

—¿Tuve en *Otelo* al menos un momento de garra? —pregunté.

—Hubo algún instante, pero es muy poco. Todo el papel de *Otelo* es una garra continua. Más aún: si en cualquier obra hace falta simplemente una fuerza común, en la tragedia de Shakespeare debe ser absoluta. No la vi en usted.

»En la vida corriente no siempre se necesita esa fuerza continua, pero en la escena es imprescindible, sobre todo en la tragedia. ¿Cómo transcurre la vida? La mayor parte está dedicada a actividades cotidianas sin importancia: levantarse, acostarse, cumplir con tales o cuales obligaciones. Esto no requiere garra y se realiza mecánicamente. Pero no son momentos para la escena. Hay otros fragmentos de la existencia, cuando en lo cotidiano irrumpen momentos o períodos de terror, intensas alegrías, ardientes pasiones y otras experiencias importantes. Incitan a luchar por la libertad, una idea, la vida, el derecho. Éstos son los momentos que necesitamos en el escenario. Pero para encarnarlos hace falta garra, tanto interior como exterior. Por consiguiente, de la vida real hay que apartar un noventa y cinco por ciento que no requiere fuerza especial, y sólo el cinco por ciento para el cual sí se la necesita puede ser llevado a escena.

»Tampoco olviden que las condiciones del trabajo en público son muy difíciles y exigen una lucha permanente y enérgica para vencerlas. En efecto, en la vida no

encontramos el hueco negro del proscenio, los espectadores, la luz de las candilejas y la necesidad de tener éxito y agradar a cualquier precio a la concurrencia. Todas estas circunstancias no son naturales para el individuo normal. Hay que saber superarlas o no reparar en ellas, despejarlas merced a un objetivo interesante y creador forjado en la escena. Y que ese objetivo atraiga íntegramente la atención y las aptitudes del actor, es decir, que le permita tener garra.

»A propósito, recuerdo una anécdota. Un domador de monos viajó a África para conseguir los animales que necesitaba. Allí le mostraron cientos de ejemplares para elegir ¿Qué hizo para encontrar el material vivo más adecuado? Fue apartando a los monos uno por uno, tratando de atraer su atención con algún objeto: un pañuelo de vivos colores que agitaba ante sus ojos, o un sonajero que lo entretenía con su brillo o sus sonidos. Cuando el animal se había concentrado en el objeto, trataba de distraerlo mostrándole otros, como cigarrillos o nueces. Si lo conseguía, y el mono transfería fácilmente su atención del pañuelo de colores al otro objeto, lo desechaba; si por el contrario veía que tras la fugaz distracción su atención retornaba al punto anterior, o sea, al pañuelo, y que el mono lo buscaba y trataba de sacárselo del bolsillo, compraba el ejemplar, basado en su poder de concentración.

»Así evaluamos la atención de nuestros alumnos en escena y su capacidad de comunicación por la fuerza y duración de su garra. Traten de desarrollar esta cualidad.

»Si fuera posible ver mediante algún instrumento el proceso de emisión y recepción de los rayos que intercambia el escenario con la platea en los instantes de entusiasmo creador, nos sorprenderíamos del modo en que nuestros nervios soportan la presión de la corriente que los actores enviamos al público y que recibimos de él.

»¿Por qué es difícil actuar en una sala muy amplia? No porque haya que forzar la voz o accionar exageradamente. ¡No! Es muy sencillo. Para aquel que es dueño del lenguaje de la escena no resulta terrible. Lo difícil es la irradiación.

Dijo Arkadi Nikoláievich en la clase de hoy:

—Si los procesos de irradiación son tan importantes, surge este interrogante: ¿se los podría controlar técnicamente? ¿Pueden producirse conforme a nuestra voluntad?

»Si no se puede ir de lo interno a lo externo, hay que seguir el camino inverso. También en este caso utilizamos el nexo orgánico que existe entre el cuerpo y el espíritu. Es tan poderoso este vínculo que puede revivir a un hombre prácticamente muerto. A un ahogado, sin pulso ni señales de vida, se lo coloca en determinada posición, establecida por la ciencia, y se lo somete a ciertos movimientos que fuerzan a sus pulmones a inhalar y exhalar mecánicamente el aire. Se restablecen la circulación sanguínea y el trabajo habitual de todas las partes del cuerpo. Además, por su vínculo indisoluble con éste, revive la misma “vida del espíritu humano” del casi moribundo.

»En la estimulación artificial de la irradiación se utiliza el mismo principio: si la comunicación interior no despierta por sí misma, hay que llegar desde afuera. La

ayuda externa es el “señuelo” que excita primero el proceso de irradiación y luego la vivencia. Por suerte, como verán en seguida, el nuevo “señuelo” puede ser elaborado técnicamente. Les mostraré cómo utilizarlo.

Tortsov se sentó frente a mí, me dijo que imaginara una tarea, con una base que la justificara, y se lo transmitiera. Se me permitía recurrir a las palabras, la mímica, los gestos, a todo lo que ayuda a la comunicación. Además, pidió que estuviera atento a la sensación física producida por las corrientes de la irradiación.

La labor preparatoria duró mucho tiempo, pues no lograba captar lo que Tortsov pretendía de mí.

Cuando lo obtuve, se estableció la comunicación. Tortsov me hizo emplear intensamente las palabras y los gestos, atendiendo a la sensación física que experimentaba. Después suprimió las palabras y las acciones y me propuso que siguiera sólo con las irradiaciones.

Sin embargo, debimos realizar no pocos esfuerzos antes de aplicar el procedimiento. Cuando lo conseguimos, Arkadi Nikoláievich me preguntó cómo me sentía.

—Como una bomba que bombea aire de un aljibe vacío —contesté—. Tuve la sensación de una corriente que partía sobre todo de su pupila y tal vez de la parte del cuerpo dirigida hacia usted.

—Siga enviándome esa corriente, física y mecánicamente, mientras le sea posible —ordenó.

Pero no pude seguir mucho tiempo, y pronto deseché lo que llamé un procedimiento sin sentido.

—Envíeme al menos lo que siente en este momento, es decir, la perplejidad, la impotencia, o busque en usted otro sentimiento —me aconsejó Tortsov.

Seguí su recomendación. Cuando se me hizo insoportable seguir con la irradiación física sin sentido, traté de transmitirle mi despecho e irritación.

«¡Aléjese de mí! ¡Por qué insiste! ¡Por qué me tortura!», decían mis ojos.

—¿Cómo se sentía? —volvió a preguntarme.

—Esta vez como si la bomba tuviera que vaciar un barril lleno de agua —contesté en broma.

—Por tanto la irradiación física sin sentido llegó a tener una causa y un propósito —observó.

Después de repetir esos ejercicios hizo otro tanto con la recepción de rayos. Es el mismo proceso, pero en sentido inverso; no lo describo, por consiguiente. Sólo señalaré un nuevo elemento que se creó durante mi prueba.

Antes de recibir los rayos, tenía que percibir el espíritu de Tortsov con las antenas invisibles de mis ojos y descubrir lo que se podía absorber de él.

Para ello debía mirarlo fijamente y, por así decirlo, tantear en su estado de ánimo, a fin de tratar de crear después un contacto con él.

—Como ven, no es tan sencillo provocar en la escena la emisión y recepción de

rayos por un procedimiento técnico cuando no surgen por sí solos, intuitivamente, como ocurre en la vida cotidiana —dijo Arkadi Nikoláievich—. Sin embargo, les puedo consolar diciendo que en la escena, al interpretar el papel, este proceso se realiza con mucha más facilidad que en los ejercicios en la clase.

»La causa radica en que ahora deben buscar de prisa algunos sentimientos casuales que sirvan de base, mientras que en la escena todo transcurre de modo más fácil y simple. Así, en el momento de la aparición en público, todas las circunstancias dadas son ya claras, las tareas ya han sido encontradas, el sentimiento ha madurado para el papel y sólo espera la ocasión de salir a la superficie. Basta con un leve impulso, y los sentimientos ya listos para el papel fluirán en un chorro incesante. Cuando vacían de agua un acuario mediante un tubo de goma, sólo deben extraer el aire de una vez, y después el líquido sigue saliendo solo. Lo mismo ocurre con la irradiación: impriman un impulso, abran una salida, y el sentimiento fluirá por sí solo.

—¿Con qué ejercicios se elaboran los procesos de envío y recepción de rayos? —preguntaron los alumnos.

—Con los dos tipos que acabamos de hacer. El primero consiste en despertar en uno mismo algún sentimiento (emoción) mediante un artificio y transmitirlo a otra persona. Mientras tanto hay que prestar atención a la sensación física. Así aprenderán a percibir la recepción de rayos, despertándola naturalmente y advirtiéndola en el momento de la comunicación.

»Segundo ejercicio: traten de sentir la mera sensación física del envío o la recepción de rayos, sin que intervenga la emoción. Hace falta mucha atención en esta labor, porque en caso contrario se pueden confundir esas sensaciones con la simple tensión muscular. Después de haber ajustado este proceso, escojan algún sentimiento que deseen irradiar. Pero, lo repito, eviten la violencia y el esfuerzo físico. El envío y la recepción de las radiaciones se deben realizar ineludiblemente de un modo fácil, libre, natural, sin pérdida alguna de energía. En verdad, el nuevo procedimiento les ayudará a dirigir la atención sobre el objeto y a fortalecerla, porque el objeto estable es el requisito esencial.

»Pero no efectúen estos ejercicios a solas o con una persona imaginaria. Comuníquense con un objeto vivo, que exista en realidad, que esté a su lado y quiera percibir sus sentimientos. La comunicación debe ser mutua. Tampoco hagan los ejercicios solos, sin la presencia de Iván Platónovich. Se necesita una mirada experta para que no se esfuercen en vano, tomando una simple tensión muscular por el proceso correcto.

—¡Dios mío, qué difícil es todo esto! —exclamé.

—¿Difícil algo normal y natural? —dijo Tortsov con asombro—. Se equivoca. Lo normal se logra con facilidad. Es mucho más difícil habituarse a hacer lo contrario a la propia naturaleza. Estudien sus leyes y ajústense a ellas. Les anticipo que llegará el momento en que al hallarse en escena con los demás actores, no podrán dejar de

vincularse a ellos mediante la corriente de la comunicación interior que ahora les resulta difícil.

»La relajación muscular, la concentración de la atención, las circunstancias dadas y todo lo demás también les parecieron difíciles, y ahora han llegado a ser una necesidad para ustedes. Por eso deben sentirse felices de haber enriquecido el equipo técnico con este recurso tan importante para la comunicación que es la emisión y recepción de las radiaciones.

11

Adaptación y otros elementos, cualidades, aptitudes y dones del artista

Al entrar en la clase, y después de leer un gran cartel colocado por Rajmánov, que decía:

ADAPTACIÓN

Arkadi Nikoláievich nos felicitó por la nueva etapa que comenzábamos, llamó a Viuntsov y le dio esta tarea:

—Debe usted ir a casa de un amigo, donde espera pasar un rato muy agradable. El tren sale a las dos de la tarde; falta una hora. ¿Cómo escapar de la clase antes de tiempo? La dificultad está en que no sólo debe engañarme a mí, sino también a todos sus compañeros. ¿Cómo lo haría?

—Fíngete triste, pensativo, deprimido, enfermo —le aconsejé—. Todos te preguntarán: «¿Qué te ocurre?». Puedes contar alguna historia increíble, pero de forma que todos la crean, y entonces tendrían que dejar al enfermo que se fuera.

—¡Ya entiendo! —exclamó Viuntsov con entusiasmo, y de alegría empezó a hacer piruetas imposibles de describir.

Pero tras el tercer o cuarto movimiento tropezó, gritó de dolor, y se quedó rígido con la pierna levantada y una mueca de sufrimiento.

En un primer instante todos creímos que nos estaba engañando, que aquello era parte de su ficción. Pero parecía sufrir realmente; le creí, y me dispuse a ayudarlo... mas tuve una duda. Los demás se lanzaron hacia la escena. Viuntsov no permitía que le tocaran el pie; intentaba pisar con él, pero en seguida gritaba de dolor, de modo que Tortsov y yo nos preguntamos con la mirada si lo que ocurría en el escenario era cierto o una mistificación. Por fin condujeron a Viuntsov a la salida con todas las precauciones. Sostenido por las axilas, apoyaba solamente el pie sano. El movimiento era suave y silencioso.

Pero de repente se puso a bailar una kamárinskaya^[29] y soltó una sonora carcajada.

—¡Ay... qué bien he sufrido! ¡Qué bien! ¡Genial! ¡Sin olvidar ni una coma! ¡Nadie se ha dado cuenta! —decía, en frases entrecortadas por la risa.

Fue premiado con una ovación, y yo volví a comprobar su talento.

—¿Saben por qué lo han aplaudido? —preguntó Tortsov. E inmediatamente respondió—: Porque encontró una excelente adaptación y la realizó con éxito. En adelante emplearemos la palabra «adaptación» para designar tanto los medios internos como externos con que la gente se ajusta entre sí en la comunicación y

ayudan a alcanzar un objeto.

—¿Qué significa «ajustarse»? —preguntaron algunos.

—Significa lo que acaba de hacer Viuntsov: para salir antes de la clase ha empleado un ardid —explicó Tortsov.

—A mi juicio, simplemente nos engañó —objetó alguien.

—¿Y acaso sin ese recurso le hubieran creído? Precisaba de la astucia para conseguir su objetivo y escapar de la escuela. Decidió emplearla porque se adaptó a las condiciones, a las circunstancias dadas, que le impedían escabullirse.

—¿Entonces la adaptación consiste en la mentira? —preguntó Govorkov.

—En unos casos, la adaptación es un engaño; en otros es una ilustración visible de sentimientos o pensamientos internos; a veces ayuda a atraer la atención de la persona con quien se desea estar en contacto, a predisponer en favor de uno; en ocasiones transmite a otras personas lo invisible, lo que no se puede contar con palabras. Como ven, las posibilidades de la adaptación son múltiples. Por ejemplo, supongamos que usted, Nazvánov, tiene un cargo importante y yo vengo a pedirle un favor. Necesito su ayuda, pero usted no me conoce. Por eso, para conseguir mi propósito, debo distinguirme de algún modo entre la masa de solicitantes. ¿Cómo atraer su atención? ¿Cómo influir sobre usted en sentido favorable?

»Si usted llegase a ver con su mirada interior las condiciones de mi penosa existencia; si se formase en su imaginación una idea, aunque fuese aproximada, de la terrible realidad, se interesaría por mí y abriría su corazón para una relación mutua conmigo. ¡Estaría salvado!

»Pero en otros casos, mediante la misma adaptación, ocultamos y disfrazamos nuestros sentimientos y nuestra situación. Un hombre vanidoso trata de ser amable, para disimular su humillación. El investigador que interroga al criminal oculta hábilmente su actitud real ante éste. La adaptación es uno de los métodos valiosos de toda comunicación, incluso estando a solas, puesto que es preciso adaptarse a sí mismo y al propio estado espiritual a fin de poder dominarse. Cuanto más complejos sean la tarea y el sentimiento que se transmite, tanto más vívidas y sutiles deben ser las adaptaciones, y también más variadas sus funciones y formas.

—Perdone usted —objetó Govorkov—, pero para todo eso existen las palabras.

—Usted supone que con ellas se agotan los matices del sentir. Pero en la comunicación no bastan las palabras; son demasiado protocolares, carentes de vida. Para darles vida se necesita el sentimiento, y para revelarlo y transmitir el objeto de la comunicación son precisas las adaptaciones. Sus cualidades completan lo que no han dicho las palabras.

—¿Cuáles son las cualidades de las adaptaciones que se necesitan en escena?

—Son diversas. Cada artista tiene las suyas, originales, que le pertenecen sólo a él. Así ocurre en la vida misma. Hombres, mujeres, viejos, niños, personas importantes, humildes, coléricos, bondadosos, quisquillosos y tranquilos poseen sus propias adaptaciones peculiares. Cada nueva circunstancia de la vida, el ambiente, el

lugar de trabajo, el tiempo, provocan los cambios correspondientes en las adaptaciones: de noche, cuando todos duermen, uno se adapta de una manera, y de otra durante el día, ante la luz, en contacto con los demás. Al llegar a otro país, uno trata de ajustarse a las condiciones allí existentes. Cada sentimiento que se transmite requiere sus propios ajustes. Todas las formas de comunicación (mutuas, en grupos, con objetos imaginarios o inexistentes) necesitan también las correspondientes características de las adaptaciones.

Tortsov prosiguió con la explicación que no había concluido en la clase anterior.

—Si en la vida corriente las personas necesitan un número infinito de adaptaciones, en la escena las necesitan en cantidad mucho mayor, pues nos comunicamos sin cesar, y por lo tanto los ajustes son permanentes. Además, desempeña un importante papel la calidad misma de las adaptaciones: su claridad, colorido, audacia, delicadeza, riqueza de matices, elegancia, gusto.

»Por ejemplo, en la clase anterior la adaptación de Viuntsov fue audaz y brillante. Pero puede suceder de otra manera. Veliamínova, Govorkov y Vieselovski, suban al escenario e interpreten el ejercicio del “dinero quemado”.

Veliamínova se levantó lánguidamente de su asiento y permaneció de pie, con expresión triste, esperando que sus compañeros siguieran su ejemplo. Pero seguían sentados.

No pudiendo soportar su desasosiego, empezó a hablar. Para suavizar sus palabras recurrió a los melindres femeninos, pues sabía por experiencia que éstos influyen en los hombres. Bajó la mirada y se puso a frotar la chapa del número de su asiento: intentaba disimular su confusión, y para ocultar el rubor de sus mejillas se llevó un pañuelo a la cara.

La pausa se hacía interminable. Para llenar el vacío y atenuar el embarazo de la situación, quiso darle un toque jocoso: dejó escapar una risa forzada, pero sonó tristemente.

—¡Estamos aburridos! ¡Realmente muy aburridos! —aseguró la hermosa muchacha—. Ya no sé cómo decirlo. Por favor, denos algún otro ejercicio, y ya verá cómo lo hacemos.

—¡Bravo! ¡Magnífico! Ahora no necesito el ejercicio del dinero quemado. Sin él ya me ha mostrado usted lo que quería —decidió Arkadi Nikoláievich.

—¿Qué le mostró? —preguntamos.

—Si Viuntsov nos dio adaptaciones audaces, brillantes, las de Veliamínova han sido más exquisitas, delicadas, ricas en elementos internos. Con paciencia y por todos los medios ha tratado de conseguir que me compadeciese; utilizó bien su confusión y hasta las lágrimas; dentro de lo posible, coqueteó para conseguir su objetivo. En todo momento fue cambiando sus adaptaciones, deseando transmitirme y hacerme recibir todos los matices de las emociones que experimentaba. Si no tenía éxito con unas, probaba otras, tratando de dar por fin con la más convincente, con la que mejor

llegara al fondo de la cuestión. Hay que saber adaptarse a las circunstancias, al tiempo, a cada una de las personas en particular.

»Cuando se trata con un tonto, hay que ajustarse mentalmente a su modo de pensar, hay que buscar las expresiones verbales accesibles a su mente. Si, por el contrario, el objeto de la comunicación es un individuo sagaz, hay que actuar con más cautela, buscando adaptaciones más sutiles, para que no alcance a advertir nuestras argucias ni rehúse el trato.

»Basta observar las adaptaciones de los niños, que se expresan con más claridad que en los adultos. Les muestro el ejemplo de mis dos sobrinas. La menor es pura demostración, pura inspiración. Para expresar una alegría intensa no le basta besar; con esto no transmite hasta el fondo su felicidad; tiene además que dar un mordisco. Ésa es su adaptación, de la que no se da cuenta. Surge de ella al margen de su voluntad. Por eso, cuando el causante de su alegría grita de dolor, la niña se asombra sinceramente y se pregunta: ¿Cuándo tuve tiempo de “morder”? Éste es un ejemplo de adaptación subconsciente.

»La mayor, en cambio, elige con toda conciencia y reflexión sus adaptaciones. Reparte reverencias y agradecimientos a las personas, según el grado de respeto que le merecen y por la importancia de los favores que le han hecho. Pero tampoco estas adaptaciones se pueden considerar del todo conscientes, por esta razón en el proceso de elaboración de los ajustes señalo dos momentos: su elección y su realización. Acepto que mi sobrina elige conscientemente, pero la ejecución, como ocurre con la mayoría de las personas, es subconsciente. A estas adaptaciones las denomino “semiconscientes”.

—¿Hay adaptaciones conscientes en todo sentido? —pregunté.

—Sí, pero imagínese que en la vida real yo no reprimiera las adaptaciones, y que tanto su elección como su ejecución fueran siempre conscientes. Así resultan los clichés teatrales.

»Al seguir la actuación del actor, uno espera que en determinado pasaje importante del papel diga sus líneas con voz sonora, clara y tono serio. Pero inesperadamente, las dice con tono humorístico, alegre, apenas audible, y con ello transmite la originalidad de su sentimiento. La sorpresa seduce tan intensamente que la interpretación parece la única correcta. “¡Cómo no me había dado cuenta de que justamente aquí se encierra este significado!”, piensa con asombro el espectador, encantado por la adaptación inesperada.

»Estos recursos son propios de los grandes talentos. Pero ni aun en los actores excepcionales se elaboran siempre, a no ser en los momentos de inspiración. ¡No se les ocurra tomarlas tal y como se presentan! ¡No se permitan copiarlas simplemente! Hay que saber asimilar las adaptaciones de otros y convertirlas en propias.

—Viuntsov —ordenó Tortsov—, venga conmigo al escenario y hagamos una variante del ejercicio que usted ya representó.

El joven se dirigió ágilmente a la escena, y Arkadi Nikoláievich, que lo seguía lentamente, nos susurró:

—¡Ahora mismo provocaré a Viuntsov! —Y agregó—: ¡Tiene que salir a toda costa antes de que termine la clase! Es su tarea principal.

Y se sentó junto a la mesa, sacó una carta del bolsillo y se absorbió en su lectura. Viuntsov se detuvo a su lado, concentrado, pensando en cómo influir sobre él o engañarlo. Recurrió a toda clase de artimañas, pero Tortsov, adrede, no le prestaba atención. Se sentó largo rato en completa inmovilidad y con expresión de angustia. (Si Tortsov la hubiera visto, seguramente se habría compadecido de él). Luego se levantó bruscamente y corrió hacia los bastidores. Permaneció allí algún tiempo, volvió con el paso inseguro de un enfermo, secándose la frente como si lo asaltara un sudor frío, y se dejó caer pesadamente sobre una silla al lado de Tortsov, que seguía ignorándolo.

Viuntsov actuaba sinceramente, y nosotros desde la platea lo aprobábamos. Después pareció desfallecer, tuvo espasmos y convulsiones, hasta se cayó de la silla al suelo, y exageró tanto que nos echamos a reír. Pero Arkadi Nikoláievich permanecía inmutable.

Viuntsov siguió inventando recursos; éstos aumentaban nuestra risa, pero Tortsov seguía callado, sin prestarle atención. Esto impulsaba al joven a nuevas adaptaciones, sumamente cómicas, hasta parecer un payaso; acabó por arrancarnos una carcajada general.

Era lo que Tortsov esperaba.

—¿Han comprendido ahora lo ocurrido? —nos preguntó cuando nos calmamos—. La tarea principal de Viuntsov era escabullirse de la clase. Todos sus intentos de fingirse enfermo para atraer mi atención y lograr que yo me compadeciera eran sólo adaptaciones con las que cumplía su tarea principal. Al principio actuó como correspondía, y sus actos eran coherentes. Pero, ¡ay!, oyó la risa del auditorio y cambió la tarea; empezó a adaptarse, no a mí, que no le prestaba atención, sino a ustedes, que observaban sus trucos. Se le presentó entonces una tarea distinta: divertir al público. ¿Pero cómo justificarla? ¿Dónde hallar las circunstancias dadas? Sólo quedaba emplear recursos teatrales, así lo hizo Viuntsov, y por eso fracasó.

»En cuanto esto ocurrió, la verdadera emoción humana fue reemplazada por la artesanía del actor. La tarea principal se disgregó en una serie de bromas y trucos, que tanto agradan a Viuntsov. A partir de allí, las adaptaciones pasaron a ser un fin en sí mismas, en vez de desempeñar el papel auxiliar que les corresponde. Empleadas así las adaptaciones pierden su sentido y se vuelven innecesarias.

»No es fácil comunicarse con el *partenaire* durante cinco actos con las mismas ideas y sentimientos, sin caer en la monotonía. Para evitarla, muchos intérpretes trasladan su atención a las adaptaciones y las cambian sin parar. El cambio constante trae diversidad, lo cual es bueno. Pero el problema surge cuando, sin que el actor lo advierta, esos ajustes se convierten en su única preocupación. Hay actores que,

estando frente al *partenaire*, con el que deben comunicarse siguiendo el papel, buscan un objeto distinto en la platea, y procuran adaptarse a él. Esa comunicación externa con un objeto y la adaptación a otro llevan al disparate. Les explicaré esta idea con un ejemplo.

»Imaginen que uno de ustedes vive en el último piso de una casa; enfrente, cruzando una calle bastante ancha, habita la mujer a quien ama. ¿Cómo le expresará su amor? Puede enviarle besos, apretarse la mano contra el corazón, representar el estado de éxtasis, y debe realizar todas estas adaptaciones de modo marcado, visible, o no se entenderán a distancia. De repente se presenta una ocasión feliz: en la calle no hay un alma; ella está sola junto a una ventana, y todas las demás ventanas están cerradas... Nada le impide gritarle sus palabras de amor. Debe hablarle con voz sonora, debido a la distancia que los separa.

»Más tarde usted baja a la calle y se encuentra con ella, que va del brazo de su madre. ¿Cómo aprovechará la oportunidad para declararle tan de cerca su amor y pedirle una cita? De acuerdo con las circunstancias, debe recurrir a un movimiento apenas perceptible, pero expresivo, de las manos o de los ojos. Si dice algo, lo susurrará al oído sin que nadie se dé cuenta. Ya se dispone a actuar, cuando ve llegar en dirección opuesta a su odiado rival. Afluye la sangre a su cabeza y pierde el dominio de sí mismo. El deseo de alardear ante él por su victoria es tan fuerte que olvida a la madre, empieza a gritar a pleno pulmón palabras de amor e inicia la misma pantomima con que antes enviaba sus mensajes a distancia. Todo esto lo hizo pensando en el rival. ¡Pobre hijita! ¡Menuda regañina le espera ahora de su madre a causa de la tonta actitud de usted! Tonterías como ésta, inexplicables para una persona normal, las realiza la mayoría de los actores. Situados en el escenario frente a sus compañeros, no ajustan su voz, su mímica, sus movimientos y acciones a la breve distancia que los separa de ellos, sino al espacio que llega hasta la última fila. No se adaptan al compañero, sino al espectador. De ahí resulta una falsedad en la que no creen ni el intérprete ni el público.

—Perdone —objetó Govorkov—, debo pensar en el espectador que no puede pagarse un asiento en la primera fila de la platea, desde donde se oye bien.

—Ante todo debe pensar en su *partenaire* y adaptarse a él —respondió Tortsov—. En cuanto a las últimas filas de la sala, existe una manera especial de hablar en la escena, colocando bien la voz y pronunciando apropiadamente. Con esa dicción usted puede hablar en voz baja y le oirán mejor que si gritara. Si el actor grita, las palabras íntimas, que exigen voz suave, pierden su sentido y el espectador no las entiende.

—Pero el público tiene que ver lo que ocurre en el escenario —insistió Govorkov.

—Para eso existe la acción sostenida, exacta, lógica, coherente, especialmente si logra interesar al espectador. Pero si el actor agita los brazos sin ton ni son y adopta poses que pueden ser bellas, pero que no se pueden contemplar mucho tiempo, porque ni el espectador ni el personaje las necesitan, y al repetirse constantemente llegan a hartar, entonces sobreviene el tedio al ver siempre lo mismo. Todo esto lo

digo para explicar cómo el escenario y la actuación en público apartan de las adaptaciones verdaderas, humanas, y llevan a formas artificiosas y convencionales. Hay que desterrarlas implacablemente de los escenarios.

—Ahora nos toca considerar los procedimientos técnicos para elaborar y descubrir las adaptaciones —declaró Tortsov al entrar en la clase—. Empezaré por las adaptaciones subconscientes. Por desgracia, no tenemos caminos directos para llegar al subconsciente, y por eso debemos recurrir a los indirectos. Para ello contamos con muchos señuelos que estimulan el proceso de la vivencia. Y donde ésta existe, inevitablemente se crea la comunicación, con las adaptaciones conscientes o subconscientes.

»Poseo un método práctico para buscar los ajustes. Me resulta más fácil explicarlo con un ejemplo. ¡Veliamínova! Usted recordará que en una clase anterior me pidieron que suspendiera el ejercicio del dinero quemado, en el que repetíamos las mismas palabras con las más diversas adaptaciones. Intenten ahora interpretar esa misma escena en forma de ejercicio, pero sin utilizar las viejas adaptaciones, que ya han perdido su fuerza; busquen en ustedes mismos adaptaciones nuevas.

Veliamínova no pudo hacer lo indicado y, con excepción de dos o tres ajustes, repitió los de siempre.

—¿De dónde podemos obtener siempre lo nuevo? —le preguntamos a Tortsov cuando reprochó a Veliamínova su monotonía.

En vez de responder, se volvió hacia mí para decirme:

—Usted es taquígrafo. Escriba lo que le voy a dictar: calma, excitación, ironía, burla, quisquillosidad, reproche, capricho, desdén, desesperación, amenaza, alegría, benignidad, duda, asombro, prevención...

Prosiguió con su enumeración de estados de ánimo y sentimientos en una larga lista.

—Ponga su dedo sobre esta hoja —dijo a Veliamínova— y lea la palabra que le indica el azar. El estado de ánimo indicado por esa palabra será un nuevo ajuste.

Ella hizo lo que se le ordenaba y leyó: «benignidad».

—Utilice este nuevo matiz en vez de las adaptaciones antiguas, ya utilizadas; justifique el cambio, y éste renovará su actuación —le propuso Arkadi Nikoláievich.

Veliamínova encontró fácilmente la base y el tono adecuados. Pero Pushin le arrebató el triunfo. Su vozarrón de bajo, su ancha figura y su rostro expresaban una infinita benignidad.

—Aquí ven lo apropiado de un nuevo matiz para un mismo objetivo —observó Tortsov.

Veliamínova volvió a señalar una palabra de la lista: «quisquillosidad».

Con femenina habilidad para mostrarse fastidiosa, empezó la tarea; pero esta vez el mejor fue Govorkov. Nadie como él para reñir.

—He aquí una nueva prueba de la eficacia de mi procedimiento —resumió el

maestro.

Los mismos ejercicios se repitieron con otros alumnos.

—Cualesquiera que sean los estados de ánimo y emociones que agreguemos a esta lista, todos son adecuados para nuevos matices de las adaptaciones, si se justifican internamente. Los contrastes agudos y los factores inesperados también son útiles al expresar las emociones. Supongamos que usted regresa de un espectáculo que lo ha conmovido profundamente... No le basta con decir que la actuación del actor fue magnífica, indescriptible, inalcanzable. Debe mostrarse abrumado, destrozado, alterado al máximo, para expresar con estos matices su intensa alegría y su entusiasmo. Usted se dice literalmente en esos momentos: «¡Que el diablo los lleve, qué manera de actuar!». O: «¡No puedo soportar tanta emoción!». Este procedimiento es eficaz en situaciones dramáticas, trágicas y otras análogas. Para acentuar el matiz de un ajuste, puede usted echarse a reír inesperadamente en un momento muy trágico, como si se dijera: «¡Es ridículo cómo me persigue y castiga el destino!». O: «Con esta desesperación no puedo llorar; sólo puedo reír». Piensen sólo en cómo deben ser la flexibilidad, expresividad, delicadeza y disciplina del aparato facial, físico y vocal para responder a todos los matices apenas perceptibles de la vida subconsciente del actor en escena. Esto obliga a preparar correctamente el cuerpo, la mímica y la voz. Espero que tengan así una idea más firme sobre la labor realizada en gimnasia, danza, esgrima y empleo de la voz.

La clase había concluido y Tortsov estaba por marcharse, cuando inesperadamente se levantó el telón y vimos en la escena nuestro agradable apartamento de Malolétkova, arreglado como para una fiesta. En las paredes había letreros de distintos tamaños que decían:

TIEMPO RÍTMICO INTERNO
CARACTERIZACIÓN INTERNA
CONTROL Y FINALIDAD
ÉTICA Y DISCIPLINA INTERNAS
ENCANTO Y HABILIDAD ESCÉNICA
LÓGICA Y COHERENCIA

—Los letreros son muchos, pero hablaré poco de ellos —dijo Tortsov, mientras consideraba la nueva idea de Iván Platónovich—. Aún no hemos reunido todos los elementos y condiciones que requiere el proceso creador. Quedan algunos. Pero surge este problema: ¿puedo analizarlos ahora, sin forzar mi método de ir del ejemplo práctico y de la sensación propia a la teoría de la creación? ¿No es más sencillo esperar la etapa del programa en que examinaremos el tiempo rítmico exterior y la caracterización exterior, que son visibles?

»¿Puedo hablar ahora de control, cuando no tenemos aún la obra ni el papel que

lo exijan para la presentación escénica? ¿Puedo hablar de final, si no tenemos nada que finalizar?

»¿Cómo considerar ética y disciplina artística durante la creación, cuando muchos de ustedes sólo han subido una vez al escenario, en la función de prueba?

»Por último, ¿cómo hablar del encanto teatral, si aún no han experimentado su fuerza ni su influencia sobre el público?

»Quedan la lógica y la coherencia. Pero me parece que a lo largo del curso las he mencionado tantas veces que quizá ya estén hastiados del tema.

—¿Cuándo las trató? —preguntó Viuntsov.

—¿Cuándo? —exclamó Tortsov asombrado—. Constantemente, en todas las ocasiones propicias; cuando nos referíamos al mágico «si» y a las circunstancias dadas, exigía lógica y coherencia en las fantasías; las exigía también al realizar acciones físicas como contar el dinero sin elementos materiales, con aire, o en el cambio constante de los objetos de atención, o al dividir la escena de *Brand* en unidades y luego en tareas, o al nombrar éstas. ¿Hace falta destinar un período especial del programa para ello? Temo desviarme del camino práctico y saturar de teoría las clases. Así que sólo menciono ahora, de paso, los elementos, aptitudes y condiciones necesarios para la creación que aún no hemos examinado. Iván Platónovich nos ha recordado los omitidos. Con el tiempo, al llegar a los puntos que han quedado incompletos, trabajaremos con ellos de manera práctica y luego los estudiaremos teóricamente.

Fuerzas motrices de la vida psíquica

Tortsov comenzó diciendo:

—Ahora, cuando ya hemos examinado nuestros elementos, aptitudes, cualidades y procedimientos de psicotécnica, se puede admitir que nuestro aparato interno de creación está preparado. Hemos constituido nuestro ejército y ya podemos iniciar nuestras acciones bélicas. Necesitamos los capitanes que lo conduzcan. ¿Quiénes son?

—Nosotros mismos —respondieron los alumnos.

—¿Quiénes son «nosotros»? ¿Dónde está ese ser desconocido?

—Lo forman nuestra imaginación, nuestra atención, nuestros sentimientos —contestaron.

—*¡El sentimiento!* ¡Eso es lo más importante! —decidió Viuntsov.

—Estoy de acuerdo con usted. Basta sentir el papel para que todas las fuerzas espirituales queden listas para la acción. Por lo tanto, ya hemos hallado al primer capitán, el más importante, el que inicia e impulsa la creación. Es el sentimiento —admitió Tortsov, para en seguida observar—: Por desgracia es poco tratable y no le gusta recibir órdenes. Lo saben por experiencia. Por eso, si el sentimiento no inicia espontáneamente la creación, no se puede empezar el trabajo, y es preciso recurrir a otro capitán. ¿Quién es ese «otro»?

—¡La imaginación! Sin ella nada es posible —observó Viuntsov.

—Entonces imaginen algo que en seguida movilice toda su fuerza creadora.

—Hace falta un objetivo, el «si» mágico... —dijo Viuntsov.

—¿De dónde sacarlo?

—Su mente se lo sugerirá —dijo Govorkov.

—Si la mente es la que sugiere, entonces ella es el capitán, el iniciador y animador que buscamos. Comenzará y dirigirá la creación.

—¿Acaso la imaginación no tiene la capacidad necesaria? —pregunté.

—Ya ven que también ella necesita iniciativa y dirección.

—Es la atención —resolvió Viuntsov.

—La atención dirige como un reflector sus rayos hacia el objeto elegido y despierta por él el interés de nuestros pensamientos, sentimientos y deseos —expliqué.

—¿Quién señala ese objeto? —preguntó Tortsov.

—La mente.

—La imaginación.

—Las circunstancias dadas.

—Los objetivos —recordamos.

—Esto significa que hay capitanes, iniciadores que comienzan el trabajo: señalan el objeto, y la atención, si por sí sola no es capaz de hacerlo, se limita a un papel auxiliar.

—Si la atención no es el capitán, ¿a quién corresponde esta función? —pregunté.

—Practiquen el ejercicio del loco, y solos se darán cuenta.

Los alumnos quedaron en silencio, mirándose entre sí, sin decidirse a empezar. Por fin se pusieron de pie uno tras otro, desganadamente, para dirigirse al escenario. Pero Arkadi Nikoláievich los detuvo:

—Me alegra que hayan sabido dominarse. Esto demuestra que poseen cierta voluntad. Pero se han dirigido al escenario como si fueran al patíbulo, no por propia voluntad, sino a pesar de ésta. Así no se llega a la creación. Si el sentimiento permanece frío no hay emoción ni arte. Pero si se hubieran lanzado como un solo hombre a la escena, con toda su pasión artística, se podría hablar de voluntad, de voluntad creadora.

—Eso nunca lo conseguiré con un ejercicio que ya nos tiene hartos —dijo Govorkov.

—¡Sin embargo, lo intentaré! ¿Saben que mientras esperaban que el loco irrumpiera por la entrada principal, él se ha deslizado hacia el porche del fondo y ahora quiere arrojarse desde ahí? Es una puerta vieja, que apenas se sostiene sobre sus goznes; si los rompe, lo pasarán mal. ¿Qué harán ahora, en las nuevas circunstancias? —preguntó Tortsov.

Se armó un tremendo alboroto. Todo era ardor juvenil, pues habíamos decidido construir una segunda barricada; los ojos brillaban, los corazones latían aceleradamente. En resumen, se repitió casi lo mismo que había sucedido cuando por primera vez hicimos el ejercicio que ya nos había hastiado.

—Por consiguiente, cuando les propuse esta representación intentaron dirigirse contra sus deseos al escenario y estimular su voluntad humana, pero no pudieron emocionarse forzosamente con los papeles. Entonces sugerí un nuevo «si» y nuevas circunstancias dadas. Ellas crearon una nueva tarea y estimularon nuevos deseos. Todos se pusieron a trabajar apasionadamente. Entonces, ¿quién fue el capitán, el que primero se lanzó al combate y arrastró tras de sí a las huestes?

—¡Usted mismo! —decidieron los alumnos.

—Para ser más exactos, fue mi mente —corrigió Tortsov—. Pero sus mentes también podrían hacer lo mismo y dirigir el proceso creador. Si es así, hemos encontrado un segundo capitán. Es *lamente* (el intelecto). Veamos ahora si no hay un tercer capitán. Revisemos todos los elementos. ¿Podríamos hallarlo en la comunicación y la adaptación? —preguntó Tortsov.

—Para comunicarse hay que crear primero sentimientos e ideas que se puedan entregar a otros.

—Exacto. Entonces tampoco ellos son los capitanes.

—¡Los trozos y tareas!

—No se trata de éstos, sino de los deseos vivos y las aspiraciones de la voluntad que crean las tareas —explicó el maestro—. Si los deseos y aspiraciones de la voluntad pueden excitar todas las facultades creadoras del artista y dirigir su vida psíquica en la escena...

—¡Claro que pueden!

—Si es así, hemos encontrado el tercer capitán. Es *la voluntad*. Por consiguiente, contamos con tres capitanes —y, señalando un letrero que pendía ante nosotros, leyó su primer texto—: *mente, voluntad y sentimiento*. Son «las fuerzas motrices de nuestra vida psíquica».

La clase terminó y los alumnos empezaron a retirarse, pero Govorkov protestó:

—Perdone, ¿pero por qué hasta ahora no nos dijo nada del papel de la mente y la voluntad en la creación, y en cambio nos ha llenado los oídos con el sentimiento?

—¿A su juicio debo repetir detalladamente lo mismo sobre cada una de las fuerzas motrices? —preguntó Tortsov.

—No. ¿Por qué dice «lo mismo»? —insistió Govorkov.

—Porque los miembros del triunvirato son *inseparables*, y al hablar de uno de ellos uno se refiere involuntariamente a los otros dos. ¿Habría deseado oír esta repetición? Suponga que les hablo de las tareas creadoras, de su elección, del modo de denominarlas, etcétera. ¿Acaso en esta labor no participa el sentimiento?

—Claro que sí —confirmaron los demás alumnos.

—¿La voluntad es ajena a las tareas? —volvió a preguntar Tortsov.

—No; por el contrario, está directamente relacionada con ellas —respondimos—. Interviene, tanto en su división como en el proceso de nombrarlas.

—Si es así, me habría tocado decir lo mismo sobre las tareas por tercera vez. Deben agradecerme no abusar de su paciencia y ahorrarles tiempo. No obstante, hay una parte de razón en los reproches de Govorkov. Acepto que me inclino hacia el lado emotivo de la creación, y lo hago no sin intención, pues las otras orientaciones del arte olvidan a menudo el sentimiento. Tenemos un exceso de actores razonadores y de creaciones escénicas que parten del intelecto. Al mismo tiempo es raro encontrar una creación emocional viva y verdadera. Todo esto me obliga a prestar una atención mayor al sentimiento, aun en detrimento del intelecto.

Hoy Arkadi Nikoláievich nos ha hablado de la nueva denominación científica de las fuerzas motrices de la vida psíquica.

Representación, juicio y voluntad-sentimiento^[30] decía una segunda inscripción.

—La esencia de esta definición es la misma que la de antes, la antigua que hablaba de la mente, la voluntad y el sentimiento, considerados como las fuerzas motrices de la vida psíquica. La nueva no hace más que precisar la anterior. Al compararlas, advertirán en primer lugar que la representación y el juicio, reunidos, cumplen justamente la misma función que en la definición antigua correspondía a la mente (el intelecto). Y si ahondan en la nueva definición, verán que las palabras

«voluntad» y «sentimiento» se funden en «voluntad-sentimiento». Explicaré con ejemplos el sentido de lo anterior.

»Supongamos que ustedes tienen libre el día de hoy y desean pasarlo del modo más interesante posible. ¿Qué harán para cumplir con este propósito? Si el sentimiento calla y la voluntad también, no les queda más recurso que el intelecto. Él nos ilustrará sobre cómo debemos actuar en tales casos. Asumo el papel de su mente y les propongo: ¿no querrían dar un paseo por la ciudad o ir al campo para hacer algo de ejercicio y respirar aire puro?

»El más agudo y sensible de nuestros sentidos, la vista, ya dibuja, con ayuda de la fantasía y las imágenes, lo que nos espera y nos puede atraer en el paseo. Ya ven en la “pantalla” interior el largo filme que representa múltiples paisajes, calles conocidas, parajes suburbanos, etcétera. Así se forma en ustedes la representación de la jornada. “Esto no me seduce hoy —piensan—; vagar por la ciudad no es interesante, y la naturaleza con mal tiempo no es agradable. Además, estoy cansado”. Así elaboran un juicio sobre la representación. En ese caso, vayamos esta noche al teatro, les aconseja la mente.

»Ante tal proposición la imaginación les pinta una serie de cuadros en teatros que ya conocen y la visión interior los reproduce instantáneamente con gran agudeza y precisión. Pasan mentalmente de la taquilla a la platea, examinan ciertos aspectos del espectáculo y se forman una representación y luego un juicio sobre el nuevo plan del día. Es decir, a partir de la mente (la imagen y el juicio) han puesto a trabajar la voluntad y el sentimiento. —Hizo una pausa, como si recapitulara, antes de proseguir—: ¿Adónde nos llevan nuestras investigaciones? Nos ilustran sobre la labor de la mente y nos muestran dos elementos esenciales de sus funciones: el momento de su primer impulso, que inicia el proceso de crear la representación, y el momento que surge del primero, esto es, el de crear el juicio. Mis explicaciones les proporcionan la primera mitad de la nueva definición. Al penetrar en su segunda mitad vemos que en la nueva definición voluntad y sentimiento se reúnen en una sola denominación: la de voluntad-sentimiento. ¿Para qué lo hicimos? Nuevamente respondo con un ejemplo. Imaginen que uno de ustedes está apasionadamente enamorado. Su amada se halla lejos. Usted está aquí y se martiriza sin saber cómo calmar las zozobras que le causa su amor. Pero recibe una carta de ella en la que le dice que también ella sufre en su soledad y le pide que vaya lo antes posible. La lectura de la carta es un acicate para sus sentimientos. Pero al mismo tiempo le asignan en el teatro un nuevo papel, el de Romeo. La analogía entre sus propios sentimientos y los del personaje le hacen vivir fácilmente muchos pasajes del papel. ¿Quién es en este caso el capitán que dirige la creación?

—¡El sentimiento! —contesté.

—¿Y la voluntad? ¿No lo impulsaba simultáneamente con el sentimiento, sin separarse de él, hacia la amada, y en la escena hacia Julieta?

Tuve que admitirlo.

—Eso significa que en este caso ambos fueron los jefes de fuerzas motrices de la vida psíquica y se reunieron en una tarea común. Intenten separarlos. Creo que no lo conseguirán, como no lo conseguí yo. Por eso la última definición científica los ha reunido en una sola denominación: voluntad-sentimiento.

»Luego, me veo obligado a emplear ambas definiciones de las fuerzas motrices de la vida psíquica, tanto la antigua como la nueva, según lo que en cada caso me parezca más fácil de asimilar. Si en determinado momento me resultara más cómodo valerme de la definición antigua, o sea, no desdoblar la función de la mente, no reunir en uno solo los conceptos de voluntad y sentimiento, seguiré esa vía. Que los científicos me perdonen esta libertad. Se justifica por las consideraciones puramente prácticas que me guían en el trabajo didáctico.

—Al hacer trabajar la mente logramos al mismo tiempo que voluntad y sentimiento se incorporen a la labor creadora. O para decirlo con el nuevo lenguaje: la representación de algo evoca naturalmente un juicio sobre el objeto. Ambos ponen en actividad a la voluntad-sentimiento.

»Cuando un verdadero actor dice el monólogo de Hamlet “Ser o no ser”, ¿acaso se limita a recitar las ideas del autor y a ejecutar las acciones indicadas por el director? No, se incluye a sí mismo en las palabras del personaje y da su propio concepto de la vida, su espíritu, su sentimiento y su voluntad. En esos momentos el actor se emociona con los recuerdos de su propia vida que guardan analogía con la vida, ideas y sentimientos del personaje.

»Ese actor no habla en nombre de un imaginario Hamlet, sino en nombre de su propia persona, colocada en las circunstancias dadas de la obra. Ideas, sentimientos, representaciones y juicios ajenos se convierten en propios. Pronuncia las palabras no sólo para que los demás lo oigan y lo comprendan; para él es necesario que el espectador sienta su actitud interior hacia lo que dice, que quiera lo mismo que quiere su propia voluntad creadora.

»A veces esas fuerzas psíquicas empiezan a trabajar de modo súbito, espontánea, subconscientemente, al margen de nuestra voluntad. En esos momentos afortunados, aleatorios, debemos entregarnos al flujo espontáneo de su actividad. ¿Pero qué haremos cuando la mente, la voluntad y el sentimiento no respondan al llamamiento creador del artista? En tales casos hay que recurrir a los señuelos. Existen también en cada una de las fuerzas motrices de la vida psíquica. No los despierten a todos a la vez. Tomen uno de ellos, la mente, por ejemplo. Es más tratable, más obediente que las otras fuerzas; cumple de buen grado las órdenes. En este caso, de la idea del texto el actor recibe la imagen mental correspondiente, y empieza a ver aquello de que hablan las palabras. A su vez, la imagen provoca el correspondiente juicio propio, con lo cual se crea una idea nada árida ni formal, sino vivificada por las representaciones mentales, y que estimula naturalmente a la voluntad-sentimiento.

»En su breve práctica hay muchos ejemplos que ilustran este proceso. Recuerden

cómo animamos el ejercicio del loco, que les había hartado. La mente forjó una invención: el “sí”, las circunstancias dadas; éstas originaron nuevas e inquietantes representaciones y juicios, y después todos juntos despertaron la voluntad-sentimiento. Como resultado, ejecutamos magníficamente el ejercicio. Este caso es un buen ejemplo de la labor iniciadora de la mente al estimular el proceso de creación.

»Pero se puede llegar a la obra y al papel por otras vías: desde el sentimiento, a pesar de que éste es muy caprichoso e inestable. Es una gran suerte que la emoción responda en seguida al llamamiento. Entonces todo se arregla de manera espontánea, natural; aparece la representación, se forja un juicio sobre ésta, y juntos despiertan a la voluntad. Es decir, a través del sentimiento empiezan a trabajar a la vez todos los impulsores de la vida psíquica.

»Queda por resolver un problema: ¿cómo estimular la voluntad?

—A través de la tarea —recordé—, que influye directamente sobre el deseo creador, es decir, sobre la voluntad.

—Depende. Si la tarea es poco atrayente, no lo hará. Hay que acercar la tarea al alma del artista empleando medios artificiales para darle vida, hacerla interesante y conmovedora. Una tarea fascinante tiene fuerza para influir directamente. Pero... sólo sobre la voluntad. Su atracción reside en las emociones y no en los deseos, actúa directamente sobre el sentimiento. En la creación primero hay que apasionarse y sentir, y los deseos vienen después. Por eso hay que reconocer que la influencia de la tarea sobre la voluntad no es directa, sino indirecta.

»Pero de una u otra manera, directa o indirectamente, la tarea actúa sobre nuestra voluntad; es un magnífico señuelo y estímulo del deseo creador, que utilizamos asiduamente.

»Por consiguiente, seguiremos utilizando como antes la tarea para actuar indirectamente sobre la voluntad-sentimiento. —Hubo una breve pausa antes de que Arkadi Nikoláievich prosiguiera—: Lo acertado de reconocer que las fuerzas motrices de la vida psíquica sean la mente (representación, juicio), la voluntad y el sentimiento es confirmado por la misma naturaleza, que a menudo crea individualidades artísticas de tipo emotivo, volitivo o intelectual.

»Las de la primera clase (con predominio del sentimiento sobre la voluntad y el intelecto) cuando representan a Romeo o Hamlet acentúan el aspecto emotivo de sus papeles.

»Los actores en los que la voluntad es el atributo más poderoso, al interpretar Macbeth o Brand subrayan su ambición y sus tendencias religiosas.

»Los del tercer tipo, en los que el intelecto domina sobre el sentimiento y la voluntad, cuando interpretan Hamlet o Natán el Sabio^[31] dan involuntariamente a sus papeles más matices intelectuales de los necesarios.

»Sin embargo, la preponderancia de uno de los miembros del triunvirato no debe en modo alguno sofocar a los demás. Es imprescindible la correlación armónica de

las fuerzas motrices de nuestro espíritu. Como ven, el arte reconoce simultáneamente la creación en la que el sentimiento, la voluntad o el intelecto tienen el papel predominante. El único trabajo que rechazamos es el que surge de una árida especulación del actor, al que consideramos demasiado frío y razonador.

»Ahora cuentan ustedes con el armamento para el combate, para la creación, y con tres capitanes que pueden conducir sus regimientos. ¡Es una gran conquista, y les felicito!

La línea de la tendencia de las fuerzas motrices internas

—¡Regimientos, prepárense para el combate! ¡Capitanes, a sus puestos! ¡Ya se puede salir a escena!

—¿De qué manera?

—Imaginen que hemos decidido hacer una obra magnífica, y que a cada uno de ustedes se le ha prometido un brillante papel. ¿Qué harían al llegar a su casa tras la primera lectura?

—¡Actuar! —contestó Viuntsov.

Pushin dijo que se pondría a pensar sobre el papel. Malolétkova se sentaría en un rincón y trataría de «sentir». Con la amarga experiencia de la función de prueba, yo me cuidaría de esas peligrosas tentaciones y empezaría por algún «si» mágico, con las circunstancias dadas, ayudado por todo tipo de fantasías. Pasha empezaría a dividir el papel en trozos.

—En resumen —dijo Tortsov—, cada uno de ustedes, por una u otra vía, trataría de penetrar en el cerebro, el corazón y los deseos del personaje, despertar recuerdos afines con éste en su propia memoria emocional, forjarse una representación y un juicio propio sobre su vida, atraer a la voluntad-sentimiento. Tratarían de llegar al alma del personaje con las antenas de su propio espíritu, dirigirían hacia él las fuerzas motrices de la vida psíquica.

»En muy raras ocasiones la mente, la voluntad y el sentimiento abarcan instantáneamente la esencia de la nueva obra, se entusiasman con ésta en sentido creador y llegan en un impulso de pasión al estado interior necesario para el trabajo. Mucho más a menudo el texto es captado hasta cierto punto por el intelecto (la mente) y en parte por la emoción (el sentimiento), despertando vagos y difusos impulsos del deseo (la voluntad). O, para decirlo según la nueva definición, en el período inicial de conocimiento de la obra se crea una borrosa representación y un juicio muy superficial sobre su contenido. La voluntad-sentimiento también responde de forma parcial e insegura a las primeras impresiones, y entonces surge la sensación interna de la vida del papel, “en general”.

»Pero puede ocurrir también que en la primera lectura el actor no capte el texto con su intelecto, no haya respuesta de su voluntad ni su sentimiento, ni surja representación o juicio alguno sobre lo leído. Esto es frecuente en el primer contacto con producciones impresionistas o simbolistas^[32]. En esos casos hay que aceptar juicios ajenos y hacer un esfuerzo mayor por llegar al contenido. Después de una labor tenaz se crea alguna débil representación y un juicio personal que comienza a desarrollarse.

»El pensamiento y los deseos se manifiestan por impulsos. Surgen, se

interrumpen, vuelven a nacer y otra vez desaparecen. Si representamos gráficamente la línea que parte de los impulsores de la vida psíquica, el dibujo aparece con trazo quebrado. A medida que el actor se familiariza con el papel y comprende más profundamente su propósito esencial, la línea adquiere gradualmente continuidad. Entonces ya se puede decir que comienza la creación.

—¿Por qué sólo entonces?

En vez de contestar, Arkadi Nikoláievich empezó a hacer unos movimientos desordenados con las manos, la cabeza y todo el cuerpo, hasta que nos preguntó:

—¿Pueden decir que esto era una danza?

Contestamos negativamente.

En seguida, sentado, efectuó diversos movimientos que, en su sucesión, formaban una línea ininterrumpida.

—¿Se puede hacer con esto una danza? —preguntó.

Todos contestamos que sí.

Pasó a borrar desordenadamente en un papel varias líneas, puntos y trazos y nos interrogó:

—¿Puedo llamar a esto un dibujo?

—No.

—¿Y si con las líneas hago esto?

Nos mostró un hermoso dibujo, y contestamos afirmativamente.

—Por consiguiente, ¿ven que todo arte necesita una línea ininterrumpida?

Nosotros asentimos.

—Nuestro arte también la requiere. Por eso les he dicho que, cuando la línea de la tendencia de las fuerzas motrices se torna ininterrumpida, ya se puede empezar a hablar de creación.

—¿Cómo es esa línea?

—Pregunten a los científicos. Nosotros convendremos en considerar que en el hombre es normal y continua la línea en la que inevitablemente hay algunas breves interrupciones.

Para concluir la clase, Tortsov explicó que necesitábamos no una, sino muchas líneas, es decir, las que corresponden a la fantasía, la atención, los objetos, la lógica y continuidad, los trozos y tareas, los deseos, las tendencias y acciones, los momentos ininterrumpidos de verdad y fe, los recuerdos emotivos, la comunicación, las adaptaciones y demás elementos necesarios para la creación.

—Si se corta la línea de la acción, significa que el papel, la obra y el espectáculo se han detenido; si esto ocurre con la línea de las fuerzas motrices de la vida psíquica, aunque sólo sea con el pensamiento, el actor como ser humano no estará en condiciones de formarse una representación y un juicio sobre lo que dicen las palabras del texto, o sea, no comprenderá lo que hace y dice al actuar. Si la detención se produce en la voluntad y el sentimiento, el actor y su personaje dejan de sentir deseos y emociones.

—En mi última clase admitimos que en el drama, como en todo arte, hace falta ante todo una línea continua —dijo Tortsov—. ¿Les gustaría que mostrara cómo conseguirla?

—¡Claro que sí! —contestaron los alumnos.

—Cuénteme cómo pasó la mañana de hoy desde que despertó —dijo a Viuntsov.

El inquieto muchacho hizo unos cómicos gestos de concentración y se puso a pensar intensamente en la respuesta, pero no conseguía recordar las horas anteriores. Para ayudarlo, Tortsov le dio este consejo:

—Cuando evoque el pasado no trate de avanzar hacia el presente; por el contrario, vuelva hacia atrás, hacia los hechos que recuerda. Es más fácil retroceder, sobre todo cuando se trata de un pasado reciente.

Viuntsov no comprendió en seguida cómo proceder; Arkadi Nikoláievich insistió:

—Ahora estamos hablando aquí. ¿Qué hizo antes?

—Me cambié de ropa.

—Cambiar de ropa es un acto breve e independiente. Contiene cortos momentos de deseos, aspiraciones, varias acciones, sin los cuales no se puede cumplir la tarea inmediata. Todo esto dejó en usted el recuerdo de una breve línea de su vida. Tantos como las tareas son esos procesos de su realización y esas líneas cortas de la vida del papel. Por ejemplo, ¿qué ocurrió antes de cambiarse de ropa?

—Estuve en las clases de gimnasia y esgrima.

—¿Y antes?

—Fumé un cigarrillo.

—¿Y previamente?

—Estuve en la clase de canto.

—Todas éstas son líneas breves de su vida, que han dejado huellas en su memoria.

Retrocediendo más lejos, Viuntsov llegó hasta su despertar al comienzo del día.

—Resultó así una larga serie de líneas cortas de su vida, desde que despertó hasta el momento presente, retenidas por su memoria. Para fijarlas mejor, repita varias veces en el mismo orden la tarea que acaba de realizar —propuso Tortsov.

Cumplido esto, Arkadi Nikoláievich reconoció que Viuntsov no sólo había sentido las horas pasadas, sino que también las había fijado.

—Ahora repita varias veces el mismo trabajo de recordar el pasado inmediato, pero en sentido inverso, o sea, desde que despertó hasta el momento actual.

Viuntsov realizó lo indicado, no una, sino varias veces.

—Dígame ahora si no siente que todos estos recuerdos y la labor que ha realizado no han dejado en usted alguna huella sobre una línea bastante larga de su vida en el día de hoy. ¿Recuerda usted no sólo los actos ejecutados en su pasado inmediato, sino también una serie de sentimientos, ideas y sensaciones que ha experimentado?

Viuntsov calló, totalmente desconcertado. Tortsov le preguntó entonces:

—Usted ha comprendido cómo se puede revivir la primera mitad de la línea del

día de hoy. Haga ahora lo mismo con el resto del día —me propuso.

—¿Cómo puedo saber lo que me ocurrirá en el futuro inmediato? —pregunté.

—¿No sabe que después de esta clase tiene otras y que luego debe ir a su casa y tiene que comer? ¿No tiene ninguna perspectiva para la noche: visitar a un amigo, el teatro, el cine, una conferencia? No sabe si sus propósitos se cumplirán, pero puede suponer que sí.

—Por supuesto —admití.

—En tal caso, usted tiene ciertas ideas sobre la segunda mitad del día de hoy. En esta anticipación del futuro también hay movimiento, y donde hay movimiento siempre empieza una línea de la vida. ¿La siente usted cuando piensa en lo que le espera más adelante?

—Por supuesto, percibo lo que usted me dice ahora.

—Una esta línea con la anterior, tome en cuenta el presente y creará una línea completa y continua que, empezando por el pasado, sigue por el presente y el futuro del día de hoy, desde que se despierta por la mañana hasta que se acuesta por la noche. ¿Comprende ahora cómo de los diversos lapsos se forma el trazo continuo que corresponde al día entero? Ahora suponga que le han encargado preparar el papel de Otelo en una semana. ¿Siente que toda su vida en ese plazo se concentra en un solo propósito, el de salir airoso de tan difícil tarea?

—Naturalmente —asentí.

—¿Siente también esa línea ininterrumpida, más prolongada que la del ejemplo anterior, que va a través de toda la semana dedicada al papel de Otelo? Si existe la línea del día, de la semana, ¿por qué no habrá también la del mes, la del año y por fin la de toda la vida?

»Todas las líneas grandes se forman de muchas pequeñas.

»Exactamente lo mismo ocurre con cada obra y cada papel. También aquí las grandes líneas se forman de muchas otras cortas; también en la escena pueden abarcar diversos lapsos del día, la semana, el mes, el año, de toda la vida. En la realidad es la vida quien crea la línea, pero en el escenario la crea la fantasía del autor, a imagen y semejanza de la verdad. Pero no la traza en forma continua, para toda la vida del personaje, sino con grandes interrupciones.

—¿Por qué? —pregunté.

—Ya dijimos que el dramaturgo no ofrece la vida íntegra de sus personajes, sino sólo los pocos instantes que transcurren en el escenario. A menudo no dice nada de lo que ha pasado con sus personajes mientras han estado entre bastidores, o sea, de lo que provoca las actitudes que los actores interpretan. Nos toca a nosotros completar con nuestra imaginación lo que el autor dejó inconcluso en el ejemplar impreso de la obra. De otro modo no se logra continuidad en la «vida del espíritu humano» del actor en su papel, sino tan sólo algunos fragmentos. Para vivir el papel hace falta una línea ininterrumpida (relativamente).

»Supongamos que usted interpreta el ejercicio del dinero quemado; sigue a la

perfección la línea de la vida del personaje; acude a la llamada de su esposa para disfrutar con el baño de su hijo. Pero se encuentra con un conocido que acaba de llegar de lejos y se ha deslizado entre bastidores. Por él se entera de un hecho muy divertido que le ha ocurrido a un pariente cercano de usted. Conteniendo a duras penas la risa, usted se dispone a interpretar la escena del dinero quemado y la pausa de la “inacción trágica”. Comprenderá que intercalaciones tales en la línea del papel no son útiles, lo cual significa que ni aun entre bastidores se la puede interrumpir.

Arkadi Nikoláievich comenzó la clase invitando a todos a ir al escenario, a sentarse cómodamente en el apartamento de Malolétkova y a hablar de lo que quisieran.

Nos sentamos alrededor de la mesa; unos lo hicieron junto a la pared, en la que había algunas lamparillas eléctricas.

Quien más se afanaba era Rajmánov, pensábamos que nos mostraría una nueva ocurrencia.

Mientras conversábamos, en varios lugares se encendían y apagaban lamparillas; me di cuenta de que iluminaban al que hablaba, o al objeto del cual se hablaba. Por ejemplo, si Rajmánov decía una palabra, la luz se encendía junto a él. Si recordaba algún objeto que estaba sobre la mesa, en seguida éste quedaba iluminado.

Pero no me podía explicar las luces que se encendían fuera de nuestro cuarto: en el comedor, en la sala y en otras habitaciones contiguas; supe después que servían para señalar los objetos que estaban fuera de nuestro ambiente. Así, la luz del pasillo se encendía cuando mencionábamos el pasado, la del comedor al referirnos al presente y la de la sala cuando soñábamos con el futuro. También advertí que las luces aparecían incesantemente: no se había apagado una cuando ya se encendía otra. Tortsov nos explicó que esto ilustraba el cambio incesante de los objetos que en forma lógica, continua o casual ocurre en nuestra vida.

—Otro tanto debe ocurrir al interpretar el papel —dijo Tortsov—. Es importante que en la escena los objetos se alternen sin cesar y que creen una línea continua. Esta línea debe seguir aquí, en las tablas, a nuestro lado de las candilejas, y no pasar al lado de la platea.

»Esta continuidad de la línea es de suma importancia para el artista, y deben aprender a establecerla en ustedes mismos. Con lámparas eléctricas les mostraré cómo deben seguir sin interrupciones de un extremo a otro de la obra. Pasen a la platea —ordenó—. Vaniatú te harás cargo de las llaves de luz y me ayudará. Ésta es la obra que voy a interpretar. Hoy hay aquí una subasta. Se venden dos cuadros de Remirando. Mientras esperamos a los compradores, nos sentamos alrededor de la mesa con un experto en cuadros y conversamos sobre el probable precio. Para eso debemos examinar las dos obras. —Las lámparas de ambos lados de la habitación se encendieron y apagaron por turno, mientras que la que sostenía Tortsov se extinguió—. También debemos comparar mentalmente estos cuadros con otros de Remirando que hay en nuestros museos y en el extranjero. —Una luz en el vestíbulo que

ilustraba los cuadros imaginados de los museos, se encendía y apagaba, alternándose con dos que estaban en las paredes y que representaban a los que se iban a vender.

»¿Ven esas débiles lamparillas, que de pronto se han encendido junto a la puerta de entrada? Son compradores de poca importancia. Han atraído mi atención; los recibo, pero sin entusiasmo. ¡Si sólo llegan clientes como éstos, no podré subir el precio de los cuadros!, pienso. Me quedo tan preocupado, que no advierto nada de lo que pasa a mi alrededor. —Todas las lámparas anteriores se apagan y de lo alto cae sobre Tortsov un rayo de luz móvil, que ilustra el pequeño círculo de atención. Se mueve junto con él, mientras pasea inquieto por la habitación—. ¡Vean! Toda la escena y las habitaciones posteriores están repletas de nuevas lámparas que se encienden, y ahora son grandes. Son representantes de museos extranjeros. Por supuesto, los recibo con especial consideración.

Después, Arkadi Nikoláievich nos mostró el modo de recibirlos y acompañarlos hasta la subasta. Su atención se concentró cuando comenzó una encarnizada puja entre compradores importantes, que terminó con un gran escándalo, expresado con un escándalo de luces... Los reflectores se encendían y apagaban conjunta o separadamente formando un bello cuadro, como una apoteosis final de fuegos de artificio. Nuestras miradas volaban por todas direcciones.

—Les he mostrado cómo debería ocurrir siempre esto en la escena —dijo Tortsov—. Recuerden y comparen lo que sucede en la mayoría de los casos, y que no debería ocurrir. En su momento les hice ver esto con las luces, que se encendían raras veces en la escena y continuamente en la platea. ¿Qué opinan? ¿Es normal que la vida y la atención del actor se animen en la escena sólo un instante y después pasen por un largo lapso a la platea o fuera de los límites del teatro?

»Cuando regresan al escenario, es para desaparecer por mucho tiempo. En esta forma de actuar, la vida del actor corresponde sólo por unos momentos al papel, y el resto del tiempo permanece ajena. Esta mezcla de sentimientos diversos es inapropiada para el arte.

»Aprendan a crear en la escena una línea relativamente ininterrumpida para cada una de las fuerzas motrices de la vida psíquica y para cada uno de los elementos.

La actitud escénica interna

La clase de hoy no fue corriente, sino con carteles. Arkadi Nikoláievich dijo:

—¿Hacia dónde se dirigen las líneas que forman las fuerzas motrices de la vida psíquica? ¿Adónde se dirige el pianista en los momentos de exaltación artística para volcar sus sentimientos y dar amplio cauce a la creación? Hacia el piano, hacia su instrumento. ¿Qué rumbo toma el pintor en tal ocasión? Va hacia la tela, los pinceles y colores, es decir, hacia sus herramientas de trabajo. ¿Hacia dónde se lanza el actor, o mejor dicho, las fuerzas motrices de su vida psíquica? Hacia aquello que las impulsa, o sea, hacia su naturaleza física y espiritual. La mente, la voluntad y el sentimiento dan la alarma, y con su fuerza, temperamento y convicción movilizan todas las fuerzas creadoras internas.

»Las infinitas imágenes de la fantasía, los objetos de atención, de comunicación, las tareas, deseos y acciones, los momentos de verdad y de fe, los recuerdos emocionales, las adaptaciones, se disponen en largas filas.

»Las fuerzas motrices de la vida psíquica pasan por esas filas, despiertan los elementos, y el entusiasmo de la creación cobra una intensidad mayor.

»Se mueven hacia las tareas creativas, impulsadas por los deseos internos, las tendencias y las acciones del personaje. Se sienten atraídos por aquello con que pueden comunicarse, esto es, los demás personajes de la obra. Tienden hacia aquello en lo cual se puede creer fácilmente en la escena y en la obra, o sea, la verdad artística. Observen que todas esas atracciones están en la escena, de nuestro lado de las candilejas, y no en la platea.

»Cuanto más se alejan las filas de los elementos, más se unifican sus líneas de avance, que al fin se enlazan en un solo nudo. Esta fusión de todos los elementos del actor con el papel crea un estado interno del actor en escena de extraordinaria importancia, que en nuestro idioma llamamos... —Arkadi Nikoláievich señaló el cartel colgado ante nosotros, donde se leía:

ACTITUD ESCÉNICA INTERNA

—¿Y eso qué es? —preguntó Viuntsov, alarmado.

—Muy sencillo —empecé a explicarle, para controlarme a mí mismo—: Las fuerzas motrices de la vida psíquica se unen con los elementos en un objetivo global del actor-papel. ¿No es cierto?

—Sí, con dos correcciones. La primera, que el objetivo fundamental común está todavía lejos, y las fuerzas motrices y los elementos se unen para seguir buscándolo con sus fuerzas sumadas. La segunda corrección se refiere a la terminología. Hasta

ahora habíamos convenido en llamar simplemente «elementos» al talento artístico, las cualidades, los dones naturales y hasta a ciertos métodos de la psicotécnica. Era una designación provisional, y la admitíamos porque no era el momento de hablar de la actitud. Ahora, cuando ya hemos pronunciado esta palabra, declaro que su verdadera denominación es: *elementos de la actitud escénica interna*.

—Elementos... de la actitud... escénica... interna —repetía Viuntsov, tratando de grabar en su memoria las complicadas palabras—. ¡No entiendo un comino!

—¿Por qué? La actitud escénica interna es un estado casi normal en las personas. La actitud en escena, debido a lo artificial de las condiciones en que se desarrolla la creación en público, oculta una partícula, un dejo teatral, con su exhibicionismo, que no existe en la actitud humana normal. Por eso, al referirnos al estado del actor durante su actuación, hablamos de la actitud interna, y agregamos *escénica*.

—¿En qué es ese estado mejor que el normal?

—En que encierra la sensación de la soledad en público, que no conocemos en la vida real. Es una sensación magnífica. Recordarán que en su momento reconocieron que les aburría actuar mucho tiempo en un teatro vacío, o en su casa, en sus habitaciones, frente a frente con el *partenaire*. Tal actuación la comparábamos al canto en una habitación llena de tapices y muebles que anulan la acústica. Pero en el teatro, lleno de espectadores, con miles de corazones que laten al unísono con el corazón del actor, se crea una magnífica resonancia para nuestro sentimiento. Como respuesta a cada momento de auténtica emoción, vuelven hacia nosotros desde la sala el eco, la participación, el interés, la simpatía, corrientes invisibles de personas vivas y conmovidas que crean junto con nosotros el espectáculo. El público puede no sólo deprimir y asustar al actor; también puede despertar en él una auténtica energía creadora. Al darle calor emotivo, le da con ello fe en sí mismo y en su labor artística. El hecho de sentir el eco de millares de espíritus que parte de la platea nos produce una de las mayores alegrías que podemos experimentar.

»Por consiguiente, la actuación en público es por un lado un obstáculo para el actor, y por otro lado una ayuda. Lamentablemente, esta actitud humana correcta, casi absolutamente natural, es muy pocas veces espontánea. Cuando en casos excepcionales se la obtiene en la obra o en algunos de sus momentos, el actor, al volver a su camerino, dice: “Hoy estoy en vena”. Significa que ha encontrado casualmente en la escena un estado casi normal, humano. En esos raros momentos, todas las facultades creadoras del artista, todos sus “resortes”, “botones” y “pedales”, actúan perfectamente, casi igual y hasta mejor que en la vida misma.

»¡Qué felicidad es disponer de nuestra psicotécnica, que nos permite crear a nuestro antojo la actitud interior que antes sólo lográbamos casualmente, como “un regalo de Apolo”!

—En los casos, lamentablemente muy frecuentes —dijo Tortsov—, en que no se crea en el escenario la actitud interior correcta, el artista, al volver a su camerino, dice:

«¡Hoy no estoy en vena!». Significa que su aparato creador no funciona o está del todo inactivo, y es reemplazado por el hábito mecánico, la exageración convencional, el cliché. ¿Cómo ha sobrevenido ese estado? ¿Quizá el actor se ha asustado del hueco negro del proscenio y esto ha confundido todos los elementos de su interior? ¿O se ha presentado ante el público con un papel no elaborado, sin creer en las palabras que dice ni en sus acciones? ¿Tal vez esto ha originado en él una inseguridad que hace vacilar su actitud interior?

»También es posible que el actor haya sentido pereza de prepararse como es debido para la creación, sin renovar un papel que domina bien. Pues esto es algo que debe hacerse cada vez, antes de cada función.

»Pero puede ser que el actor no se haya preparado para la función por razones de salud, preocupaciones o disgustos personales, que desviaron su atención. O acaso sea uno de esos “artistas” habituados a hacer monadas para divertir al público, porque no saben hacer otra cosa. En todos estos casos, el contenido, la selección y la calidad de los elementos son incorrectos en varios sentidos. No hay necesidad de estudiar cada uno de estos casos por separado. Basta sacar una conclusión general.

»Bien saben que cuando el artista, un ser humano, sale a escena ante una multitud, el miedo, la confusión, la timidez, la responsabilidad y las dificultades le hacen perder el dominio de sí mismo. Siente una nerviosa necesidad de halagar al público, de mostrarse a sí mismo y de ocultar su propio estado para divertir a los concurrentes.

»En esas circunstancias, los elementos del actor se dispersan y viven separadamente entre sí; la atención gira en torno de sí misma, y otro tanto ocurre con los objetos, el sentido de la verdad, la adaptación, etcétera. Por supuesto, no es un fenómeno normal.

Lo normal es que en el artista, como ser humano, los elementos sean indivisibles, como ocurre en la vida real.

»La cohesión de los elementos en el momento de la creación debe existir también en el estado interior correcto, que no se diferencia en nada del estado de la vida real. Eso sucede cuando la actitud del artista en escena es la correcta; pero si por desgracia es inestable debido a las condiciones anormales de la actuación, y si hay tan sólo la más leve alteración, todos los elementos pierden su nexo común, empiezan a existir por separado, en sí y para sí. El actor, si bien actúa en la escena, no lo hace en el sentido necesario para el papel, sino simplemente para “actuar”. Está en contacto con los espectadores en vez de estarlo con sus compañeros de labor; se adapta, no para transmitir al *partenaire* sus propias ideas y sentimientos, que corresponden a los de su personaje, sino para brillar con la técnica de su maestría teatral. Entonces, esas personas que se pretenden artistas caminan por el escenario, al principio sin algunas de las cualidades necesarias para el papel, y al final sin ninguna de ellas.

»¿Qué ocurriría si esos mismos defectos existieran en nuestra naturaleza exterior, física, si se hicieran visibles y el rostro creado en la escena no tuviera ojos, ni dedos,

ni dientes? No aceptaríamos la presencia de tamaña deformidad. Pero los defectos de la naturaleza interior no aparecen a simple vista. El espectador no se da cuenta de ellos, y sólo los percibe inconscientemente. Únicamente los expertos en nuestra profesión los advierten.

»De ahí que el espectador común diga: “Todo parece estar bien, pero no me llega”. No responde ante tal modo de actuar, no aplaude ni vuelve al teatro. Todas esas deformaciones y otras peores nos amenazan constantemente y vuelven inestable nuestra actitud escénica.

»Comprueben mis palabras: elaboren un estado en que todas sus partes trabajen juntas en perfecta armonía, como en una orquesta bien preparada, reemplacen una de sus partes por un elemento falso, verán cómo el todo se arruina. Supongan que el intérprete del papel ha imaginado una acción en la que no puede creer. Inevitablemente crea el engaño de sí mismo, la mentira, que desorganiza la actitud adecuada. Lo mismo sucede con los demás elementos.

»O, por ejemplo, cuando el artista ve un objeto pero no lo mira. Su atención no se concentra en lo que es preciso para la obra y el papel; se aleja del objeto que se le ha impuesto por la fuerza, para dirigirse a otro, incorrecto, pero de mayor interés y magnetismo, o sea, la muchedumbre que está en la platea, o la vida imaginaria fuera del teatro. En esos instantes el actor “mira” mecánicamente, con lo cual empieza a actuar en falso y toda su actitud se altera.

»Ahora resuman todas estas deformaciones: el objeto de la atención situado del otro lado de las candilejas, más la perturbación del sentido de la verdad, más los recuerdos emotivos teatrales y no de la vida, más una tarea inerte, todo ello insertado, no en la atmósfera de una fantasía artística sino en la realidad cotidiana del actor, en las condiciones anormales del espectáculo, más una máxima tensión muscular, inevitable en tales casos.

»En todos los casos mencionados hoy se producen inevitablemente la deformación y el estado escénico incorrecto del artista al que llamamos *actitud artesanal* (actoral). Los actores principiantes y los alumnos como ustedes, sin experiencia ni técnica, son los que más a menudo caen en ese estado espiritual incorrecto, origen de convencionalismos.

—¿Cómo podemos ser artificiales si hemos estado una sola vez en escena? —pregunté.

—Le contestaré, si no me equivoco, con sus propias palabras. Recuerde la primera clase, cuando le dije que se sentara sencillamente en el escenario entre sus compañeros, y usted, en vez de hacerlo, se puso a exagerar y pronunció más o menos esta frase: «¡Qué extraño! Estuve una sola vez en el escenario, y el resto del tiempo he llevado una vida normal; sin embargo, me resulta mucho más fácil representar que actuar naturalmente». El secreto está en que en la escena, en las condiciones de actuar ante el público, se oculta la falsedad, contra la cual hay que luchar constantemente. ¿Cómo defenderse de ella y fortalecer la verdad? Este punto lo analizaremos en la

próxima clase.

—Tratemos de resolver esta cuestión: de un lado, cómo defenderse de la actitud incorrecta, artesanal, en la que sólo es posible trajinar y exagerar; del otro, cómo llegar a la actitud interior correcta, en la que es posible la verdadera creación —dijo Arkadi Nikoláievich para trazar el programa de nuestra clase de hoy—. Ambas cuestiones se pueden resolver simultáneamente porque la existencia de una excluye a la otra: la actitud adecuada elimina a la que no lo es, y viceversa. La primera alternativa es la más importante, y de ésta hablaremos.

»¿Cómo proceder cuando la actitud apropiada no surge por sí misma? En tal caso, hay que llegar por medios artificiales a un estado casi igual al que experimentamos constantemente en la vida real. Para ello hace falta la psicotécnica, que ayude a crear la actitud correcta y eliminar la incorrecta; mantiene al artista en la atmósfera del papel, defendiéndolo del hueco negro del proscenio y de la atracción de la platea.

»Todos los actores, antes del espectáculo, se maquillan y se visten para adquirir la apariencia del personaje que representan, pero olvidan lo principal: preparar, es decir, “maquillar y vestir” su espíritu para crear “la vida del espíritu humano” del papel que deben vivir en cada función.

»¿Por qué los actores dan tanta importancia solamente al cuerpo? ¿Acaso éste es el principal creador en la escena? ¿Por qué no maquillan y visten su espíritu?

—¿De qué manera? —preguntaron los alumnos.

—El arreglo del actor y el ajuste interior para el papel consisten en lo siguiente: en lugar de llegar al camerino en el último momento, el actor (sobre todo si se trata de un papel importante) deberá hacerlo unas dos horas antes del espectáculo y empezar a prepararse^[33]. ¿De qué manera?

»El escultor amasa la arcilla antes de trabajarla; una cantante modula la voz antes del concierto; nosotros, por así decir, debemos afinar nuestras cuerdas espirituales para controlar nuestras “clavijas”, nuestros “pedales” y “fuelles”, todos los diversos elementos y recursos con los que hay que poner en acción nuestro aparato de creación.

»Este trabajo nos resulta bien conocido por nuestras clases de ejercitación y disciplina.

»Nuestra labor empieza por la relajación muscular, porque sin este paso no se puede continuar.

»Y después... Recuerden: ¡El objeto es este cuadro! ¿Qué representa? ¿Cuáles son sus medidas? ¿Los colores? Tomen un objeto distante. Definan un círculo pequeño, no más allá de sus pies, o hasta los límites de la propia caja torácica. ¡Piensen en alguna tarea física! ¡A justificarla y darle vida con los recursos de la imaginación! ¡Realicen la acción con tanta veracidad como para creer en ella! Imaginen el “si” mágico, las circunstancias dadas y todo lo demás. Y una vez que hayan reunido todos esos elementos, diríjense a uno de ellos.

—¿A cuál?

—A cualquiera. Escojan el que más les agrade en el momento de la creación: la tarea, el «si», lo que ha forjado la imaginación, el objeto de la atención, el acto que ejecutan, la pequeña verdad y la fe, etcétera. Si logran atraer al trabajo a cualquiera de ellos (pero no «en general», ni aproximadamente, ni de modo formal, sino correctamente en todo sentido), todos los demás elementos lo seguirán.

»Cualquiera que sea el eslabón que se tome de la cadena, todos los demás lo seguirán. Lo mismo pasa con los elementos que forman la actitud. ¡Qué admirable es nuestra naturaleza creadora si no se la violenta! ¡Cómo están fundidas entre sí sus partes y cómo dependen unas de otras! Esta propiedad debe utilizarse con cautela. Por eso, al buscar el estado escénico adecuado, es necesario prepararse cada vez, tanto en el ensayo como en la función.

—¿Cada vez? —preguntó Viuntsov con asombro.

—¡Es difícil! —dijeron los otros, como si apoyaran a Viuntsov.

—¿Les parece más fácil actuar con elementos forzados? ¿Sin trozos ni objetos, sin que intervengan la verdad y la fe? ¿Acaso un deseo correcto, una tarea clara y atrayente, circunstancias verosímiles suponen un obstáculo, mientras que la mentira, la exageración y la falsedad les ayudan, y por eso lamentan separarse de ellas?

»¡No! Es más fácil y natural reunir todos los elementos, sobre todo si consideran que ésa es su propia inclinación. Estamos constituidos de tal modo que necesitamos nuestros miembros, el corazón, los riñones, el estómago, todo al mismo tiempo. Nos sentimos muy a disgusto si nos extraen alguno de nuestros órganos para reemplazarlo por algo artificial, un ojo de vidrio, una pierna ortopédica, un diente postizo. La naturaleza interna del actor también necesita todos sus elementos orgánicos y las prótesis, es decir, los clichés, le estorban.

»Lo que la naturaleza ha unido no debemos desunirlo. No se opongan a sus exigencias, que no se pueden violar; deben estudiarlas y defenderlas. No olviden que en cada preparación deben realizar todos los ejercicios.

—Pero entonces —objetó Govorkov—, tendríamos que hacer dos funciones por noche. La primera para nosotros, en el camerino, y la segunda para el espectador, en el escenario.

—No, no hace falta —lo tranquilizó Tortsov—. En la preparación basta repasar algunos pasajes esenciales del papel o del ejercicio, sin desarrollar hasta el fin todas sus unidades y tareas. Pueden formularse esta pregunta: ¿puedo creer hoy en mi actitud ante tal o cual pasaje de la obra? El actor debe ajustar incansablemente la actitud correcta no sólo durante la creación misma, sino antes de ésta; no sólo durante el espectáculo, sino también en los ensayos y en el trabajo en su casa. La actitud interior correcta es inestable tanto al principio, cuando el papel aún no se ha consolidado, como después, cuando el papel se desgasta y pierde agudeza. Cuando se adquiere experiencia, esa labor se realiza automáticamente. Un ejemplo ilustrará este punto.

»Supongamos que el actor se siente magníficamente en el escenario. Su dominio de sí mismo llega hasta el punto de que, sin salirse de su papel, puede controlar su actitud y analizar sus diferentes partes. Todas ellas trabajan exactamente, ayudándose entre sí. De pronto surge una ligera desviación y en seguida el actor “vuelve su mirada hacia el interior”, para comprender qué parte ha dejado de funcionar bien. Encuentra el fallo, lo corrige, y no tiene la menor dificultad en desdoblarse, o sea, hacer por un lado la corrección y por el otro seguir representando su papel. “El actor vive, ríe y llora en el escenario, pero al mismo tiempo no deja de observar sus risas y sus lágrimas. Precisamente esa doble función, ese equilibrio entre la vida y la actuación, constituye el arte^[34]”.

»Ahora ya saben qué es la actitud escénica interna y cómo se forma con las fuerzas motrices y elementos de la vida psíquica. Tratemos de penetrar en el alma del actor cuando se crea ese estado, y averiguar qué ocurre durante el proceso de forjar el papel. Supongamos que empiezan a trabajar en el papel shakespeariano más difícil y complejo, el de Hamlet.

»Se lo puede comparar con una inmensa montaña. Para apreciar las riquezas que encierra, hay que investigar sus yacimientos de metales preciosos, piedras, mármoles, combustibles, conocer la composición de las aguas de las fuentes, apreciar la belleza de la naturaleza. Es una empresa que no puede realizar una sola persona. Hace falta la ayuda de otra gente, una amplia organización, dinero, tiempo, etcétera.

»Al principio miran la montaña inaccesible desde abajo; la rodean y estudian. Después tallan peldaños en las rocas para subir por ellos, construyen caminos, cavan túneles y pozos.

»Cuanto más se adentran ustedes, mayor es la cantidad de material que extraen. A medida que van subiendo aumenta su admiración por la amplitud del horizonte y las bellezas de la naturaleza. Al fondo de un precipicio insondable, se distingue un valle floreciente que se extiende a lo lejos, y que nos asombra con su riqueza de colores. Por allá serpentean las aguas de un arroyo que brillan al sol. Más lejos la montaña, cubierta por el bosque; allá arriba la cubre la hierba, y a una altura aún mayor se transforma en una peña blanca y vertical, en la que juguetean los rayos del sol. En la cumbre están los picos nevados, siempre hundidos entre las nubes, y no se puede saber qué ocurre en ese espacio.

»De pronto los hombres se agitan y gritan: “¡Oro, oro! ¡Hemos encontrado una veta!”. Se intensifica el trabajo, por todos lados excavan la roca. Pero pasa el tiempo, los golpes van cesando, todo se apaga y los obreros se separan en silencio, cabizbajos, para dirigirse a algún otro lejano lugar... La veta ha desaparecido.

»Sin embargo, la montaña no logra ocultar sus tesoros a estos individuos escudriñadores y constantes. El trabajo se ve coronado por el éxito y la veta queda al descubierto. Se renuevan los golpes de los picos, se oyen las alegres canciones y la gente recorre animada toda la montaña. Un poco más, y encontrarán los yacimientos. —Tras una pausa, Tortsov prosiguió—: En la magnífica obra del genio (de

Shakespeare) sobre Hamlet se ocultan, como en esa montaña, incontables tesoros (elementos espirituales) y sus minerales (ideas de la obra). Son tesoros extraordinariamente delicados, complejos y difícilmente alcanzables. Es preciso cavar hondo en el alma del actor y en el personaje para hallarlos, realizar un esfuerzo mayor que al buscar los minerales en la tierra. A la obra del poeta, lo mismo que a la montaña, se la admira primero por fuera, estudiando su forma. Después se buscan los medios para penetrar en los recónditos sitios donde se encuentran las riquezas espirituales. Para ello también se necesitan “agujeros de sondeo”, “túneles”, “minas” (objetivos, deseos, lógica, continuidad, etcétera); hacen falta “trabajadores” (fuerzas creadoras, elementos); “ingenieros” (fuerzas motrices de la vida psíquica); la “disposición” correspondiente (actitud escénica interna).

»El proceso creador transcurre durante años en el alma del artista: de día y de noche, en los ensayos y en la función. La mejor definición de esta labor es: “Alegrías y tormentos de la creación”. En nuestro espíritu artístico también hay “intenso júbilo” cuando descubrimos en el personaje y en nosotros mismos la veta de oro.

»Si le pido que suba al escenario en busca de un papel que no está ahí, debe usted crear las circunstancias, los “si”, las fantasías, estimular los elementos de la actitud interior. Sólo con su ayuda podrá recordar de nuevo, volver a sentir cómo en la vida real se realiza la sencilla tarea de buscar un papel.

»Una tarea pequeña como ésta requiere también una actitud intrascendente, superficial, fugaz. Con una buena técnica surge instantáneamente y, una vez cumplida la acción, cesa de modo igualmente instantáneo. La actitud debe ser consecuente con la tarea y la acción.

»De esto surge la natural conclusión de que la cualidad, la fuerza, la firmeza, la estabilidad, la estructura y las formas de la actitud escénica interna son infinitamente variadas. Si se tiene en cuenta que en cada caso se establece el predominio de tal o cual elemento, fuerza motriz de la vida psíquica e individualidades innatas del actor, la diversidad de actitudes internas resulta ilimitada.

La supertarea. La acción transversal

—La actitud interna del actor en su papel ha sido creada. La externa fue estudiada no sólo por el frío intelecto (mente), sino también por el deseo (voluntad), la emoción (sentimiento), y por todos los elementos. El ejército de la creación ya está en perfecto orden de batalla. ¡Se puede atacar!

—¿Hacia dónde conducirlo?

—Al centro principal, a la capital, al corazón de la obra, hacia el objetivo esencial, en aras de la cual el poeta ha creado su obra y el actor ha elaborado uno de sus papeles.

—¿Dónde buscar ese objetivo? —preguntó Viuntsov.

—En la producción del poeta y en el alma del artista-personaje.

—¿Cómo se procede para ello?

—Antes de contestar a la pregunta hay que hablar de algunos momentos importantes del proceso. Presten atención.

»Así como de la semilla nace la planta, de una idea o sentimiento particular del escritor brota su obra. Sus ideas, sentimientos y sueños recorren como un hilo rojo toda su vida y lo guían durante la creación. Le sirven de base, y de ese germen brota su producción literaria; juntamente con sus penas y alegrías, por ellos empuña la pluma. Transmitir todo este material espiritual es el objetivo principal del espectáculo.

»De ahora en adelante convendremos en llamar a este fin esencial, que moviliza a todas las fuerzas psíquicas y elementos de la actitud del actor en su personaje:

SUPERTAREA DE LA OBRA

Tortsov nos indicó el cartel que estaba colgado ante nosotros.

—¿Supertarea de la obra? —repitió Viuntsov, con el asombro pintado en el rostro.

—Le explicaré —dijo Tortsov, apresurándose a disipar su confusión—. Dostoyevski estuvo buscando toda su vida al diablo y a Dios en el hombre, y esto fue lo que lo impulsó a escribir *Los hermanos Karamazov*. Así pues, la búsqueda de Dios es la supertarea de esta obra. Lev Nikoláievich Tolstói pasó toda su vida luchando por su propia perfección, y muchas de sus obras nacieron de la simiente que era su supertarea. Antón Chéjov combatía lo trivial de la vida burguesa y soñaba con una vida mejor. La lucha por ésta y su aspiración de alcanzarla son la supertarea de gran parte de lo que escribió.

»¿Pueden sentir cómo los grandes propósitos vitales de esos genios llegan a ofrecer un objetivo emocionante al actor y a arrastrar a todos los diversos elementos

de la obra y del papel? Todo lo que ocurre en la obra, sus objetivos grandes o pequeños, los pensamientos y acciones del artista relacionados con el personaje tienden a cumplir esa supertarea. Su dominio sobre el espectáculo es tan fuerte que aun el detalle más insignificante que no se vincula a él se vuelve dañino y superfluo, porque desvía la atención de la esencia de la obra.

»La tendencia hacia la supertarea debe ser ininterrumpida, recorrer toda la obra y el papel.

—¿Y si la supertarea es deficiente? —preguntó Viuntsov.

—Entonces el artista mismo tendrá que preocuparse de ahondarla y agudizarla.

—¿Qué características necesitamos? —pregunté.

—¿Puede ser necesaria una supertarea falsa, que no corresponda a las ideas del autor, aunque sea interesante para el actor? —preguntó Arkadi Nikoláievich.

—No, no es necesario; aún más, es peligroso. Cuanto más atrayente es una supertarea falsa, cuanto más fuertemente lleva al actor hacia sí mismo, más lo aleja del autor, de la obra y del papel. ¿Puede ser útil una tarea puramente racional? No, por su aridez. Pero una supertarea consciente, que parte del intelecto, de una idea interesante, es imprescindible.

»Hay que contar con una supertarea que corresponda a lo concebido por el autor, pero que ineludiblemente tenga eco en el espíritu humano del actor mismo. Esto puede provocar una vivencia que no sea formal y razonadora, sino auténtica, viva, humana, directa. En otras palabras, hay que buscar la supertarea no sólo en el papel, sino también en el alma del artista.

»Una misma supertarea y un mismo papel que deban ser ejecutados por todos los intérpretes suenan de modo diferente en el espíritu de cada cual. Son los mismos, pero a la vez son diferentes. Por ejemplo, tomemos una aspiración muy humana: “Quiero vivir alegremente”. ¡Cuántos matices diversos e imperceptibles hay en el mismo deseo, en el modo de realizarlo, en la idea misma acerca de la alegría!

»El actor debe encontrar y amar su supertarea. Si le ha sido indicada por otros, debe transfundirla a él mismo y emocionarse con ella. Es decir, debe convertir cada supertarea en algo propio. Esto significa encontrar la esencia interior, próxima al espíritu de uno.

»¿Qué da a la supertarea su peculiar e inasible atracción, que excita de diferentes maneras a cada uno de los intérpretes de un mismo papel? El hecho es que, inadvertidamente, sentimos lo que está oculto en el plano del subconsciente. La supertarea debe estar estrechamente unida a ese plano.

—En el complejo proceso de búsqueda de la supertarea —comenzó Arkadi Nikoláievich— es muy importante la elección de su nombre. Ya saben que en las unidades y tareas simples las denominaciones precisas les dan fuerza e importancia. En su momento dijimos también que el reemplazo del sustantivo por un verbo refuerza el ímpetu del impulso creador. Estas condiciones se manifiestan en grado

aún mayor durante la denominación verbal de la supertarea. «¡Da lo mismo uno u otro nombre!», dicen los profanos. Pero ocurre que de la precisión del nombre, de la acción que éste encierra, dependen la orientación y el enfoque de la obra. Supongamos que hacemos *La desgracia de ser inteligente*, de Griboiédov, y decimos que la supertarea de la obra se puede resumir en: «Quiero luchar por Sofía». Parece haber muchas acciones que justifican esta definición. La dificultad consiste en que, al abordar la obra desde este ángulo, el tema de la acusación social sólo tiene un significado episódico y casual. El giro también puede ser: «Quiero luchar, pero no por Sofía, sino por mi patria». Entonces surge en primer plano el ardiente amor de Chatski a su nación, a su pueblo. Y al mismo tiempo la acusación social se realza más, dando a la obra un contenido más profundo.

»Pero es posible ahondar más aún con las palabras: “Quiero luchar por la libertad”. En este caso, las acusaciones del protagonista se vuelven más severas, y toda la obra deja de tener sentido personal, como en el primer caso (el amor a Sofía), o de un nacionalismo estrecho, como en la segunda variante, para tornarse humano y universal.

»Algunos casos de mi propia experiencia artística les mostrarán con mayor claridad la importancia de designar la supertarea.

»Yo hacía el papel de Argan en *El enfermo imaginario*, de Molière. Al principio abordamos la obra de un modo muy elemental, definiendo su propósito con estas palabras: “Quiero estar enfermo”. Pero cuanto más esfuerzo ponía y cuanto mayor era mi éxito, más se convertía la alegre comedia satírica en tragedia de la enfermedad, en patología.

»Pronto comprendimos nuestro error y cambiamos por: “Quiero que me crean enfermo”. Entonces, el lado cómico pasó a primer plano y se preparó el terreno para mostrar cómo los necios son explotados por los charlatanes del mundo de la medicina a los cuales quiso ridiculizar Molière, y la tragedia se convirtió en seguida en alegre comedia.

»En *La posadera*, de Goldoni, empleamos primero la expresión: “Quiero evitar a las mujeres” (el misógino), pero de este modo la obra no revelaba su humor ni su acción. Sólo cuando comprendí que el héroe amaba a las mujeres y que toda su actitud era fingida, cambié por: “Quiero galantear en secreto”, y de inmediato la pieza cobró vida.

»Pero ese objetivo se refería sólo a mi papel, y no a toda la obra. Cuando después de mucho trabajo comprendimos que la dueña de la posada, o, en otras palabras, “la dueña de nuestra vida”, es la mujer (Mirandolina), y en consecuencia establecimos un propósito activo, la esencia interior surgió por sí sola.

»Mis ejemplos muestran que en nuestro arte y en su técnica la elección del nombre de la supertarea es un momento de suma importancia, que da sentido y orientación a todo el trabajo. A menudo sólo queda definido después de presentado el espectáculo, y muchas veces el espectador ayuda a encontrar una designación

adecuada^[35].

—Por consiguiente —dijo Tortsov—, las líneas que siguen las fuerzas motrices de la vida psíquica, nacidas del intelecto (razón), los deseos (voluntad) y la emoción (sentimiento) del actor, tras recoger partículas del personaje e incorporar los elementos creadores del actor, se enlazan entre sí en un nudo único y firme. Todas ellas forman la actitud interna, que es esencial para empezar a estudiar los complejos detalles de la vida espiritual del personaje, así como la propia vida del actor durante su actuación. En ese estudio exhaustivo se pone en claro el propósito para el cual se crearon la obra y su personaje.

»Una vez comprendido el verdadero fin de la creación, todos los impulsores y elementos se lanzan por el camino trazado por el autor hacia el objetivo final y esencial, es decir, hacia la supertarea. A esa tendencia activa del actor en su papel, que atraviesan toda la obra, la llamamos en nuestro lenguaje... —Arkadi Nikoláievich señaló un segundo texto del cartel colgado ante nosotros:

ACCIÓN TRANSVERSAL DEL ACTOR-PERSONAJE

»Luego, la acción transversal del actor es una prolongación directa de las líneas que siguen las fuerzas motrices de su vida psíquica, que tienen su origen en la mente, la voluntad y el sentimiento. Si no existiera la acción transversal, todas las unidades y tareas de la obra, las circunstancias dadas, la comunicación, la adaptación, los momentos de verdad y de fe vegetarían separados entre ellos, sin la menor esperanza de revivir.

»Se podrán convencer ustedes de la importancia de la supertarea y la acción transversal con un ejemplo de la vida real.

»La actriz Z, que gozaba de mucho éxito y preferencia del público, se interesó por el sistema. Decidió aprenderlo desde el comienzo, y con este fin abandonó transitoriamente la escena. Durante varios años trabajó en el nuevo método con varios profesores, pasó por todo el curso y posteriormente retornó a los escenarios.

»Para su asombro, no tuvo el éxito de antes. El público encontró que la antigua celebridad había perdido lo más valioso que tenía, que era lo espontáneo, el impulso, los momentos de inspiración. Todo ello había sido reemplazado por la aridez, los detalles naturalistas, los métodos formales de actuación y demás defectos. Es fácil imaginar la situación de la pobre actriz. Cada nueva presentación se convertía en un examen. Esto dificultaba su trabajo y aumentaba su desconcierto, que llegaba a la desesperación. Quiso volver a la forma antigua, pero no lo consiguió. Por un lado había perdido la destreza del oficio y la fe en lo antiguo, y por el otro tenía conciencia de lo absurdo de los métodos anteriores en comparación con los nuevos, que prefería. Sumida en el desconcierto, había decidido abandonar la escena y contraer matrimonio. Después corrieron rumores sobre sus propósitos de suicidio.

»Por ese tiempo tuve ocasión de verla en escena. Al terminar la función, y a petición suya, fui a su camerino. Me recibió como una alumna sorprendida en falta. El espectáculo había terminado hacía mucho, el público y el personal del teatro se había ido, y ella, sin quitarse el maquillaje, todavía con su vestuario, me retenía, y profundamente emocionada quería saber la causa del cambio ocurrido. Examinamos todos los momentos de su papel, los procedimientos técnicos que había asimilado. Todo era correcto. La actriz comprendía cada parte por separado, pero en su conjunto no había captado las bases creadoras del sistema.

»—¿Y la acción transversal, y la supertarea? —le pregunté. Z había oído hablar de esto a grandes rasgos; pero se trataba solamente de teorías no puestas en práctica—. Si actúa sin acción transversal, significa que no actúa dentro de las circunstancias dadas y con el mágico “si”, no incluye la naturaleza y el subconsciente en la acción, no crea la “vida del espíritu humano” del personaje. Sin ellos no hay sistema. Usted no crea en escena; sólo realiza algunos ejercicios carentes de relación entre sí. Son apropiados para una lección escolar, pero no para una función. Por eso los trozos de su papel, excelentes por separado, no impresionan ni satisfacen en su conjunto. Despedace la estatua de Apolo en pequeños fragmentos y muestre cada uno por separado. Es difícil que provoquen entusiasmo.

»Acordamos un ensayo al día siguiente en su casa. Expliqué a la actriz cómo unir con la acción transversal los diferentes trozos y tareas y cómo dirigirla hacia la supertarea general. Ella emprendió la labor con pasión y me pidió que le dejara algunos días para llegar a dominarla. Volví para comprobar qué había hecho sin mí, y me dirigí al teatro para ver la función en la nueva manera. Imposible describir lo ocurrido aquella noche. La talentosa actriz fue recompensada por sus dudas y tormentos. Tuvo un éxito extraordinario. He aquí lo que pueden lograr la milagrosa y vivificante acción transversal y la supertarea.

»Debo agregar algo más —dijo Tortsov tras una breve pausa—: Imaginen un actor y ser humano ideal que se consagra íntegramente a un gran objetivo vital: elevar y alegrar a la gente con su elevado arte, explicar las bellezas espirituales de las obras geniales.

»En adelante convendremos en llamar a esos vitales propósitos del actor y el ser humano objetivos supremos y líneas supremas de acción.

—¿Qué es eso?

—Para responderles contaré un episodio de mi vida que me ayudó a comprender (o sea, a sentir) el punto de que hablamos en este momento. Hace mucho tiempo realizamos una de nuestras giras habituales, y en San Petersburgo, en vísperas del debut, me detuve en un ensayo que no lograba preparar satisfactoriamente. Furioso y cansado, salí del teatro. De pronto apareció ante mi vista un cuadro inesperado. Había un enorme campamento asentado frente a nuestro teatro. Ardían fogatas, millares de hombres estaban sentados o dormían sobre la nieve y en unos bancos que habían traído. Aquella muchedumbre esperaba a que llegara la mañana y se abriese la

taquilla para conseguir los asientos más próximos al escenario.

»Me sentí conmovido. Este sacrificio se hace para recibir un papelito que da derecho a acercarse a la taquilla, sin garantía de obtener una entrada.

»¡Qué enorme es la importancia del teatro para la gente! ¡Con qué profundidad debemos comprenderlo! ¡Qué honor y qué felicidad es llevar la dicha a millares de espectadores, dispuestos a arriesgar hasta su vida para ello! Sentí deseos de crearme una tarea tan elevada, a la que llamé «super-supertarea», y a su cumplimiento, «acción supertransversal». —Arkadi Nikoláievich se detuvo unos instantes; luego prosiguió:

»Pero es una lástima que, en el camino hacia el gran objetivo final, ya sea la supertarea de la obra y el papel o la super-supertarea de toda la vida del actor, éste se exceda en su creación y dirija su atención a un propósito secundario, parcial.

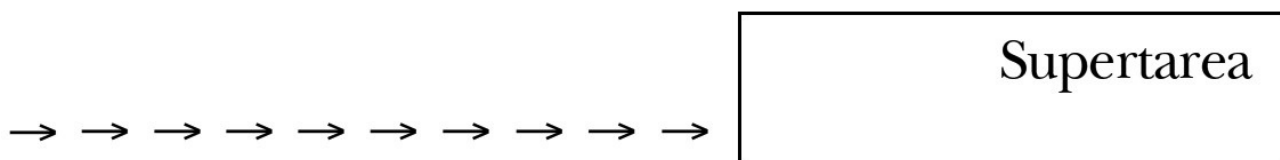
—¿Qué ocurre entonces?

—Pues esto: recuerden a los niños que, jugando, hacen girar sobre ellos un peso o una piedra atada a una larga cuerda. A medida que gira se va enroscando alrededor del palo al que está unida y del que recibe el movimiento. Girando rápidamente, la carga se acerca cada vez más al palo, hasta quedar unida a él.

»Ahora imaginen que, en lo mejor del juego, alguien coloca en el recorrido de esos círculos otra varita. En su inercia, la carga empezará a enrollarse alrededor de la varita en vez de alrededor del madero sostenido por el niño, que deja de ser el centro de su juego.

»En nuestra profesión ocurre algo parecido. A menudo, al tratar de llegar a la supertarea, el actor tropieza en el camino con una tarea secundaria, de naturaleza teatral, a la que entrega toda su energía. Esta sustitución de lo importante por lo pequeño es algo peligroso que deforma toda la labor del artista.

—Para que aprecien mejor la importancia de la supertarea y de la acción transversal recurriré a un gráfico —dijo Tortsov mientras se acercaba a la pizarra y cogía una tiza—. Lo normal es que todas las tareas y sus breves líneas de la vida del personaje se dirijan sin excepción a un lugar común a todos, esto es, hacia la supertarea. De esta manera. —Hizo este dibujo en el pizarrón:



La larga serie de líneas de la vida del papel se orientan hacia la supertarea. Las líneas cortas, con sus objetivos que se van alternando de modo lógico y coherente, se unen de manera sucesiva, y gracias a ello se forma una línea continua que recorre toda la obra.

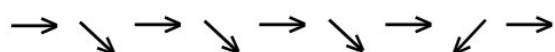
»Ahora imaginen por un instante que el actor no tiene una supertarea, que cada una de las líneas cortas del papel representado se dirige en una dirección diferente. — Y nuestro maestro se apresuró nuevamente a ilustrar la idea con un dibujo, en el que la línea axial aparecía quebrada:



»Aquí ven una serie de objetivos grandes, medianos y pequeños, y de breves trozos de la vida del personaje, orientados en distintas direcciones. ¿Podrían ustedes crear una línea recta y continua?

Admitimos que era imposible.

—En tales condiciones, la acción central o axial está destruida; la pieza se ha dividido en fragmentos dispersos y cada una de sus partes está obligada a existir por sí sola, fuera de la totalidad. Tomaré un tercer caso. Como ya dije, en toda obra bien construida, su supertarea y la acción transversal surgen de la propia naturaleza de la obra. Es una cosa que no se puede violar impunemente, sin destruir la obra misma. Imaginen que se quiere introducir en la obra un tema extraño, sin relación con su contenido. En ese caso, la supertarea orgánicamente vinculada a la obra y la acción central creada de modo natural permanecen parcialmente, pero a cada paso se alejan en la dirección del mencionado tema o tendencia:



Supertarea

tendencia

»Rota su espina dorsal, esa obra no puede vivir.

Govorkov protestó con todo su temperamento teatral.

—¿Pero no quita así a cada director y a cada actor la iniciativa personal, su creación, su yo oculto, la posibilidad de renovar un arte envejecido y modernizarlo?

Arkadi Nikoláievich le respondió con calma:

—Usted, y muchos de los que piensan como usted, mezcla y a menudo entiende incorrectamente tres palabras: lo eterno, lo moderno y lo simplemente actual.

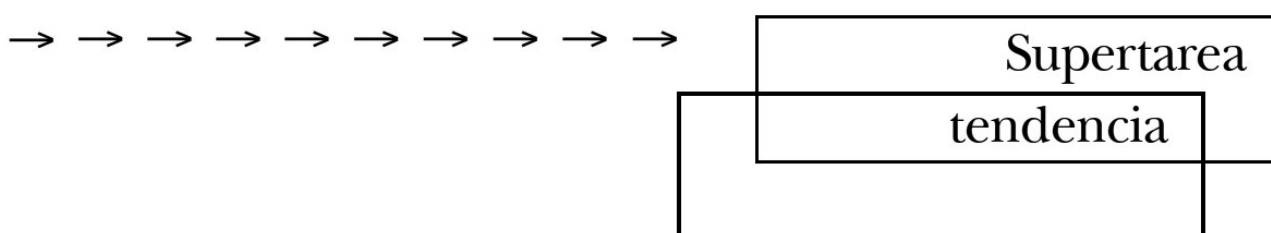
»Lo moderno puede pasar a ser eterno, si contiene grandes temas e ideas profundas. Yo no objeto la modernidad cuando es necesaria para la obra del dramaturgo.

»En contraste absoluto con ello, lo estrechamente actual nunca podrá ser eterno. Vive solamente hoy, y mañana ya se puede haber olvidado. La obra de arte eterna nunca armoniza con lo que sólo es actual, por muchos artificios que empleen directores y actores.

»Cuando a una obra antigua, monolítica, clásica, se le incorpora por la fuerza un aspecto accidental o extraño a su contenido, su estructura se altera de tal modo que a menudo se vuelve irreconocible. Una supertarea mutilada no atrae ni seduce; sólo consigue irritar.

»Pero puede ocurrir que la tendencia armonice con la supertarea. Sabemos que al naranjo se le puede injertar una rama de limonero, y entonces se obtiene un nuevo fruto, que en Estados Unidos llaman *grape fruit*^[36].

»Puede suceder que se injerte una idea moderna en un clásico y lo rejuvenezca. Entonces la tendencia deja de existir autónomamente y se convierte en supertarea. Se puede representar de la siguiente manera: una acción transversal que tiende hacia la supertarea y hacia la tendencia.



»Aquí el proceso de la creación transcurre normalmente, y la naturaleza orgánica de la obra no se deforma. Extraigamos la conclusión.

»Defiendan antes que nada la supertarea y la acción transversal; procedan cautelosamente con las tendencias traídas por la fuerza y con otros fines ajenos a la obra. Si yo tuviera la certeza de que hoy les he hecho comprender el papel primordial de la supertarea y de la acción transversal en la creación me sentiría feliz y pensaría que he resuelto la empresa más importante, la de explicar uno de los elementos más valiosos del sistema. —Arkadi Nikoláievich hizo una extensa pausa antes de continuar:

»Toda acción se encuentra con una reacción, y la segunda suscita y refuerza a la primera. Por eso en cada obra, junto a la acción transversal, pasa en sentido opuesto otra acción contraria, opuesta, la reacción transversal. Es una suerte, porque la reacción origina naturalmente una serie de nuevas acciones. Necesitamos esa oposición constante, pues promueve lucha, disputas y una serie de tareas por alcanzar. Suscita la actividad, que es la base de nuestro arte.

»En efecto, sin las cobardes intrigas de Yago, Otelo no sentiría celos ni mataría a Desdémona. Pero como todos los sentimientos del Moro apuntan a su amada y Yago se interpone entre ellos con su acción contraria, se crea una tragedia en cinco actos riquísima en acción y con un desenlace catastrófico.

»No hace falta agregar que la reacción transversal consta también de momentos aislados y de breves líneas de la vida del actor y su papel. Tomemos como ejemplo a *Brand*.

»El deber de Brand lucha contra el amor de la madre; la idea contra el sentimiento; el pastor fanático contra la madre que sufre; el principio masculino contra el femenino.

»Por eso la acción transversal corresponde a Brand, y la reacción transversal a Inés.

Como conclusión, Tortsov nos recordó esquemáticamente cuanto nos había enseñado en el curso de ese año. El resumen me permitió ordenar lo aprendido durante el primer año.

—Ahora presten mucha atención, pues tengo algo muy importante que decir —concluyó Arkadi Nikoláievich—. Todas las etapas del programa que hemos recorrido durante el presente período lectivo pretenden forjar la actitud escénica interna. Para eso hemos trabajado todo el invierno. Eso es lo que exige ahora y exigirá siempre toda su atención.

»Pero en esta fase no se hallan todavía preparados para las búsquedas profundas de la supertarea y la acción transversal. Falta un importante añadido que encierra el principal secreto del sistema y justifica las bases de nuestra orientación artística: *lo subconsciente a través de lo consciente*. Éste ha de ser el tema de nuestra próxima lección.

Ha terminado el primer curso del sistema y, como Gógol, me siento tan confundido, tan extraño. Yo contaba con que nuestro trabajo de casi un año me traería la inspiración, pero lamentablemente el sistema no ha justificado en este sentido mis esperanzas.

Éstos eran mis pensamientos mientras, a la entrada del teatro, me ponía maquinalmente el abrigo y me envolvía lentamente el cuello con una bufanda. De repente alguien me tocó un hombro. Me volví y me encontré con Arkadi Nikoláievich Tortsov, sonriente.

Había advertido mi abatimiento y quería saber la causa. Le di una explicación evasiva, pero él insistió obstinadamente con sus preguntas.

—¿Qué siente usted en el escenario? —Fue la primera, con el propósito de averiguar qué era lo que me desconcertaba del sistema.

—Ésa es la cuestión, que no siento nada en especial. Estoy cómodo, sé lo que hago, no me siento vacío, tengo fe en todo y creo en mi derecho a estar en el escenario.

—¿Qué más pretende? ¿Cree que está mal no mentir en la escena, creer en todo, sentirse el amo? ¡Esto vale muchísimo!

Entonces le confesé lo de la inspiración.

—¡Era eso! —exclamó—. No acuda a mí para eso. El sistema no fabrica la inspiración; sólo prepara el terreno propicio. En cuanto a si llegará o no, debe preguntárselo a Apolo, a su propia naturaleza o al azar. No soy brujo; sólo le muestro nuevos recursos y procedimientos para despertar el sentimiento, la emoción. Le aconsejo que en el futuro no persiga el fantasma de la inspiración. Deje este asunto por cuenta de la magia de la naturaleza y ocúpese en lo que es accesible a la conciencia humana.

»El papel puesto en la senda correcta avanza, se amplía y profundiza, y al final conduce hacia la inspiración. Hasta que eso ocurra, sepa para siempre que la mentira, la afectación, la artificiosidad y el cliché nunca engendran la inspiración. Por consiguiente, procure actuar verazmente, aprenda a preparar el terreno favorable para “la intuición que llega desde lo alto”, y puede estar seguro de que la conseguirá con mayor facilidad.

»Por otra parte, en las próximas clases hablaremos también de la inspiración. Y la analizaremos —agregó Tortsov, antes de alejarse.

¿Analizar la inspiración? ¿Razonar, filosofar sobre ella? ¿Será posible? ¿Acaso razoné cuando grité en la función de prueba: «¡Sangre, Yago, sangre!»? ¿Razonaba Malolétkova cuando gritó su famoso: «¡Socorro!»? ¿Al igual que con las pequeñas acciones físicas, podremos de las pequeñas verdades y los momentos de fe, con trocitos y destellos aislados, conjurar y formar la inspiración? Así reflexionaba mientras me alejaba del teatro.

El subconsciente y la actitud escénica del actor

—Nazvánov y Viuntsov, suban al escenario y hagan la escena inicial del ejercicio con el dinero quemado —ordenó Tortsov al comenzar la clase—. Ya saben que en toda labor creadora hay que empezar relajando los músculos. Por lo tanto, siéntense cómodamente y descansen, como si estuvieran en su casa.

Nos dirigimos al escenario para ejecutar lo indicado.

—¡Eso es muy poco! ¡Más libres, más cómodos! —gritó Tortsov desde la platea—. ¡Eliminen ese noventa y cinco por ciento de tensión! Quizá piensen que exagero, que no hay tanto exceso. Pues no, el esfuerzo del actor que se encuentra ante el público alcanza dimensiones hiperbólicas; y lo peor es que el esfuerzo y la violencia se crean inadvertidamente, al margen de la necesidad, de su voluntad y del sentido común. Así que supriman cuanto puedan de esa carga superflua.

Pero me excedí en mi propósito y llegué a la postración; quedé forzosamente inmóvil, entumecido. Ésta es también una de las peores formas de tensión, y tuve que luchar contra ella. Cambié posturas, hice movimientos y mediante diversas acciones superé la inmovilidad, pero terminé por caer en el otro extremo, el de la agitación y la inquietud. Para cambiar la situación tuve que sustituir el ritmo rápido y nervioso por otro lento y casi perezoso.

Tortsov no sólo lo reconoció, sino que además aprobó mis procedimientos.

—Cuando el actor se esfuerza demasiado, es conveniente permitir incluso el descuido, la actitud más fácil ante lo que está haciendo. Se trata de un buen antídoto contra la excesiva tensión y la afectación.

Pero lamentablemente ni aun así logré la calma y desenvoltura que siento en mi casa, sentado en mi sillón.

Había olvidado tres momentos del proceso: 1) la tensión, 2) la relajación, 3) la justificación. Había que corregir rápidamente el error. Cuando lo conseguí, sentí que me había liberado de algo superfluo, que lo había eliminado. Experimenté la sensación del peso de mi cuerpo, de la fuerza de gravedad; me hundía en el sillón donde estaba recostado, y en ese momento gran parte de mi tensión muscular anterior se desvaneció. Pero tampoco esto me dio la libertad deseada, la que conocía de la vida real. ¿Qué ocurría?

Al analizar mi situación, me di cuenta de que, a expensas de mis músculos, estaba mucho más tensa mi atención, que controlaba los movimientos de mi cuerpo y me impedía descansar a gusto.

Comuniqué a Arkadi Nikoláievich mis observaciones.

—Tiene razón —me dijo—. En los elementos internos hay mucha tensión superflua, pero debe manejarse de un modo distinto del puramente muscular. En la

lucha contra las tensiones internas hay que tener también en cuenta tres momentos, a saber: la tensión, la relajación y la justificación. En los dos primeros se busca la tensión interna, averiguando cuáles son sus causas y procurando eliminarla. En el tercer momento se justifica el nuevo estado interior imaginando las circunstancias correspondientes. En el caso que analizamos tengan en cuenta que uno de los elementos importantes (la atención) no se difundió por todo el espacio del escenario y la platea, sino que se concentró dentro de ustedes en las sensaciones musculares. Deben dirigirla hacia un objeto o fin atrayentes, que den vida a la labor que realizan, que les apasione.

Me puse a recordar las tareas del ejercicio y sus circunstancias, paseándome mentalmente por toda la casa. Durante mi recorrido por mi vida imaginaria ocurrió un hecho inesperado: me introduje en una habitación que no conocía hasta entonces y vi ahí a dos viejecitos, los padres de mi esposa, que vivían con nosotros desde su retiro. Este descubrimiento inesperado me enterneció y al mismo tiempo me inquietó, porque cuando aumenta el número de miembros de la familia también se complican mis obligaciones para con ellos. ¡Hay que trabajar mucho para alimentar cinco bocas, además de la mía! En estas condiciones, mi empleo, la inspección del día siguiente, la asamblea general y mi trabajo de clasificación de documentos y control de la caja adquirirían suma importancia en mi vida. Me senté en un sofá y comencé a jugar nerviosamente con un cordelillo que tenía a mano.

—¡Muy bien! —exclamó Tortsov desde la platea, alentándome—. Ésa es una verdadera relajación muscular. Ahora creo en todo, en lo que hace y lo que piensa, aunque no sé qué es exactamente lo que absorbe sus pensamientos.

Al controlar mi cuerpo, comprobé que mis músculos se habían liberado totalmente de toda tensión; no quedaba ningún rastro de esfuerzo o violencia. Evidentemente se había creado el tercer momento, antes olvidado, el momento que justificaba mi permanencia sentado.

—Pero no se apresure —me señaló Tortsov—. Siga mirando hasta el fin con su mirada interior. Si es necesario, introduzca un nuevo «si».

—¿Y si en la caja aparece un gran error de cuenta? —se me ocurrió—. Entonces hay que verificar los libros, los documentos. ¡Qué horror! ¿Y si arreglara este asunto solo, de noche?

Miré maquinalmente el reloj. Las cuatro. ¿De la tarde o de la madrugada? De momento admití lo segundo, me sentí inquieto por mi tardanza y, tras arrojarme instintivamente sobre la mesa, ajeno a todo, empecé a trabajar furiosamente.

—¡Bravo!

Apenas presté atención a las palabras de Tortsov.

Ya no atendía a las voces de estímulo. No las necesitaba. Vivía, existía en la escena, había adquirido el derecho de hacer en ella lo que quisiera.

Pero eso no era todo. Quise acentuar más las dificultades de mi situación y afinar mis vivencias. Para ello tuve que introducir una nueva circunstancia: una gran falta

de dinero.

¿Qué hacer?, me pregunté con gran emoción. ¡Iré a la oficina!, decidí, dirigiéndome al vestíbulo. Pero está cerrada, recordé; volví al recibidor, paseé un rato para serenarme, encendí un cigarrillo y me senté en un rincón oscuro de la habitación, donde podía pensar mejor.

Vi en mi imaginación a unos hombres severos que revisaban los libros, los documentos, la caja. Me hacían preguntas, pero yo no sabía qué responder y me confundía. Una tenaz desesperación me impedía confesar sinceramente mi negligencia.

Después redactaron una resolución infausta para mí. Cuchicheaban en un rincón, mientras yo permanecía solo, apartado, despreciado. Seguí el interrogatorio, el juicio, el despido del empleo, la confiscación de mis bienes, el desalojo de mi casa.

—¡Observen: Nazvánov no hace nada, pero todo hierve en su interior! —susurró Tortsov a mis compañeros.

En ese momento sentí que todo daba vueltas alrededor de mí. Me perdí en mi papel, no sabía dónde estaba yo y dónde mi personaje. Dejé de jugar con el cordel y quedé inmóvil, sin saber qué hacer.

No recuerdo nada de lo que sucedió después, sólo que me resultó agradable y fácil cualquier improvisación. Ora decidía dirigirme al fiscal y me encaminaba hacia el vestíbulo, ora buscaba comprobantes en todos los armarios. Y así sucesivamente, haciendo cosas que me contaron después quienes me observaban. Había ocurrido en mí una transformación milagrosa. Antes sólo vivía a tientas el ejercicio, sin comprender lo que ocurría en su desarrollo y en mí mismo. Ahora se había aclarado mi mirada interior y lo comprendía todo. Cada pormenor de la escena y el papel adquiría otro significado para mí. Reconocí los sentimientos, las imágenes, los juicios y las visualizaciones de mi papel, mezclados con los de mi vida personal.

—Eso significa que usted se identifica a sí mismo con el papel y al papel consigo mismo —dijo Tortsov al explicarle mi estado.

—¿Es esto lo que nos hace dignos de vivir, de llegar a ser actores? ¿Esto es la inspiración?

—No lo sé. Pregúntelo a los psicólogos. La ciencia no es mi especialidad. Soy un hombre práctico y sólo puedo explicarle cómo percibo yo mismo la labor creadora en esos momentos.

—¿Cómo la percibe?

—Con mucho gusto hablaré de eso, pero no hoy, porque la clase ha terminado. Les esperan otras lecciones.

Arkadi Nikoláievich no olvidó su promesa y comenzó la clase con estas palabras:

—Una noche, hace mucho tiempo, en casa de unos amigos, me «operaron» en broma. Trajeron unas grandes mesas, «de operaciones» una con supuestos instrumentos quirúrgicos, otra vacía. Cubrieron el suelo con sábanas, trajeron vendas,

palanganas, recipientes. Me colocaron sobre la mesa y me vendaron los ojos. Lo que más me perturbaba eran los modales extremadamente solícitos de los «doctores», que me trataban como a un enfermo grave, haciendo todo con la mayor seriedad.

»Aquello me desconcertó tanto, que no sabía si reír o llorar. Se me ocurrió una idea tonta: «¿Y si de pronto empezaran a cortar de verdad?». La incertidumbre y la espera me inquietaban. Mi oído se agudizó, y no perdí el menor sonido. A mi alrededor oía murmullos; vertían agua, tintineaban los instrumentos, y de vez en cuando la gran palangana sonaba con un tañido fúnebre.

»—¡Comencemos! —murmuró alguien, como para que yo lo oyera.

»Un fuerte brazo apretó mi piel; sentí al principio un dolor sordo y después tres pinchazos. No pude contener un temblor. Me arañaron la muñeca con algo punzante, me vendaron, mientras se movían a mi alrededor; cayeron unos objetos.

»Por fin, tras una larga pausa, empezaron a hablar en voz alta, rieron y me felicitaron. Me quitaron la venda... y en mi brazo izquierdo había un niño recién nacido, formado con mi mano derecha, envuelta en gasa. En el reverso de la mano habían dibujado una cabeza infantil.

»Ahora me pregunto: ¿eran mis vivencias de aquel momento una verdad auténtica, acompañada de verdadera fe, o lo que yo experimentaba sería mejor llamarlo sentimiento que parecía verdadero?

»Por supuesto, no se trataba de verdad auténtica ni de verdadera fe en ella. La fe y la duda se alternaban, así como la vivencia real y la ilusión de ésta, la verdad y su apariencia.

»Entre aquellas sensaciones hubo completas vivencias durante las cuales sentía que me operaban realmente. Hasta tuve el presentimiento de que me desvanecía, por supuesto sólo por unos segundos. Fue así como sentí por primera vez un indicio de ese estado en el que hay mucho de subconsciente y que ahora conozco tan bien en la escena —dijo Arkadi Nikoláievich, concluyendo su relato.

—Sí, pero esto no es la línea de la vida; no son más que fragmentos.

—¿Y usted cree tal vez que la línea de la creación subconsciente es ininterrumpida, y que el artista en el escenario experimenta todo de igual manera que en la vida real? Si así fuera, el organismo físico y espiritual del hombre no soportaría el trabajo que le exige el arte. Como usted sabe, vivimos en el escenario los recuerdos emotivos de la realidad verdadera, que en ciertos instantes producen la ilusión de la vida auténtica.

»Tanto en mi caso, en la parodia de la operación, como con Nazvánov, en su última interpretación del ejercicio del dinero quemado, hubo momentos de vértigo, en que nuestras vidas humanas, con sus recuerdos emotivos, se confundían hasta tal punto con las de nuestros personajes que no era posible comprender dónde empieza una y dónde acaba otra.

—¡Eso es la inspiración! —insistí.

—Sí, en este proceso hay mucho de subconsciente —me corrigió Tortsov.

—¡Donde está el subconsciente también está la inspiración!

—¿Por qué piensa eso? —preguntó asombrado, y se dirigió en seguida a Pushin, que estaba sentado a su lado.

—¡Rápido, sin pensar, nombre algún objeto que no esté aquí!

—¡Una lanza!

—¿Por qué precisamente una lanza?

—¡Lo hago sin percatarme!

—Yo también «lo hago sin percatarme» y nadie «se percata». Sólo el subconsciente sabe por qué le ofreció precisamente esa representación. Y usted, Vieselovski nombre rápidamente alguna imagen.

—¡Una piña!

—¿Por qué precisamente una piña? ¿Acaso ha comido piña?

—No —repuso Vieselovski.

—¿Acaso pensaba en la fruta?

—Tampoco.

—Entonces hay que buscar la solución en el subconsciente. ¿En qué piensa ahora? —preguntó a Viuntsov.

Antes de contestar, nuestro excéntrico compañero se puso a reflexionar profundamente. Cuando iba a responder, sin darse cuenta empezó a frotar mecánicamente las palmas de sus manos por los pantalones. Después, esforzándose aún más por pensar, sacó del bolsillo un papelito y empezó a doblarlo y desdoblarlo.

El maestro estalló en una carcajada y dijo:

—Traten de repetir mecánicamente todas las acciones que necesitó Viuntsov antes de contestar a mi pregunta. ¿Para qué ha hecho todo eso? Sólo el subconsciente conoce el sentido de esos actos absurdos. ¿Ha visto usted? —me dijo—. Todo lo que dijeron Pushin y Vieselovski y todo lo que hizo Viuntsov se produjo sin la menor inspiración, y sin embargo en sus palabras y actitudes había momentos del subconsciente. Significa que éste se manifiesta no sólo en el proceso de la creación, sino también en los momentos más sencillos del deseo, la adaptación y la acción.

»Estamos en muy buenos términos con el subconsciente. En la vida real se aparece a cada paso. ¿Quién sugirió a Pushin la palabra “lanza”, quién le creó esa imagen? ¿Quién indicó a Vieselovski sus extraños movimientos de las manos, su mímica, su entonación; en una palabra, todas las inflexiones con que expresó su desconcierto a propósito de la piña? ¿A quién se le pueden ocurrir los actos físicos inesperados que realizó Viuntsov antes de contestar a mi pregunta? También aquí intervino el subconsciente.

—¿Eso significa —dije, intentando comprender— que cada imagen, cada adaptación, es en uno u otro grado de origen subconsciente?

—En la mayoría de los casos —confirmó Tortsov—. Por eso sostengo que en la vida real estamos en muy buenos términos con el subconsciente. Es lamentable que justamente donde más lo necesitamos, esto es, en el teatro, en la escena, lo

encontremos raras veces. Veamos qué pasa con el subconsciente en un espectáculo perfectamente ajustado, aprendido, bien ejercitado. Todo está fijado en él por los ensayos de los actores. Y sin embargo, sin la creación subconsciente de nuestra naturaleza orgánica y espiritual, toda la actuación del actor resulta falsa, razonada, convencional, árida, sin vida, formal.

»¡Traten entonces de abrir un amplio cauce en la escena al subconsciente creador! Que se elimine todo cuanto lo obstaculiza y se fortalezca cuanto lo ayuda. De ahí un objetivo fundamental de la psicotécnica: llevar al actor a un estado en que el proceso creador subconsciente surja de la propia naturaleza orgánica.

»En nuestra psicotécnica utilizamos ampliamente esta propiedad de la naturaleza, que nos permite cumplir con una de las bases esenciales de nuestra orientación en el arte: *forjar la creación subconsciente del actor a través de la psicotécnica consciente.*

»Pero a esto nos referiremos en la próxima clase.

—Hoy hablaremos de cómo despertar en nosotros la creación subconsciente a través de la psicotécnica consciente. A este respecto algo les puede contar Nazvánov, que experimentó el proceso en sí mismo al repetir el ejercicio del dinero quemado durante la última clase.

—Sólo puedo decir que súbitamente me vino de alguna parte la inspiración, y que yo mismo no entiendo cómo actué.

—Usted evalúa incorrectamente los resultados de la clase. Ocurrió algo mucho más importante. La llegada de la inspiración, sobre la que se elaboran nuestras expectativas, es simple casualidad; no podemos confiar en ella. En cambio, en la clase de que hablamos la inspiración acudió no por obra del azar, sino porque nosotros mismos la conjuramos con la preparación del terreno propicio.

—No preparé terreno alguno ni sé hacerlo —dije.

—Entonces se lo preparé yo en el interior de usted sin que interviniera su conciencia.

—¿Cuándo? ¿Cómo? Todo sucedió en orden, como siempre: relajé los músculos, examiné las circunstancias dadas, me planteé y realicé una serie de tareas, y así sucesivamente.

—Absolutamente correcto. En esa parte no hubo nada nuevo. Pero usted no advirtió un detalle sumamente importante, que constituye una gran novedad. Se trata de un agregado insignificante: yo le hice ejecutar todos los actos de creación hasta su límite extremo. Eso es todo.

—¿Cómo? —preguntó Viuntsov.

—Muy sencillo. Guíe el trabajo de todos los elementos de la actitud interior las fuerzas motrices de la vida psíquica, y de la acción central hacia una realidad normal, humana, y no teatral o convencional. Entonces conocerá en su interior la auténtica verdad de la vida del personaje representado. Es imposible no creer en la verdad. Y donde está la verdad está la fe, y se crea por sí solo el «yo soy». Usted habrá notado

que cada vez que todo ello surge por sí mismo, al margen de la voluntad, naturaleza orgánica y subconsciente se incorporan al trabajo.

»Esto es lo que le ocurrió a Nazvánov, como recordarán, en la escena del dinero quemado, y también en la penúltima clase.

»Por lo tanto, a través de la psicotécnica consciente llevada a su límite, se prepara el terreno al proceso creador subconsciente de nuestra naturaleza orgánica. En este cumplimiento hasta el límite de los procedimientos de psicotécnica consiste el agregado de suma importancia que ya conocen en el plano de la creación. ¡Si supieran el valor de esta novedad!

»Lo que en la vida cotidiana se crea y realiza por sí solo, en la escena se prepara con ayuda de la psicotécnica.

»En categórica oposición a lo que sostienen algunos maestros, trato de guiar hacia el subconsciente a los principiantes como ustedes, que dan sus primeros pasos en la escena. Hay que perseguir este propósito en el primer período, en el trabajo con los elementos, en la actitud interior, en todos los ejercicios y ensayos.

—Entiendo la importancia del añadido que usted nos dio hoy —dije a Tortsov—, pero no nos basta. Queremos conocer los procedimientos psicotécnicos correspondientes y el modo de utilizarlos. Denos los elementos técnicos necesarios y un enfoque más concreto.

—Con mucho gusto. Pero no oirán de mí nada nuevo. Sólo tengo que precisar lo que ya saben. Mi primer consejo: en cuanto alcancen interiormente la actitud escénica adecuada y sientan que su naturaleza sólo espera un impulso para ponerse a trabajar, denle este impulso.

—¿De qué manera?

—En química, cuando se realiza una reacción débil o lenta de dos soluciones, se agrega una cantidad insignificante de una determinada sustancia que actúa como catalizador. Es una especie de sazonomiento, que en seguida lleva la reacción a su límite. También ustedes deben incorporar un catalizador en forma de improvisación, algún detalle, acción o momento de auténtica verdad, ya sea física o espiritual. Lo imprevisto del momento les emocionará, y la naturaleza misma se lanzará al combate.

»Esto fue lo que ocurrió en la última repetición del estudio “la quema del dinero”. Nazvánov experimentó la actitud escénica correcta y, como declaró luego, para agudizar su estado creador improvisó una circunstancia imprevista: el gran desfalco. Su invención fue para él un catalizador. El añadido llevó en seguida la reacción a su límite, es decir, a la creación subconsciente de la naturaleza orgánica y espiritual.

—¿Y dónde buscamos los «catalizadores»?

—En todas partes: en sus imágenes, visualizaciones, juicios, sensaciones, deseos, en los más insignificantes actos físicos y espirituales, en los nuevos detalles que aporta la imaginación, en el objeto con que se comunica, en los pormenores imperceptibles que rodean a uno en el escenario. Y al hacerlo sentirán vértigo en los momentos de completa fusión de la vida del personaje con su propia vida personal.

Habrá partículas de usted en el personaje y de éste en usted.

— Y después?

—Lo que ya les dije: la verdad, la fe, el «yo soy» pondrán bajo su dominio a la naturaleza orgánica y al subconsciente.

»El trabajo realizado por Nazvánov en la penúltima clase se puede repetir, empezando desde cualquier elemento de la actitud escénica. En vez de arrancar desde la relajación muscular, como Nazvánov, se puede recurrir a la ayuda de la imaginación y las circunstancias dadas, de los deseos y la tarea, si ésta es clara, de la emoción, si tiene el calor suficiente. Es importante que en ninguno de esos casos olvide que el primer elemento de la actitud que ha surgido debe ser llevado al límite de sus posibilidades. Basta realizar esta labor creadora con uno de los elementos para que todos los demás lo sigan, pues existe un vínculo indisoluble. El procedimiento que acabo de explicar para estimular la creación subconsciente no es el  nico. Hay otro, pero hoy no alcanzar  a explicarlo; lo aplazo, pues, hasta la próxima lección.

—Shustóv y Nazvánov —nos dijo Tortsov al entrar en clase—, hagan la primera escena de Yago y Otelo; sólo las primeras frases.

Nos preparamos y actuamos, no de cualquier manera, sino con la mayor concentración, con una actitud escénica adecuada.

— En qué estuvieron ocupados en este momento? —nos pregunt  Tortsov.

—En mi tarea inmediata, es decir, en atraer la atención de Nazvánov —contest  Pasha.

—Y yo quería captar las palabras de Shustóv y visualizar interiormente lo que me decía —contest .

—Por consiguiente, uno de ustedes atraía la atención del otro y el otro se esforzaba por penetrar y visualizar lo que se le decía.

— No! Porque... —protestamos.

—Porque eso sólo podía ocurrir si faltaban la acción transversal y la supertarea de la obra y de los papeles. Sin ellos sólo se puede atraer la atención por el hecho de atraerla; o penetrar y visualizar con el solo fin de hacerlo. Ahora repitan lo que acaban de interpretar, y tomen la escena siguiente, en la que Otelo bromea con Yago.

— En qué consistía su tarea? —nos pregunt  Tortsov cuando terminamos.

—En el *dolce far niente* —contest .

— Ad nde fue a parar la tarea anterior: «Tratar de comprender al compañero»?

—Se introdujo en una nueva y más importante tarea, disolviéndose en ella.

—Recuerden ahora, según lo sucedido, cómo ejecutaron ambas tareas y cómo dijeron las palabras del papel en los dos fragmentos —nos propuso.

—Recuerdo cómo actu  y lo que dije en el primer trozo, pero no en el segundo.

—Eso significa que la actuación se realizó por sí sola espontáneamente, y que también así recitaron el texto —decidió Tortsov.

—Evidentemente fue así.

—Ahora repitan lo que acaban de hacer y tomen la parte siguiente, las primeras dudas del futuro celoso.

Hicimos lo indicado y definimos torpemente nuestra tarea: «Burlarnos de lo absurdo de las calumnias de Yago».

—¿Qué fue de las tareas anteriores: «Entender las palabras del compañero» y el *dolce far niente*?

Estuve a punto de decir que también se habían disuelto en la nueva y más importante tarea; pero reflexioné y no respondí.

—¿Qué pasa? ¿Qué les perturba?

—Que en esta parte la línea del papel, la de la felicidad, se interrumpe, y empieza una nueva línea, la de los celos.

—No se interrumpe —me corrigió Tortsov—, sino que empieza a transformarse gradualmente, en relación con el cambio en las circunstancias dadas. Al principio pasa por la breve franja de la felicidad del recién casado Otelo, sus bromas con Yago; luego vienen la sorpresa, el desconcierto, la duda, el rechazo de la desgracia que se aproxima, y en seguida el celoso se calma a sí mismo y vuelve al estado anterior de felicidad. También en la realidad conocemos esos cambios del estado de ánimo. También en ella discurre felizmente la vida; después, de repente, se introducen la duda, la desesperación, la pena, y de nuevo todo vuelve a aclararse.

»No teman estos cambios; por el contrario, deben quererlos, justificarlos, agudizarlos mediante contrastes. En el presente ejemplo, esto no resulta difícil. Basta recordar lo que hubo antes, en el romance de Otelo y Desdémona, vivir el pasado feliz de los enamorados, y encarar después mentalmente el contraste, compararlo con el horror y el infierno que Yago presagia al Moro.

—¿Qué se puede recordar del pasado? —preguntó Viuntsov, nuevamente confundido.

—Los primeros encuentros maravillosos de los amantes en casa de Brabancio, las citas secretas, el rapto de la novia y el matrimonio, la separación en la noche de bodas, el encuentro en Chipre bajo el sol meridional, la inolvidable luna de miel. Y después en el futuro... Piensen por sí mismos en lo que aguarda en el futuro a Otelo.

—Concretamente, ¿qué del futuro?

—Todo cuanto resulta de la infernal intriga de Yago en el quinto acto. Al confrontar el pasado y el futuro resultan comprensibles los presentimientos y dudas del receloso Moro. También se aclara la actitud del actor-creador ante el destino del hombre al que representa. Cuanto más claramente muestren el período feliz de la vida del Moro, con más fuerza transmitirán después el sombrío final. ¡Ahora continúen!

Hicimos toda la escena, hasta llegar al famoso juramento de Yago, por el cielo y las estrellas, de consagrar su mente, su voluntad y sus sentimientos al servicio del ultrajado Otelo.

—Si hacen este trabajo a lo largo de todo el papel —explicó Arkadi Nikoláievich—, las tareas pequeñas se fundirán entre sí para formar otras mayores y en menor

número. Distribuidas a lo largo de la obra, estas tareas, como las señales de un canal, trazarán la acción transversal. Para nosotros es importante comprender, esto es, sentir, que el proceso de absorción de las tareas pequeñas por las más grandes se realiza subconscientemente.

Comenzó una discusión sobre cómo llamar a la primera tarea. Ninguno de nosotros, ni siquiera Arkadi Nikoláievich, pudo resolver en seguida el problema. No es sorprendente, pues una tarea real, viva e interesante, no simplemente razonada o formal, no acude espontáneamente. Se forja durante la vida creadora en escena, en el trabajo sobre el papel. No conocíamos aún esa vida, y por lo tanto no podíamos definir correctamente su esencia íntima. No obstante, alguien dio una desmañada denominación, que adoptamos a falta de otra mejor: «Quiero adorar a Desdémona como ideal de mujer; quiero servirla y entregarle toda mi vida».

Mientras reflexionaba sobre esta gran tarea y trataba de infundirle vida a mi manera, comprendí que había ayudado a fundamentar interiormente toda la escena y diversos trozos del papel. Lo sentía cada vez que trataba de orientarme, en algún momento de la actuación, al objetivo final que me había fijado: «La adoración de Desdémona, el ideal de mujer».

Al dirigirme a la tarea final desde mis pequeñas tareas anteriores, sentía que los nombres que les asignamos perdían su sentido y su propósito. Por ejemplo, tomemos la primera tarea: «Tratar de comprender lo que dice Yago». ¿Para qué se necesita? No se sabe. ¿Por qué tratar de saberlo, cuando todo está claro? Otelo se ha enamorado, sólo piensa en Desdémona, quiere hablar únicamente de ella. Por eso todas las preguntas y sus propios recuerdos acerca de su amada le resultan agradables. ¿Por qué? Precisamente porque «adora a Desdémona, el ideal de la mujer», porque quiere «servirla y entregarle toda su vida».

Tomo el segundo objetivo, el *dolce far niente*. Tampoco éste es necesario; peor aún, es falso: al hablar de ella, el Moro se dedica a lo más importante para él, a algo imprescindible. ¿Por qué? Por la misma razón que adora a Desdémona y le entrega su vida.

Después de la primera calumnia de Yago, mi Otelo, tal como lo interpreto, se echa a reír. Era agradable para él pensar que ninguna mancha podía oscurecer la pureza inmaculada de su diosa. Esta convicción lo llevó a un estado de ánimo magnífico y a su adoración por ella. ¿Por qué? Por las mismas razones que ya expusimos. Comprendí cómo van surgiendo gradualmente en él los celos, cómo inadvertidamente se debilita su confianza en el ideal, cómo va creciendo y robusteciéndose la idea de que, bajo su aspecto angelical, se ocultan en su amada la cobardía, la perversión y la astucia de la serpiente.

—¿Qué ha pasado con los objetivos anteriores? —preguntó Tortsov.

—Fueron absorbidos por la única preocupación acerca del ideal perdido.

—¿Qué conclusión se puede sacar de la experiencia de hoy? —preguntó Arkadi Nikoláievich—. Hice sentir a los intérpretes de Otelo y Yago el proceso por el cual

los objetivos mayores absorben a los más pequeños.

»Aquí no hay nada nuevo. Sólo repetí lo que dije antes, al tratar de las unidades y tareas o de la supertarea y la acción transversal.

»Lo nuevo e importante es otra cuestión: Nazvánov y Shustóv saben ahora que cuanto más profundo, amplio y significativo es el propósito final, mayor atención atrae y menores posibilidades hay de entregarse a lo minúsculo e inmediato, que espontáneamente pasa al terreno de la naturaleza orgánica y el subconsciente.

—¿Cómo es eso? —preguntó Viuntsov, repentinamente perturbado.

—Cuando un actor se entrega a un objetivo importante, éste lo absorbe por completo. La naturaleza se hace cargo de todos los objetivos pequeños, que quedaron descuidados, y con ellos ayuda al artista a acercarse a su propósito final, en el que se ha concentrado toda la atención y la conciencia del actor.

»La conclusión de la clase de hoy es que *los grandes objetivos son algunos de los mejores recursos de la psicotécnica que buscamos para actuar indirectamente sobre la naturaleza espiritual y orgánica y sobre el subconsciente*. Tras una larga pausa de reflexión, Tortsov continuó:

»La misma transformación que acabamos de ver en los pequeños objetivos ocurre con los grandes, sólo que al frente de éstos aparece la supertarea omnímoda de la obra. Puestos a su servicio, también se vuelven auxiliares. Cuando la atención del artista se ve absorbida por la supertarea, los grandes propósitos también se cumplen en gran parte de modo subconsciente.

»Como ya saben, la acción transversal se crea con una larga serie de tareas importantes. En cada una hay gran cantidad de pasos pequeños, que se cumplen subconscientemente.

»¿Cuántos momentos de creación subconsciente se ocultan en la acción transversal, que recorre de un extremo al otro la obra? Su número es muy elevado. La acción transversal es el poderoso estímulo que buscamos para actuar sobre el subconsciente, pero no se crea por sí sola. La fuerza de su impulso creador depende directamente de la atracción de la supertarea, que también hace surgir momentos de creación subconsciente. Añádanlos a los que ya se han originado y se ocultan en la línea continua de acción y comprenderán que los recursos más poderosos para estimular la creación subconsciente de la naturaleza orgánica son la supertarea y esa línea. La mayor profundidad y amplitud debe ser el anhelo mayor de todo actor en cada una de sus actuaciones. Y si esto ocurre, lo demás se realiza subconscientemente por obra de la milagrosa naturaleza.

»Me falta aconsejarles utilizar sin descanso la supertarea como estrella guía. Entonces, tanto la acción transversal como el papel se desarrollarán de modo fácil, natural y en gran medida subconsciente.

—¿Es bueno para el espectáculo? —preguntó Shustov.

—Malo si prevalece el raciocinio, y bueno cuando el efecto se produce con ayuda de recursos artísticos. Ya saben qué es la psicotécnica consciente, capaz de crear

medios y condiciones propicios para la labor creadora de la naturaleza y del subconsciente. Piensen en lo que estimula a las fuerzas motrices de la vida psíquica, en la actitud interior en escena, en la supertarea y en la acción transversal, en una palabra, en todo cuanto es accesible a la conciencia. Aprendan a preparar con su ayuda un terreno favorable a la labor subconsciente de nuestra naturaleza artística. Pero nunca intenten llegar directamente a la inspiración, tomada como fin en sí misma. Esto sólo desemboca en esfuerzos físicos y resultados adversos.

—Además de la psicotécnica consciente, que prepara el terreno para la creación subconsciente, a menudo nos encontramos en escena con la pura casualidad. También hay que saber utilizarla, pero para ello hace falta la correspondiente psicotécnica.

»Veamos un ejemplo: Malolétkova, recuerde su grito de «¡Socorro!» en la función de prueba y díganos qué sintió en esos segundos de arrebató emotivo.

Malolétkova callaba, probablemente porque tenía un recuerdo confuso de su primera representación.

—Trataré de recordar por usted —dijo Arkadi Nikoláievich, para ayudarla—. La huerfanita que usted interpretaba fue abandonada en una calle desierta, y al mismo tiempo usted, la alumna Malolétkova, se sentía empujada hacia el inmenso espacio de la escena vacía, frente al terrible y negro hueco del proscenio. El terror al vacío y la soledad de la huérfana y de la principianta se mezclaron por su semejanza. Al tomar el vacío de la escena por el vacío de la calle, y a su propia soledad por la soledad de la huérfana arrojada de su casa, gritó «¡Socorro!» con un terror tan directo y sincero como el de la vida real. Fue una coincidencia casual pero afortunada, por el parecido de las circunstancias.

»Un actor experimentado, dotado de la técnica adecuada, utilizaría la feliz casualidad con provecho para su arte. Sabría reelaborar el terror del ser humano-actor como terror del ser humano-personaje. Pero en su caso, por inexperiencia y falta de técnica, el ser humano venció a la actriz. Usted interrumpió su actuación y se ocultó entre bastidores. —Después Arkadi Nikoláievich se volvió hacia mí para preguntarme—: ¿No experimentó usted ese mismo estado? ¿No tuvo una coincidencia casual en la escena por las mismas causas?

—Me parece que fue en la escena de «¡Sangre, Yago, sangre!».

—Sí —asintió Tortsov—. Recordemos lo que ocurrió entonces.

—Al principio grité las palabras del papel, no en nombre de Otelo, sino de mí mismo. Pero fue el grito desesperado del actor que había fracasado. Trasladé el clamor a mí mismo, y me hizo recordar a Otelo, el relato conmovedor de Pushin, el amor del Moro por Desdémona. Tomé la desesperación del actor, del ser humano, por la del personaje, de Otelo. Se mezclaron en mi mente, y pronuncié las palabras del texto sin reparar en nombre de quién las decía.

—Es muy posible que haya ocurrido algo así como una coincidencia por la semejanza —resolvió Tortsov—. En la práctica encontramos no sólo esa clase de

casualidades. Muchas veces en la vida convencional de la escena irrumpe un hecho externo de la vida real, que no tiene nada que ver con la obra, el papel ni el espectáculo.

—¿Qué hecho externo? —preguntaron los alumnos.

—Aunque sea un pañuelo que cae inadvertidamente, o una silla, como ya dije antes. Si el actor que está en escena es sensible, si no se asusta por el episodio casual ni lo rehúye, y por el contrario lo incorpora a la obra, entonces lo convierte en una especie de diapasón, que le da la nota viva, verdadera, en medio de la mentira convencional y teatral; le recuerda la verdad auténtica que arrastra toda la línea de la pieza y hace sentir y creer en la escena lo que llamamos el «yo soy». Todo esto conduce al actor hacia la creación subconsciente.

»Eso es cuanto les puedo decir sobre la psicotécnica consciente y sobre las casualidades que estimulan la creación subconsciente. Como ven, por ahora no contamos con demasiados recursos conscientes apropiados. En este ámbito nos aguardan muchos trabajos y búsquedas, y por ello debemos apreciar tanto más lo que ya hemos encontrado.

En la clase de hoy vi todo claro y me convertí en el más fervoroso seguidor del sistema. Vi cómo la técnica consciente elabora la creación subconsciente, que es fuente de inspiración. Ocurrió de la siguiente manera:

Dímkova hizo el ejercicio del niño abandonado, que una vez interpretó magníficamente Malolétkova.

Preciso es saber por qué Dímkova tiene tal inclinación por las escenas infantiles, «de pañales» de *Brand* y del nuevo ejercicio: hace poco tiempo perdió a su hijo único, al que adoraba. Habíamos hablado de esto en secreto, como un rumor. Pero hoy, al ver su interpretación, comprendí que era verdad.

Mientras actuaba sus ojos se llenaron de lágrimas, y su ternura de madre hizo que el madero que representaba al niño se transformara para nosotros, espectadores, en un ser vivo. Sentíamos su presencia dentro del mantel que simulaba los pañales. Al llegar a la escena de la muerte, hubo que interrumpir el ejercicio para evitar una catástrofe, por la profunda emoción que se había apoderado de la joven.

—Éste es un ejemplo de cómo crean la naturaleza y el subconsciente siguiendo con entusiasmo y rigor las leyes de nuestra escuela, porque son ellos mismos los que las han dictado; no son invención nuestra. Pero mensajes tales no nos llegan todos los días. Otras veces pueden estar ausentes, y entonces...

—¡No, siempre llegan! —exclamó Dímkova exaltada al oír por azar la conversación y como si temiera que la inspiración la abandonara, se lanzó a repetir el ejercicio recién concluido.

Compadecido de sus jóvenes nervios, Arkadi Nikoláievich quiso detenerla, pero pronto ella misma se detuvo, pues nada había conseguido.

—¿Cómo es eso? —le preguntó Tortsov—. En adelante le exigirán que actúe

bien, no sólo en la primera representación, sino también en las siguientes. En caso contrario, la obra que tuvo éxito en su estreno rematará en un fracaso.

—¡No! Tengo que sentir, y entonces podré actuar —dijo Dímkova, justificándose.

—«¡Cuando siento, puedo actuar!» —repitió Tortsov en tono burlón—. Eso es como decir: «Cuando aprenda a nadar, empezaré a bañarme». Comprendo que quiera usted llegar directamente al sentimiento. Sería magnífico que se pudiera dominar para siempre la técnica a fin de repetir una vivencia afortunada. Pero el sentimiento no se puede fijar. Se escurre entre los dedos como el agua... No queda, pues, otro recurso que buscar un procedimiento más estable para influir sobre él y afirmarlo. ¡Elija cualquiera! El más fácil y accesible, una acción física, una pequeña verdad, un breve momento de fe. Pero nuestra ibsenista rechaza con desdén todo lo físico en la creación.

Examinaron todos los caminos que puede seguir el artista: los trozos, las tareas interiores, las fantasías. Pero todos resultaron poco atrayentes, inestables e inaccesibles.

Por más vueltas que diera Dímkova, por más que rehuyera las acciones físicas, al final tuvo que aceptarlas, pues no pudo proponer nada mejor. Tortsov la orientó, aunque no buscó nuevas acciones físicas, sino que trató de hacerla repetir las que ella sola había encontrado intuitivamente y realizado de modo tan brillante.

La interpretación fue buena, con verdad y fe, pero no se la podía comparar con la primera vez. Arkadi Nikoláievich le habló así:

—Ha interpretado usted magníficamente, pero no el ejercicio que se le había indicado. Ha cambiado el objeto. Yo le pedí hacer la escena con un niño vivo, y usted me presentó un madero envuelto en un mantel, al que aplicó sus acciones físicas; envolvió con mano diestra el objeto, pero el cuidado de un niño vivo exige muchos detalles que usted hoy dejó a un lado. La primera vez, antes de envolver al niño imaginario, le colocó bien los bracitos y las piernecitas, lo besó amorosamente mientras le decía algo con ternura y sonreía con lágrimas en los ojos. Ahora omitió estos pormenores. Es natural: un madero no tiene piernas ni brazos. Corrija esos errores. Repita el ejercicio con un niño y no con un madero.

Tras un prolongado trabajo con Tortsov sobre las acciones físicas, Dímkova al fin comprendió y recordó conscientemente lo que había hecho inconscientemente en la primera interpretación. Sintió la presencia del niño, y el llanto asomó a sus ojos.

—¡Aquí tienen un ejemplo de la influencia de la psicotécnica y la acción física sobre el sentimiento! —dijo Arkadi Nikoláievich cuando Dímkova terminó su interpretación.

—Será así —dijo desilusionado—, pero tampoco esta vez Dímkova se conmovió, y por eso ni usted ni yo nos emocionamos.

—¡No importa! —exclamó Tortsov—. Una vez que se ha preparado el terreno y la actriz ha revivido el sentimiento, la emoción llegará; sólo hay que encontrarle salida en forma de objetivo atrayente, mágico «si» u otro «catalizador». Sólo que uno

no desea perturbar los nervios de la joven. Por otra parte —dijo tras breve reflexión, dirigiéndose a Dímkova—, ¿qué haría usted con este madero y el mantel si yo le presentara otro mágico «si»? Imagínese que tuvo un niño, un varón encantador. Usted lo quiere con pasión. Pero... al cabo de unos meses se le muere repentinamente. Usted se siente completamente perdida. Pero de pronto el destino se compadece de usted. Le ofrece un niño abandonado, también un varón, aún más encantador que el primero...

Apenas había Tortsov expuesto su idea, cuando ya ella prorrumpía en sollozos junto al madero y la emoción se repetía con redoblada intensidad.

Corrí hacia Arkadi Nikoláievich para explicarle el secreto de lo ocurrido: era como si hubiera adivinado el drama de Dímkova.

Tortsov se echó las manos a la cabeza, corrió hacia el escenario para detener a la pobre madre, pero se quedó admirado de su interpretación y no se atrevió a interrumpirla.

Concluido el ejercicio, cuando ya todo se había tranquilizado y se habían enjugado las lágrimas, me acerqué a Arkadi Nikoláievich y le dije:

—¿No cree usted que Dímkova no vivió ahora una fantasía, sino una realidad, su propia pena personal? Creo que lo ocurrido ahora en escena ha sido, a mi juicio, resultado de la casualidad, una coincidencia, y no un triunfo de la técnica artística; no ha sido arte ni creación.

—¿Y lo que hizo la primera vez sí fue arte? —me preguntó Tortsov.

—Sí —admití—, entonces fue arte. Ella por sí sola recordó subconscientemente su pena personal y la revivió.

—O sea que todo el problema radica en que yo evoqué y sugerí lo que se conserva en su memoria emocional, en vez de hallarlo ella misma, como la vez anterior. No veo diferencia en que el propio actor reviva sus recuerdos, o que éstos resurjan por sugerencias de otra persona. Lo importante es que la memoria guarde lo vivido y que con un impulso dado vuelva a aparecer. Sólo que hay que introducir oportunamente el «catalizador».

—¿Cuándo?

—Pregúntele a Dímkova si se habría conmovido con mi «si», por muy mágico que fuese, si lo hubiera sugerido antes, en la segunda actuación, cuando envolvía fríamente el madero con el mantel, cuando aún no sentía los bracitos ni las piernecitas del niño abandonado, cuando todavía no lo besaba, cuando no estaba con un hermoso ser vivo en vez de un desagradable madero. Hasta estoy convencido de que el cambio, mi comparación de ese objeto con su hermosa criatura, sólo la habría ofendido. Por supuesto, estallaría en llanto por la coincidencia casual de mi imaginación con la pena que experimentaba en su vida. Esto le habría recordado la muerte de su hijo. Pero habría sido el llanto por el desaparecido, mientras que en la escena con el niño abandonado esperamos ese mismo llanto mezclado con la alegría por el niño vivo.

»Como ven, el método de acercarse al sentimiento a través de la verdad y la fe en las acciones físicas y el “yo soy” es apropiado no sólo para crear el papel, sino también para darle más fuerza. Es una gran suerte que haya procedimientos para estimular los sentimientos ya creados. Si no fuera así, la inspiración que a veces le llega al actor sólo brillaría un momento para desaparecer después para siempre.

Me sentía feliz. Terminada la clase, me acerqué a Dímkova para agradecerle el haberme explicado personalmente algo muy importante en el arte, que aún no había captado yo del todo.

—¡Hagamos una comprobación! —propuso Arkadi Nikoláievich.

—¿Qué clase de comprobación? —preguntaron los alumnos, intrigados.

—Ahora, después de casi un año de trabajo, cada uno de ustedes se ha formado ya una idea sobre el proceso de la creación en escena. Tratemos de comparar esta nueva idea con la anterior, es decir, con la que tenían sobre la afectación teatral, que quedó en su memoria desde los espectáculos de aficionados y de la presentación en público al ingresar en la escuela. Por ejemplo: ¡Malolétkova! ¿Recuerda cómo en las primeras lecciones buscaba en los pliegues de la cortina el valioso prendedor, del que dependían su destino futuro y su permanencia en la escuela? ¿Recuerda cómo se agitaba, cómo corría de un lado a otro tratando de simular desesperación, y encontraba en ello una alegría artística? ¿Le satisfacen ahora esa «actuación» y esa actitud en el escenario?

Malolétkova quedó pensativa, recordando lo pasado, y poco a poco empezó a sonreír. Por fin hizo un gesto negativo, mientras reía en silencio, pensando, sin duda, en la ingenuidad con que había actuado aquella vez.

—Fíjese, usted se está riendo. ¿Y de qué? De que antes interpretaba «en general», pretendiendo llegar al resultado por un camino directo. No hay que sorprenderse de que representara en forma mecánica y forzada la imagen y los sentimientos del personaje. Recuerde ahora cómo vivía el ejercicio con el «niño abandonado», y cómo jugueteaba, no con un niño vivo, sino con un madero. Compare la vida auténtica en escena y su actitud durante la creación con la actuación afectada de antes, y dígame: ¿le satisface lo que adquirió durante el tiempo que ha pasado en la escuela?

La joven reflexionó; su rostro se puso primero serio y luego sombrío, sus ojos reflejaron inquietud, y sin decir palabra asintió con un movimiento de cabeza.

—Ahora ya no ríe —dijo Tortsov—. Con sólo recordar está a punto de llorar. ¿Por qué? Porque al elaborar el estudio siguió un camino totalmente distinto. No buscó directamente el resultado final: sorprender, conmover al espectador, interpretar el estudio con la mayor fuerza posible. Esta vez llegó al fruto desde la simiente, desde las raíces. Obró según las leyes de la creación de la naturaleza orgánica misma. Recuerden siempre estos dos caminos diferentes, uno de los cuales lleva a la artesanía y el otro al arte verdadero.

»¿En qué consiste nuestro modo de crear?

»Es la concepción y nacimiento de un ser vivo, el ser humano en el papel. Es un acto de creación natural, que recuerda el nacimiento de un individuo.

»En el proceso de creación está *él*, es decir, “el varón” (el autor). Está *ella*, “la mujer” (el actor, preñado con el papel, que ha recibido del autor la simiente, el núcleo de su obra). Está *el fruto, el niño* (el papel).

»Hay momentos en que el artista lo conoce por primera vez (su papel). Hay períodos de acercamiento, amores, disputas, divergencias, reconciliaciones, fecundación, embarazo. En esos períodos, el director interviene como una especie de casamentero. El proceso pasa, como siempre, por varios estadios, que se reflejan favorable o desfavorablemente en la vida personal del actor. Es sabido que hay antojos, caprichos. Lo mismo ocurre con la gestación del papel. Los diversos períodos de concepción y maduración del personaje influyen de diferente manera sobre el carácter y el estado de su vida personal.

»Considero que para la formación de un personaje se necesita un plazo no menor, y a menudo considerablemente mayor, que para la de un ser humano. Entre tanto, el director participa en la creación del papel como una especie de comadrona. En el curso normal del embarazo y el nacimiento, la creación interior se va formando por sí sola, de modo natural; luego vienen la crianza y educación por la “madre” (el actor creador).

»Pero en nuestro trabajo también hay nacimientos prematuros y abortos.

»Vemos entonces criaturas escénicas malogradas.

»En resumen, el nacimiento de un ser dramático (o un personaje) es un acto natural de la personalidad orgánica del actor. Se confunden quienes no comprenden esta verdad, quienes inventan sus “principios”, sus “fundamentos”, su “nuevo arte”, quienes no confían en la naturaleza. ¿Para qué inventar nuevas leyes, cuando éstas ya existen, creadas por la naturaleza?

—¿Quiere decir que niega usted lo nuevo en el arte?

—Al contrario. Pienso que la vida humana es tan delicada, compleja y diversa, que para su expresión cabal necesita aún una gran cantidad de «ismos» que estamos lejos de conocer. Pero al mismo tiempo lamento decir que nuestra técnica es débil y primitiva, y que tardaremos en poder llevar a cabo muchas exigencias interesantes y justas de innovadores serios. Éstos cometen un gran error: olvidan que entre la idea, el principio, la nueva base, por correctos que sean, y su realización hay un gran trecho. Para acercarlos hay que trabajar mucho tiempo en la técnica de nuestro arte, que todavía se encuentra en su estado inicial.

El resto del tiempo se destinó a las despedidas, ya que la de hoy fue la última lección del sistema este año escolar.

Arkadi Nikoláievich Tortsov terminó su alocución a los alumnos con estas palabras:

—Ahora cuentan ustedes con una psicotécnica, gracias a la cual pueden estimular

la vivencia. Ahora saben cómo cultivar un sentimiento que se pueda encarnar.

»Pero para mostrar externamente la delicada y a menudo subconsciente vida de nuestra naturaleza orgánica, es preciso contar con un aparato vocal y corporal sumamente sensible y muy bien trabajado, que transmita sutil, instantánea y exactamente las más delicadas y casi inasibles vivencias interiores. En otras palabras, la dependencia de la vida corporal del actor en escena respecto a su vida espiritual es de especial importancia en nuestra orientación artística. Por eso el actor de nuestro estilo, mucho más que otros, debe preocuparse no sólo por el aparato interior, que crea el proceso de la vivencia, sino también por el exterior, el corporal, que transmite fielmente los resultados de la labor creadora del sentimiento, la forma externa de su encarnación.

»Ahora ha llegado el turno del proceso de la encarnación, al que dedicaremos gran parte del próximo año.

»Eso no es todo: cuentan con algunos elementos para el “trabajo sobre el papel” que sigue después; han aprendido a crear el estado interior sin el cual no es posible acercarse a ese proceso. Se trata de un gran triunfo para el futuro y nos será de gran utilidad en su momento, cuando empecemos a estudiar el “trabajo sobre el papel”.

»¡Hasta la vista, pues! Les deseo un buen descanso. Dentro de unos meses nos reuniremos nuevamente para estudiar el “trabajo sobre sí mismo” y, en particular, el proceso de la encarnación.

Me siento inmensamente feliz; he comprendido hasta el fin, en la práctica, el significado de estas palabras: «*¡Creación subconsciente de la naturaleza orgánica a través de la psicotécnica consciente del actor!*».

Esto significa ahora para mí invertir años y años de vida en elaborar una psicotécnica, aprendiendo así a crear el terreno para la inspiración, que entonces llegará por sí sola.

¡Qué maravillosa perspectiva! ¡Qué felicidad! ¡Hay por qué vivir y trabajar!

Ensimismado en esos pensamientos me ponía la bufanda en el vestíbulo cuando de pronto vi a mi lado a Arkadi Nikoláievich. Lo abracé con profundo afecto. Se quedó perplejo y me preguntó el motivo de mi arranque.

—¡Usted me ha hecho comprender —le dije— que el secreto de nuestro arte consiste en observar exactamente las leyes de la naturaleza orgánica, y le prometo solemnemente estudiarlas en toda su profundidad! Le prometo obedecerlas sin vacilar, porque son las únicas que me pueden mostrar el camino exacto para la creación y el arte. Le prometo elaborar interiormente la psicotécnica, y hacerlo con paciencia, de modo sistemático e incansable.

Arkadi Nikoláievich se conmovió con mi impulso. Me llevó aparte y tomándome la mano, que retuvo largo rato entre las suyas, me dijo:

—Me resulta agradable, pero también me da miedo escuchar su promesa.

—¿Por qué le da miedo? —pregunté desconcertado.

—Hay demasiadas desilusiones. Yo trabajo en el teatro desde hace mucho tiempo; he tenido centenares de alumnos, pero sólo a unos pocos puedo llamar mis discípulos y decir que han comprendido la esencia de lo que es el objetivo de mi vida.

—¿Por qué tan pocos?

—Porque sólo una mínima parte tiene voluntad y persistencia como para llegar al arte verdadero. Con sólo *conocer* el sistema no es suficiente. Hay que dominarlo, y para ello hace falta el adiestramiento diario, constante, la ejercitación durante toda la carrera artística. Así como los cantantes vocalizan y los bailarines necesitan sus prácticas, los artistas de la escena tienen que adiestrarse según las indicaciones del sistema. Con un propósito firme, realizando esa labor, con el conocimiento de la propia naturaleza, con disciplina, y si cuenta con talento, podrá llegar a ser un gran actor.



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] En la obra original de Stanislavski cada capítulo aparece dividido en fragmentos encabezados de esta forma: «... de 19...», como si se tratase de las anotaciones hechas por el alumno Nazvánov de las clases impartidas por Tortsov. En la práctica real varios alumnos de Stanislavski tomaron notas taquigráficas de lecciones y ensayos (Vajtánov entre otros), y en muchos casos sirvieron de material complementario para la redacción de los libros del actor y pedagogo ruso. [*Esta nota, como las siguientes, es del traductor*]. <<

[2] Este procedimiento corresponde a una práctica real de Stanislavski, imitada después en numerosos centros de formación soviéticos. «Es importante ver sobre el escenario a los que ingresan en la escuela, frente a los espectadores. A menudo sólo ahí se manifiestan las condiciones dramáticas, la fuerza, el entusiasmo contagioso y otros requisitos. En estas presentaciones públicas hay que observar al actor con su caracterización y maquillaje. Que los mismos examinados escojan el programa para su presentación. Esto revelará su cultura, su gusto, su conocimiento literario y su iniciativa creadora». (Fragmento de una declaración de Stanislavski publicada en una revista de 1937). <<

[3] No es casual ni caprichosa la elección de *Otelo* por el alumno Nazvánov, pues Stanislavski consideraba ese personaje un excelente material pedagógico. La tragedia de Shakespeare fue dirigida e interpretada por el propio Stanislavski, y son abundantes los escritos sobre el montaje de la misma entre los materiales que no llegaron a formar parte de un libro. <<

[4] Stanislavski determina aquí la tarea básica del actor, aunque no llega a desarrollar su consecuencia inmediata: el sentido de la ética teatral. Más tarde Stanislavski afirmará que para poder «crear la vida del espíritu humano del papel» amando «el arte en uno mismo y no a uno mismo en el arte», es inevitable que el actor asuma el papel de un educador social. «El arte crea la vida del espíritu humano. Estamos llamados a transmitir en la escena la vida del hombre actual, sus ideas. El teatro no debe imitar a su espectador; no, debe elevarlo por los peldaños de una elevada escalera. El arte debe abrir los ojos hacia los ideales forjados por el propio pueblo». (Discurso de conmemoración del xxx aniversario de la creación del Teatro del Arte de Moscú [MJAT], el 27 de octubre de 1928). <<

[5] Citado según la edición: Coquelin, el mayor, *El arte del actor*, Kiev, 1909. Coquelin (1841-1909), célebre actor francés, defendía y llevaba al extremo la teoría enunciada por Diderot en *La paradoja del comediante* de que la sensibilidad es un obstáculo para el actor. Sin dejar de reconocer la maestría actoral de Coquelin, Stanislavski afirmaba que su método es ajeno a la naturaleza del actor ruso y a la tradición del teatro realista. <<

[6] De estas palabras se deduce que la división del programa en enseñanza de los elementos de la vivencia (primer año) y los de la encarnación (segundo año) es poco práctica. Los alumnos de la escuela de Tortsov, lo mismo que los del Teatro del Arte, estudiaban paralelamente los elementos que desarrollan el sentimiento interior y los de carácter externo (canto, danza, gimnasia, esgrima, etc.). En los estudios dirigidos por Stanislavski el límite entre las dos partes del programa se fue borrando paulatinamente. <<

[7] Así llamaba Stanislavski a la escena final del cuarto acto de la obra de Ibsen, estrenada en el Teatro del Arte en 1906. Dicha escena se describe más adelante, al ser empleada como ejercicio. <<

[8] Este tipo de ejercicios fue practicado ampliamente en el Estudio de Ópera y Drama que dirigía Stanislavski. Su utilidad consistía en que, al sustituir las circunstancias dadas reales por otras creadas por la imaginación, se provoca un cambio inmediato en la lógica del comportamiento del actor y, sin apelar a la palabra, se modifica visiblemente la acción y la actividad del intérprete. <<

[9] Stanislavski emplea una forma verbal imposible de traducir al castellano, pero muy elocuente en ruso: la tercera persona del verbo *byt* (ser, haber), que es totalmente impersonal y corresponde a nuestro *hay*. En castellano, sin embargo, *hay* se puede emplear sólo en 3ª persona, por lo que su traducción directa es imposible; lo más aproximado sería *heme en mi habitación*. He preferido emplear *existo* por aproximarse más a la idea expresada en ruso. <<

[10] Este ejercicio muestra uno de los rasgos más importantes del sistema de Stanislavski: la combinación de la idea «externa», proveniente del autor o el director, con las inclinaciones del propio actor, convirtiendo el papel encarnado en un hábito para el intérprete. Con ello se crea una imagen escénica personal e irrepetible, diferente para cada actor. <<

[11] El término «visualización», no expresa completamente la idea del autor, pues se refiere a la reproducción imaginaria de sensaciones no sólo visuales, sino auditivas, olfativas, gustativas y táctiles. Al hablar Stanislavski de «película de visualizaciones», se refiere al recuerdo o a la creación imaginaria de una serie más o menos larga de sensaciones que pueden unirse argumentalmente y que deben estimular el comportamiento del actor en una determinada dirección. <<

[12] Con esta intervención de Tortsov, Stanislavski subraya la naturaleza activa de la atención escénica, idea que cobró fuerza en la práctica pedagógica de sus últimos años y que ha sido desarrollada por sus discípulos. Si al principio los ejercicios sobre esta área tendían a fijar la atención sobre un objeto durante un tiempo más o menos prolongado o a ampliar y reducir los círculos de atención, al pasar el tiempo la atención se convirtió en parte integrante de la acción, al emanar de la acción. <<

[13] En numerosas ocasiones Stanislavski cita en sus escritos obras de médicos, psicólogos y biólogos, hoy ya olvidados, como forma de dar apoyo científico a sus descubrimientos y deducciones. La falta de interés de la ciencia hacia el teatro, expresada en bastantes ocasiones por el director ruso, ponía de manifiesto su temor a que no se tomasen en serio sus teorías sobre el arte del actor. Téngase en cuenta que cuando Stanislavski escribe sus libros hacía apenas cuarenta años que la profesión de actor había comenzado a dejar de ser considerada en Rusia propia de personas incultas y de dudosa moralidad. <<

[14] Se refiere al capítulo titulado «Dominio de sí mismo», en el que Stanislavski describe sus sensaciones artísticas durante los ensayos de la obra de Pisemski *Amargo destino* (1888). <<

[15] Habitualmente este término se traduce como «objetivo», pero considero más adecuado traducirlo como «tarea» por dos razones: en primer lugar es la traducción literal de la palabra rusa empleada por Stanislavski, y en segundo lugar «objetivo» induce a pensar en un resultado a alcanzar, mientras que «tarea» sugiere un proceso que debe ser recorrido en todas sus etapas, idea más cercana a la teoría stanislavskiana. <<

[16] Frase con que comienza *El inspector*, que ha terminado convirtiéndose en un aforismo incorporado al lenguaje cotidiano. <<

[17] Protagonista de la novela homónima en verso escrita por Pushkin. El tío de Shustov llama más adelante a sus parientes con nombres de personajes del teatro clásico ruso. <<

[18] Este consejo de Stanislavski pasó a formar parte del trabajo creativo del actor, una vez comenzado a construir el personaje. En la época en que Stanislavski redactaba este libro el trabajo se dividía en dos etapas: una de pormenorizado análisis «de mesa» en que se dividía el papel en una gran cantidad de trozos, cada uno con su correspondiente acción y tarea, y otra etapa de labor creadora en los ensayos, apoyada en el análisis. Con el tiempo la frontera entre las dos etapas se fue borrando, lo mismo que la separación entre comportamiento físico y psíquico, pues ambos se influyen mutuamente. En esta parte del capítulo se encuentra el germen del llamado «sistema de las acciones físicas», entendiendo como tales los comportamientos físicos que están relacionados con la vida interna del personaje. <<

[19] Esta frase refuerza la traducción del término empleado por Stanislavski como *tarea* y no como *objetivo*, utilizado habitualmente. En todo el capítulo Stanislavski sólo utiliza dos veces la palabra *objetivo* y aquí lo hace dándole claramente el sentido de culminación, de etapa final de un proceso. <<

[20] El sentido de la expresión «acción física» cambió en la práctica pedagógica de Stanislavski con posterioridad a la redacción de este libro, adquiriendo un sentido más amplio. La acción física de la enajenada lady Macbeth no se limitaría a borrar la mancha de sangre como síntoma de culpabilidad, sino que debería expresar toda la compleja lógica de una persona mentalmente perturbada, al igual que la relación hacia el imaginario Banquo y el presentimiento del peligro inminente, percibido por Macbeth antes aun de que sus aliados comiencen a abandonarle. Según Stanislavski la «acción física» como reflejo del mundo interno del personaje, debe existir incluso en los momentos de aparente inactividad. <<

[21] Aunque estas palabras de Tortsov induzcan a pensar otra cosa, Stanislavski luchó toda su vida contra la clasificación de los actores por papeles (galán, primera dama, gracioso, característico, etc.) por considerarla propia de un teatro rutinario. Defendía que todos los actores deben ser característicos. Sin embargo, defendía también que todos los actores tienen diferentes «dones interiores» y el papel interpretado debe corresponder a ellos. «Los actores no se deben diferenciar por sus papeles, sino por sus dones interiores», dijo y escribió en varias ocasiones. <<

[22] Stanislavski tomó de las obras del psicólogo francés Armand Ribot (1839-1916) muchos temas que le interesaban. En su biblioteca figuraban varios libros del investigador con abundantes anotaciones en las páginas. Partiendo de las conclusiones de Ribot sobre la presencia de una memoria afectiva en el hombre, Stanislavski investigó el papel de ésta en la creación artística. El ejemplo de los dos naufragos que figura más adelante no es característico de Stanislavski, que jamás contrapuso la memoria motriz, muy cercana a la memoria sensorial, a la memoria de los sentimientos; por el contrario, se valió de la memoria sensorial, entre otras herramientas, para despertar la memoria emocional, a la que nunca recurría directamente. Una interpretación errónea muy extendida del sistema de Stanislavski consiste en apelar en primer término y de forma directa a los recuerdos personales del actor, cosa que Stanislavski consideraba perjudicial. <<

[23] El Teatro del Arte de Moscú representó *La posadera* de Goldoni en 1898 y 1914, interpretando Stanislavski en ambas ocasiones el papel de Ripafratta. El momento a que Tortsov se refiere era valorado con especial importancia, pues a partir de ese momento se produce un importante viraje en el argumento: Ripafratta comienza a sentirse atraído por Mirandolina, a la que hasta entonces ha despreciado. <<

[24] A este respecto Stanislavski reconoció en más de una ocasión que había cometido excesos. Las primeras puestas en escena del Teatro del Arte estaban sobrecargadas de efectos sonoros y lumínicos, la reproducción de la realidad llegaba al naturalismo que tantas veces denostó el director y pedagogo. Tan minuciosa ambientación perseguía fundamentalmente la creación de estados emocionales en el actor y olvidaba al espectador. Con el paso del tiempo Stanislavski encontró otros medios para conducir al actor a un estado emocional creativo y fue abandonando la sobrecarga de pormenores costumbristas. En realidad el capítulo presente pertenece a un período determinado de la práctica escénica y pedagógica de Stanislavski y parte de lo expuesto fue revisado posteriormente por él mismo. Es conveniente a este respecto consultar *El trabajo del actor sobre su papel*, (Buenos Aires, 1988), así como los libros de discípulos de Stanislavski, como Toporkov (*Stanislavski dirige*, Buenos Aires, 1961) o Knébel (*La palabra en la creación actoral*, Madrid, 1998). <<

[25] Los actores del Teatro del Arte cuentan que cuando Stanislavski interpretaba al autoritario Fámusov de *La desgracia de ser inteligente* evitaban dirigirse a su camerino con cualquier petición, desde mucho antes de comenzar la función, mientras que cuando interpretaba a Astrov en *Tío Vania* o a Stockman en *Un enemigo del pueblo*, el trato con él era fácil por tratarse de personajes afables. Lo mismo ocurría con actores notables como Moskvín, cuya tenebrosa cercanía evitaban los demás el día que interpretaba a Iván el Terrible en *La muerte de Iván el Terrible*, mientras que cuando encarnaba a Epijódov en *El jardín de los cerezos* era todo locuacidad y se introducía en los camerinos de los demás tocando la guitarra, cantando y gastando bromas. Tal acercamiento paulatino al papel hasta lograr la fusión con él era práctica habitual de los actores de Stanislavski. <<

[26] Con el paso del tiempo Stanislavski fue distanciándose, en la interpretación de monólogos, del «diálogo entre la conciencia y la emoción» mencionados más arriba, al hablar de la comunicación con uno mismo. Pensaba que implicaba un riesgo, el de «volverse hacia uno mismo» ignorando el entorno y tendía, en su práctica pedagógica y escénica, a establecer un diálogo entre el actor y los objetos reales o imaginarios que pueden extraerse del texto del monólogo. <<

[27] Relato de Ofelia en el segundo acto de *Hamlet*. <<

[28] El término «irradiación» lo tomó Stanislavski del libro *Psychologie de l'attention* de Ribot. Los ejercicios destinados a estimular la capacidad de irradiación y la percepción de radiaciones en el *partenaire* tenían por objeto afinar la atención y la sensibilidad de los intérpretes, pero no llegaron a tener un desarrollo pleno en la práctica pedagógica de Stanislavski ni de la mayoría de sus discípulos. Únicamente Michael Chejov, cuyo sistema contiene notables diferencias respecto a lo practicado en el Teatro del Arte, llegó a desarrollar la «irradiación» como elemento fundamental de la formación actoral. <<

[29] Danza popular con movimientos improvisados por el bailarín, muy espectaculares y a menudo de carácter cómico. Es imposible bailarla teniendo la más pequeña lesión en las piernas. <<

[30] Con esta segunda inscripción, Stanislavski introduce una importante precisión en la definición de las fuerzas motrices de la vida psíquica y describe de manera muy clara el proceso mismo de pensar: 1) aparece una imagen o representación figurada más o menos precisa de un objeto (esto es característico del pensamiento artístico); 2) se elabora una opinión o juicio subjetivo sobre dicha imagen y 3) el juicio influye sobre el estado emocional de la persona creando un sentimiento y encaminando la voluntad hacia un fin. Aunque los tres pasos se producen de manera prácticamente simultánea, puede hablarse de una cierta sucesión, pues el juicio es imposible sin la representación y la voluntad-sentimiento es imposible sin los dos anteriores. <<

[31] Protagonista del drama homónimo del dramaturgo y teórico alemán del siglo XVIII
Gotthold Ephraim Lessing. <<

[32] Stanislavski se encontró, como director, con problemas para aplicar su sistema en obras no realistas como *El drama de la vida*, de Knut Hamsun o *La vida del hombre*, de Leonid Andréyev, puestas en escena que consideraba fracasadas en cuanto al trabajo con el actor, tal y como cuenta en su autobiografía artística *Mi vida en el arte*. Sin embargo, la idea de que el sistema de Stanislavski, al estar basado en las leyes de la naturaleza, era inaplicable en obras simbolistas, surrealistas o absurdas, ha ido perdiendo fuerza con el paso del tiempo. Las aportaciones que al sistema de las acciones físicas han hecho discípulos tan poco dados al realismo como Evgueni Vajtánov o Michael Chejov han mostrado que toda obra teatral en la que exista un conflicto permite el empleo de dicho sistema. A este respecto es de interés la consulta del libro de Nikolai Gorchakov *Lecciones de Régisseur* (Buenos Aires, 1987), acerca de los ensayos de una obra tan poco realista como *La princesa Turandot* dirigida por Vajtánov, o la recopilación de escritos de este último titulada *Vajtánov: teoría y práctica teatral*. (Madrid, 1997) <<

[33] El entrenamiento del actor y su preparación antes de cada representación se convirtió en una práctica habitual entre los discípulos de Stanislavski en el Estudio de Ópera y Drama. Lo que se expone a continuación era una práctica común. Stanislavski pensaba que sin una práctica diaria, el aprendizaje del sistema se convierte en el conocimiento de una terminología y poco más. <<

[34] Cita no totalmente exacta de Salvini, tomada del n.º 14 (1891) de la revista *Artist (El actor)*. Nótese la coincidencia con las ideas expresadas por Diderot en *La paradoja del comediante*, muchos años antes, acerca del desdoblamiento del actor. Tal desdoblamiento aparece repetido en diversas formas a lo largo de toda la teoría elaborada por Stanislavski. <<

[35] La influencia ejercida por el espectador a la que Stanislavski se refiere, tiene que ver con las reacciones que, durante o después del espectáculo, manifiesta el público. Tales reacciones, que a veces suponen dar importancia a un pasaje infravalorado por el director, o viceversa, pueden llevar a profundizar más en la obra, a modificar incluso la orientación ideológica del espectáculo. Un ejemplo de tal influencia puede leerse en *Mi vida en el arte*, donde Stanislavski cuenta cómo, en 1901, la reacción de los espectadores en las representaciones de *Doctor Stockman (Un enemigo del pueblo)*, de Ibsen, le llevaron a modificar la línea de la intuición y el sentimiento, bajo la que había proyectado inicialmente el personaje, por otra de contenido más social. <<

[36] Pomelo. <<