

Temperamento y vocación, cultura y experiencia son algunos de los elementos que, conjugados, permiten al actor «expresarse» esto es, ser el personaje con todas las sutilezas requeridas por el papel representado, pero sin por ello dejar de ser él mismo. Esta extraña paradoja, que ya fue destacada por Diderot en obra memorable, ilustra la dificultad esencial del análisis del problema y por consiguiente los obstáculos que impiden su exposición. Stanislavsky, que por cierto no necesita presentación, ofrece en *Preparación del Actor* un ejemplo magnífico, singular e insustituible, de un equilibrio admirablemente logrado entre intuición y razonamiento, que es en el fondo la transferencia a otro plano de la oposición entre la naturaleza y arte.

Constantin Stanislavsky

Preparación del Actor

Título original: *An actor prepares*

Constantin Stanislavsky, 1936.

Traducción: Ricardo Debenedetti

Capítulo I

La Primera Prueba

1

Estábamos inquietos mientras esperábamos el comienzo de la primera lección con el director Tortsov, pero éste entró en la clase sorprendiéndonos con el inesperado anuncio de que, para familiarizarse con nosotros, debíamos interpretar algún papel de nuestra elección en una representación que se efectuaría. Su propósito era vernos en el escenario, con los correspondientes telones como fondo, caracterizados, tras las candilejas, en una palabra, con todos los accesorios. Sólo así, dijo, le sería posible juzgar nuestras condiciones dramáticas.

Al principio sólo unos pocos se manifestaron de acuerdo con la prueba propuesta. Entre ellos, un muchachón fuerte y rudo, Grisha Govorkov, que ya había actuado en teatros pequeños; una rubia alta y hermosa llamada Sonia Veliaminova, y un alegre y ruidoso compañero, Vanya Vyuntsov.

Gradualmente, nos acostumbramos todos a la idea. Las brillantes candilejas se hicieron más y más atractivas, y la representación nos pareció interesante, útil y hasta necesaria.

Al hacer nuestra elección, yo y dos de mis amigos. Paul Shustov y Leo Pushchin, nos inclinamos por la modestia; pensamos en el vaudeville o en la comedia ligera. Pero a nuestro alrededor sólo oíamos mencionar grandes nombres —Gogol, Ostrovsky, Chejov y otros. Imperceptiblemente nos encontramos discutiendo temas románticos, con trajes de época y en verso.

A mí me tentó la figura de Mozart, Leo eligió a Salieri y Paul pensó en Don Carlos. Luego nuestra conversación giró alrededor de Shakespeare y mi elección recayó en Otelo, pero la decisión final se produjo al aceptar Paul el papel de Yago. Al salir del teatro se nos informó que el primer ensayo se efectuaría al día siguiente.

En cuanto llegué a casa, bastante tarde, tomé la parte de *Otelo*, me senté cómodamente en un sofá y abriendo el libro inicié la lectura. Apenas había leído dos páginas se apoderó de mí un incontenible deseo de representar. Involuntariamente mis manos, brazos, piernas, músculos faciales y algo en mi interior empezó a moverse. Declamé

el texto. De pronto, descubrí un cortapapel de marfil y lo sujeté a mi cinturón como una daga. Hice un turbante con una toalla y con sábanas y mantas de la cama improvisé una túnica. Un paraguas se convirtió en cimitarra, mas no encontré en el primer momento el imprescindible escudo. Pero mi fantasía pronto remedió la falta, al recordar que en el comedor contiguo a mi dormitorio había una gran bandeja. Ya con el escudo en el brazo, me sentí convertido en un guerrero. A pesar de mi aspecto general aún me sentía demasiado moderno y civilizado, mientras que el personaje que pretendía representar. Otelo, era de origen africano, lo que exigía algún pormenor que sugiriera la vida salvaje, algo así como un tigre interior. Para recordar, o más bien imitar el paso del animal comencé una serie de ejercicios de movimiento.

En muchos instantes me pareció haber alcanzado un grado de perfección aceptable. Trabajé casi cinco horas sin tener sensación del tiempo transcurrido. Para mi manera de ver esto demostraba la autenticidad de mi inspiración.

2

Me desperté mucho más tarde que de costumbre, me vestí apresuradamente y corrí al teatro. Cuando entré en el salón de ensayos, donde me esperaban, me sentí tan turbado que, en lugar de disculparme, dije:

—Parece que he llegado tarde.

Rajmánov, el asistente del director, me dirigió una larga mirada llena de reproches y, finalmente, dijo:

—Hemos estado aquí, esperando, con nuestros nervios en tensión, disgustados, y «parece que he llegado un poco tarde». Todos hemos llegado aquí llenos de entusiasmo por el trabajo que debíamos realizar, y ahora, gracias a usted, ese ambiente ha sido destruido. Es difícil despertar el deseo creador, pero eliminarlo es extraordinariamente fácil. Si yo obstaculizo mi propio trabajo, es cosa mía, ¿pero, qué derecho tengo de impedir el trabajo de todo un grupo? El actor, como el soldado, debe someterse a una disciplina de hierro.

Rajmánov dijo que, por ser la primera falta, sólo se limitaría a reprenderme, no haciéndola constar en mi legajo, pero que debía pedir disculpas a todos y tratar, en lo futuro, de llegar, por lo menos, con un cuarto de hora de anticipación a todos los ensayos. Aun después de haberme excusado por mi tardanza, Rajmánov no permitió que comenzáramos el trabajo, pues dijo que el primer ensayo debía ser una ocasión memorable en la vida de todo artista, y que se debía guardar de él la mejor impresión. El ensayo de hoy se había arruinado por mi despreocupación; era de esperar que el de mañana fuera digno de

recordar.

*

Esa noche pensé acostarme temprano, pues temía trabajar en el papel elegido. Pero mis ojos descubrieron una fuente con crema de chocolate. La mezclé con manteca y obtuve una pasta de color pardo. Untarme la cara con ella fué cosa fácil, con lo que logré adoptar el aspecto de un moro. Sentado frente al espejo, admiré durante largo rato la blancura de mis dientes, y con un poco de práctica aprendí a sonreír y hacer visajes para destacar el contraste del color de mi dentadura y el blanco de mis ojos. Para poder juzgar con precisión el efecto de mi caracterización me coloqué el improvisado disfraz y, una vez vestido, se apoderó de mí el deseo de representar; pero no se me ocurrió nada nuevo, repetí lo que había hecho el día anterior, y me causó la impresión de haber perdido mucho valor. Sin embargo, pensé que algo había adelantado, por lo menos en mi opinión sobre el aspecto exterior de Oteló.

3

Hoy fué nuestro primer ensayo. Llegué bien temprano. El asistente del director sugirió la idea de que cada uno de nosotros planeara sus propias escenas y arregláramos la utilería. Afortunadamente, Paul aprobó todo lo que propuse, pues sólo le interesaba la personalidad interior de Yago. Para mí lo exterior era de gran importancia, pues era necesario que me recordase mi propia habitación. Sin esta disposición de los distintos elementos no hubiera podido recuperar mi inspiración. Sin embargo, todos los esfuerzos que hacía para convencerme de que me hallaba en mi cuarto resultaban infructuosos, ya que con ello sólo conseguía estorbar mi actuación.

Paul ya sabía su papel de memoria, pero yo tuve que recurrir al libreto o recitar mi parte en forma aproximada. Me sorprendí al darme cuenta de que las palabras no me prestaban ninguna ayuda; al contrario, me abrumaban, de manera que hubiese preferido accionar solamente o reducir a la mitad la parte que debía representar. No sólo las palabras,

sino también los pensamientos del poeta me resultaban extraños, hasta la acción, tal como había sido planeada, tendía a eliminar de mí esa soltura que había experimentado en mi casa.

Peor aún, no reconocía el sonido de mi propia voz. Además, ni la utilería ni el plan que había trazado durante mi aprendizaje en casa armonizaban con la manera de representar de Paul. Por ejemplo, ¿cómo podía hacer para incluir, en una escena relativamente tranquila entre Otelio y Yago, aquellos visajes y sonrisas que debían destacar la blancura de mis dientes, y de mis ojos tal como yo había proyectado?

Sin embargo, no podía deshacerme de mi idea fija respecto de la manera de actuar que yo concebía para un salvaje, ni tampoco del ambiente que había preparado en casa. Probablemente la razón estaba en que no había tenido algo que poner en lugar de mi compañero de actuación. Por una parte había leído el papel solamente y, por otra, había representado el personaje aislado, sin relacionar uno con otro. Las palabras perturbaban la acción y ésta estorbaba a las palabras.

*

Hoy, mientras estudiaba en casa, volví a hacer todo lo viejo sin lograr algo mejor o novedoso. ¿Por qué continué repitiendo las mismas escenas y métodos? ¿Por qué mi representación de hoy es idéntica a la de ayer y lo será a la de mañana? ¿Se ha agotado mi imaginación o se ha terminado todo lo que de actor tenía dentro? ¿Por qué mi trabajo progresó tan rápidamente al principio y se ha estacionado de pronto? Mientras pensaba en todas estas cosas, algunas personas se instalaron en el cuarto contiguo para tomar té. A fin de no atraer su atención, me vi obligado a desarrollar mis actividades en un lugar distinto de la habitación, diciendo mi parte lo más suavemente posible, para que no me oyeran.

Me sorprendió este pequeño cambio, mi ánimo se transformó y descubrí un secreto: el de no permanecer demasiado tiempo en un lugar determinado, repitiendo constantemente lo que ya nos es demasiado familiar.

En el ensayo de hoy comencé a improvisar desde el principio. En vez de andar de aquí para allá, me senté en una silla y representé sin gestos, movimientos o visajes. ¿Qué sucedió? Inmediatamente me confundí, olvidé el texto y mis entonaciones usuales. Tuve que interrumpir mi pensamiento. No había más remedio que volver a mi antigua manera de representar; aun a la anterior técnica de gesticulación. No podía controlar mis métodos; pues ellos me controlaban a mí.

5

Nada nuevo nos trajo el ensayo de hoy. Sin embargo, cada vez me acostumbro más al lugar en que debemos trabajar y a la pieza. Al principio, mi manera de personificar al moro era imposible de armonizar con el Yago de Paul.

Hoy me parece que conseguí hacer coincidir nuestras escenas. Por lo menos, siento que las discrepancias han perdido su violencia.

6

Hoy el ensayo se hizo en el escenario grande. Contaba yo con la influencia de su atmósfera, pero, ¿qué sucedió? En lugar de la brillantez de las candilejas y de los bastidores del escenario, cubiertos de telones, me encontré en un lugar desierto y malamente iluminado. La totalidad del gran escenario estaba desnudo; sólo junto a las candilejas había algunas sillas de caña que delimitaban el escenario. A la derecha había una serie de luces. Apenas penetré en el recinto del escenario aparecieron ante mí el inmenso hueco del arco del proscenio y detrás de él una interminable y negra penumbra. Esta fué la primera impresión que recibí del escenario por dentro.

—Comiencen —ordenó alguien.

Yo debía entrar en la habitación de Otelo, delineada por las sillas, y tomar mi puesto. Me senté, pero el lugar resultó mal elegido. Apenas podía reconocer el plan de nuestra escena. Durante largo rato me fué imposible adaptarme a lo que me rodeaba ni concentrar mi atención en lo que sucedía a mi alrededor. Hasta me resultaba difícil mirar a Paul, que estaba de pie a mi lado. Mi mirada pasaba delante de él y se fijaba en la platea o en la parte posterior de la escena, donde algunos hombres trabajaban yendo de acá para allá, llevando objetos, otros martillando o conversando entre sí. Si no hubiese sido por mis largos ensayos en casa que me habían creado hábitos metódicos, me hubiese interrumpido en las primeras palabras.

7

Hoy hicimos nuestro segundo ensayo en el escenario grande. Llegué temprano y decidí prepararme en la escena misma, que estaba arreglada de manera bastante distinta a la de ayer. Se oía el rumor del trabajo mientras se colocaban los telones y la artillería. Hubiera sido inútil en medio de semejante caos tratar de encontrar la tranquilidad a que estaba acostumbrado en mi casa. Ante todo era necesario adaptarse al nuevo ambiente. Me dirigí al frente del escenario y contemplé el horrible hueco limitado a mis pies por las candilejas, tratando de acostumbrarme a él, y a liberarme de su atracción; pero cuanto más trataba de no darle importancia, más pensaba en él. En ese momento, un hombre que pasaba a mi lado dejó caer un paquete de clavos. Lo ayudé a recogerlos y mientras lo hacía, experimenté la agradable sensación de sentirme cómodo en el gran escenario. Pero rápidamente los clavos fueron recogidos y la opresión anterior volvió a apoderarse de mí.

Me dirigí rápidamente a la platea. Los ensayos de otras escenas comenzaron, pero yo no veía nada.

Estaba demasiado excitado esperando mi turno. Este período de espera tiene su lado bueno. Lo lleva a uno a un estado tal que todo lo que uno atina es a desear que llegue pronto el momento de actuar, para terminar de una vez con lo que causa tanto temor.

Cuando llegó nuestro turno subí al escenario, donde se había armado un boceto de escena con elementos de varias obras. Algunos telones estaban colocados cabeza abajo y el mobiliario era variadísimo. Sin embargo, el aspecto general al iluminarse era grato, y me sentí cómodo en esa habitación preparada para Otelo. Con un esfuerzo de la imaginación pude reconocer cierta similitud con mi cuarto. Pero en el momento en que se levantó el telón y la sala apareció frente a mí, me sentí preso por su atracción. Al mismo tiempo surgieron en mi interior las más inesperadas sensaciones. El escenario encierra al actor. Corta el espacio posterior de la escena. Sobre él hay grandes vacíos oscuros, a los costados están los bastidores que delimitan el espacio. Este semiaislamiento es agradable, pero lo malo es que

proyecta hacia sí la atención del público. Otra nueva ansiedad era que mis temores me indujeran a la obligación de interesar al espectador. Este sentido de obligación se interponía entre mí y la necesidad de entregarme por entero a lo que estaba haciendo. Comencé a darme cuenta que estaba apurando la acción y las palabras. Mis lugares preferidos pasaban por mi imaginación como postes de teléfono vistos desde un tren. El menor titubeo y hubiera sido inevitable una catástrofe.

8

Como debía prepararme para mi caracterización, hoy llegué al teatro más temprano que de costumbre. Me dieron un buen camarín, una vistosa túnica que es una verdadera pieza de museo, la usada por el príncipe de Marruecos en *El mercader de Venecia*. Me senté en el tocador, donde había desparramadas varias pelucas, potes de barniz, pinturas, polvos y cepillos. Comencé por pintarme de un color marrón oscuro con un cepillo, pero la pintura se endurecía muy rápidamente y no dejaba casi huellas. Intenté pintarme con los dedos, pero no obtuve éxito, excepto con el azul claro, el único color, me pareció, que no podía tener utilidad alguna para la caracterización de Otelo. Me puse barniz y traté de pegarme a la cabeza un poco de pelo, pero el barniz me producía escozor y el pelo se me pegaba a la cara. Probé una peluca tras otra, que colocadas sin afeites en la cara resultaban demasiado evidentes. Por fin, traté de sacarme el resto de pintura que me quedaba en la cara, pero no tenía la menor idea de cómo hacerlo.

En ese momento entró al camarín un hombre alto y delgado, vestido con una larga bata blanca, y comenzó a trabajar en mi cara. Limpió primero con vaselina todo lo que me había puesto, y me pintó de nuevo. Cuando veía que los colores eran fuertes, sumergía el cepillo en aceite. También ponía aceite en mi cara, y así, sobre esa superficie, el cepillo podía estirar los colores suavemente. Finalmente, me pasó por todo el rostro una sombra negra, apropiada para semejar el cutis de un moro. Casi eché de menos la sombra más oscura que daba el chocolate, pues contribuía a hacer brillar mis ojos y dientes.

Cuando estuvo todo listo, pintura y traje, me miré en el espejo y quedé encantado con el arte de mi maquillador, así como de mi aspecto general. Los ángulos de mis brazos y de mi cuerpo desaparecían en las flotantes vestiduras, y los gestos que había ensayado estaban de acuerdo con ellas. Paul y algunos otros entraron en el camarín y me felicitaron por mi aspecto. Esta actitud de mis amigos me devolvió mi antigua confianza, pero cuando llegué al escenario me confundieron los cambios de posición de los muebles. Un sillón de brazos había sido colocado a exagerada distancia de la pared, casi en la mitad de la escena, y la mesa se hallaba demasiado adelante.

Parecían colocados para una exposición, en el lugar más destacado. Debido a la

nerviosidad, caminaba de un lado para otro, enredando mi daga en los pliegues del traje y golpeando con ella los muebles o los telones. Pero esto no me impidió decir mi papel automáticamente ni desarrollar una incesante actividad en escena. Se me antojaba que, a pesar de todo había de llegar al final de la escena: mas, al llegar el momento culminante me asaltó este pensamiento: «Ahora me voy a confundir». El pánico se apoderó de mí y cesé de hablar. No sé qué fué lo que me guió para continuar con mi papel automáticamente; pero de nuevo eso fué lo que me salvó. Sólo un pensamiento ocupó después mi mente: terminar lo más pronto posible, quitarme las pinturas y el traje y salir del teatro. Y aquí estoy, en casa, solo, y nada satisfecho. Afortunadamente ha venido a verme Leo. Me había visto en la platea y deseaba saber lo que yo opinaba de su representación, pero no pude decirle nada, porque, a pesar de haber mirado su actuación, no había visto ni oído nada, poseído como estaba por la nerviosidad de la espera.

Habló amablemente de la pieza y del papel de Otelo. Estuvo especialmente interesante en su explicación del drama, la conmoción, la sorpresa del moro, al percibir en la hermosa Desdémona pecado semejante.

Después de irse Leo, repasé algunas partes del papel, interpretándolas, y casi lloré de pena por el moro.

9

Llegó el día de la representación. Me pareció que era capaz de prever todo lo que sucedería. Me sentía absolutamente indiferente hasta que entré en mi camarín, pero, una vez dentro, mi corazón empezó a palpar violentamente y casi llegué a sentir náuseas.

Lo primero que me turbó en el escenario fué la extraordinaria solemnidad, la quietud y el orden que reinaban en él. Al pasar de la oscuridad de entre bastidores al centro de la escena, las luces altas, los focos y las candilejas me cegaron. La claridad era tan intensa que parecía formar un telón de luz entre la sala y yo. Me sentí protegido del público y por un momento respiré libremente, pero pronto mis ojos se acostumbraron a la luz y pude ver los detalles en la oscuridad y el miedo y la atracción del público me parecieron más fuertes que nunca. Estaba pronto a extraer todo lo que tenía dentro y brindárselo, pero nunca me había sentido más vacío. El esfuerzo por manifestar más emoción que la que sentía, la impotencia de hacer lo imposible, me llenaron de un temor que convirtió mi cara y mis manos en piedra, y gastaba todas mis fuerzas en esfuerzos falsos e infructuosos. Mi garganta se contrajo, mi voz parecía haberse elevado de tono, mis manos, mis pies, mis gestos y mi manera de hablar se hicieron violentos, me avergonzaba de cada movimiento, de cada palabra; me sonrojé, apreté mis manos una contra otra y me apoyé con fuerza en el respaldo del sillón. Era un fracaso y ante mí impotencia, me sentí arrebatado por la ira. Durante

algunos instantes me olvidé de cuanto me rodeaba. Lancé las célebres palabras «¡Sangre, Yago, sangre!», y sentí en ellas todo el dolor del alma de un hombre confiado.

La interpretación que Leo hiciera de Otelo surgió de pronto en mi memoria, y despertó mi emoción. Me pareció, por un momento, que los espectadores se inclinaban hacia delante y que un rumor corría por entre el auditorio.

Al escuchar esta aprobación, una especie de energía hirvió dentro mío. No puedo recordar cómo terminó la escena, porque las candilejas y el agujero negro desaparecieron de mi conciencia, y me sentí libre de todo el temor. Recuerdo que Paul, al principio, se asombró de mi cambio; luego sufrió su influencia y representó con naturalidad. El telón cayó, del otro lado se oyeron aplausos y me sentí lleno de fe en mí mismo.

Con el aire de un astro visitante, con afectada indiferencia, bajé a la platea durante el intervalo. Elegí un lugar donde pudiese ser visto por el director y su ayudante, y tomé asiento, pensando que podían llamarme y hacer algún comentario amable. Se encendieron las candilejas, se levantó el telón e instantáneamente una de las alumnas, María Maloletkova, bajó rápidamente una escalera. Cayó al suelo contraída y gritó: «¡Oh, ayudadme!», de una manera que me heló el corazón. Luego se levantó y dijo algunas líneas, pero tan rápidamente que era imposible entenderlas. De pronto, en medio de una palabra, como si hubiese olvidado su papel, se interrumpió, se cubrió la cara con las manos y desapareció corriendo, entre los bastidores. Poco después cayó el telón, pero en mis oídos seguía aquel grito. Una entrada, una palabra y el sentimiento pasa.

Me pareció que el director estaba emocionado; pero, ¿acaso no había hecho yo lo mismo con aquella frase «¡Sangre, Yago, sangre!», cuando había tenido a la sala entera en mi poder?

Capítulo II

Cuando Actuar Es Un Arte

1

Hoy fuimos llamados para escuchar la crítica de nuestra actuación; el director dijo:

—Ante todo, busquen lo que es puro en el arte y traten de entenderlo. Para esto, comenzaremos por revisar los elementos constructivos de la prueba. Hay sólo dos momentos dignos de notar: el primero, cuando María se arrojó escaleras abajo y lanzó aquel grito desolado: «¡Oh, ayudadme!», y el segundo, más extenso, cuando Kostya Nazvanov dijo: »¡Sangre, Yago, sangre!»; en ambas circunstancias, ustedes, los que representaban, y nosotros, los que observábamos, nos entregamos por completo a lo que sucedía en el escenario. Tales momentos felices, en sí mismos, podemos considerarlos como pertenecientes al arte de vivir un personaje.

—¿Y cuál es ese arte? —pregunté.

—Usted lo ha experimentado. Trate de explicárnoslo.

—Ni lo sé ni puedo recordarlo —dijo, desconcertado por el elogio de Tortsov.

—¿Cómo, no recuerda su propia íntima excitación? ¿No recuerda que sus manos, sus ojos y su cuerpo entero trataban de lanzarse hacia delante, como para asir algo? ¿No recuerda cómo mordió sus labios y que apenas podía contener las lágrimas?

—Ahora que usted señala los pormenores de lo sucedido, me parece recordar mis actos —confesé.

—¿Pero, entonces, sin mis observaciones no hubiera comprendido la forma en que su expresión tradujo sus sentimientos?

—No, admito que no hubiera podido.

—Actuaba con su subconsciente, intuitivamente, entonces —concluyó.

—Probablemente. No lo sé. ¿Pero es ésto bueno o malo?

—Muy bueno, si la intuición lo lleva por la buena senda, y muy malo si ella se equivoca —explicó Tortsov—. Durante la representación de prueba, no se encaminó usted mal, y lo que nos brindó en esos pocos momentos felices fué excelente.

—¿Realmente? —pregunté.

—Sí, porque lo mejor que puede suceder es que el actor se vea completamente arrastrado por la obra. Entonces, sin intervención de su voluntad, vive el personaje, sin notar cómo siente, sin pensar sobre lo que hace, y todo se ejecuta armónicamente, en forma subconsciente e intuitiva. Salvini ha dicho: «El gran actor debe estar lleno de sentimiento y, especialmente, debe sentir lo que está representando. Debe experimentar emoción no una o dos veces mientras estudia su papel, sino, en mayor o menor grado, cada vez que lo represente, no importa que sea la primera o milésima vez que lo haga». Desgraciadamente, esto no está bajo nuestro control. Nuestro subconsciente es inaccesible a nuestra conciencia. No podemos penetrar en su dominio, y si por cualquier razón conseguimos apoderarnos de él, habrase transformado en conciencia y, por ende, desaparecido.

«El resultado es un problema; se supone que creamos por inspiración; sólo nuestro subconsciente nos da inspiración, pero, aparentemente, podemos hacer uso de nuestro subconsciente sólo mediante la conciencia, que acaba con él.

«Felizmente hay una solución. Debemos buscarla por un camino indirecto en lugar de enfrentarla directamente. En el alma del ser humano hay ciertos elementos que están sujetos a la conciencia y a la voluntad. Estas partes accesibles son capaces de actuar sobre procesos psíquicos que en sí son involuntarios.

«Exige esto un trabajo creador sumamente complicado. Se lleva a cabo, en parte, bajo el control de nuestra conciencia, pero una proporción mucho más importante es subconsciente e involuntaria.

«Para originar en el subconsciente el trabajo creador existe una técnica especial. Debemos dejar todo aquello que es de naturaleza subconsciente en el más estricto sentido de la palabra y hacer uso de lo que se encuentra a nuestro alcance. Cuando el subconsciente, la intuición, participan de nuestro trabajo, debemos saber cómo no interponernos.

«No se puede crear siempre subconscientemente y con inspiración. En todo el mundo no existe un genio capaz de ello. Por eso nuestro arte nos enseña primero a crear conscientemente y en forma concreta, porque así preparamos mejor el florecimiento del subconsciente, que es inspiración. Cuantos más momentos creadores conscientes logremos en nuestra representación, más probabilidades tendremos de alcanzar la inspiración.

«Se puede representar bien o mal; lo importante es actuar sinceramente», escribía Shchepkin a su discípulo Shumski.

«Interpretar fielmente, significa ser correcto, lógico, coherente, pensar, esforzarse,

sentir y actuar a unísono con el papel.

«Si tomamos todos estos procesos interiores y los adaptamos a la vida física y espiritual de la persona que representamos, podremos llamar a eso vivir el personaje. Esto es de suma importancia en el trabajo creador. Aparte del hecho de abrir paso a la inspiración, vivir su personaje, lleva al artista a cumplir uno de sus objetivos principales. Su misión no consiste sólo en representar la vida externa del personaje, debe adaptar sus propias cualidades humanas a la vida de esa otra persona, y volcar en ello toda su alma. La meta fundamental de nuestro arte es lograr la creación de esa vida interior del espíritu humano, su expresión en forma artística.

«Por esto comenzamos por pensar en la parte interna del papel y en la manera de crear su vida espiritual por medio del proceso íntimo de vivir el personaje. Deben vivirlo experimentando auténticamente los sentimientos que les sean propios cada vez y siempre que repitan el proceso de crearlo.

—¿Por qué el subconsciente depende en forma tan absoluta de la conciencia? —dije.

—Me parece natural —fué la respuesta—. La utilización del vapor, la electricidad, el viento, el agua y otras fuerzas involuntarias de la naturaleza dependen de la inteligencia del ingeniero. Nuestra fuerza subconsciente no puede manifestarse sin su correspondiente ingeniero (nuestra técnica consciente). Sólo siente cuando el actor siente que su vida interior y externa, en el escenario, fluye naturalmente y en forma normal dentro de las circunstancias que lo rodean, que las más profundas fuentes de su subconsciente se abren y de ellas surgen sentimientos que no siempre se pueden analizar. Ya sea por corto o largo espacio de tiempo, se poseionan de nosotros cada vez que un instinto interior lo reclama. Dado que no podemos entender este poder rector y que nosotros, los actores, no podemos estudiarlo, lo llamamos simplemente naturaleza.

«Pero si infringimos alguna ley de la vida orgánica normal y cesamos de funcionar correctamente, entonces el subconsciente, extraordinariamente sensible, se alarma y se retira. Para impedir esto, primero se debe planear el papel conscientemente y luego representarlo fielmente. En este punto el realismo y hasta el naturalismo son esenciales en la preparación íntima del papel, porque pone en marcha el subconsciente y produce raptos de inspiración.

—Por lo que termina de decir, pienso que para estudiar nuestro arte debemos asimilar una técnica psicológica de vivir el personaje, y que esto nos ayudará a cumplir nuestro principal objetivo, es decir, crear la vida de un espíritu humano —dijo Paul Shustov.

—Correcto, aunque no es completo —dijo Tortsov—. Nuestro objetivo no es sólo crear la vida de un espíritu humano, sino también «expresarlo en forma hermosa, artística». El actor está en la obligación de vivir el personaje interiormente y dar entonces a su experiencia una personificación externa. Pido que noten especialmente que para nuestra escuela de arte es particularmente importante la dependencia del cuerpo con respecto al

alma. Para expresar una vida subconsciente delicada, es necesario poseer el control de un aparato vocal y físico, particularmente dócil y excelentemente preparado. Este aparato debe estar listo en seguida y ser exacto para reproducir los más delicados y casi intangibles sentimientos, con gran sensibilidad y justeza. Por eso un actor de nuestra escuela está obligado a trabajar mucho más que otros, tanto en su caudal interior que crea la vida del personaje, como también en la configuración física externa que debe reproducir con precisión los resultados del trabajo creador de sus emociones.

«Hasta la exteriorización de un personaje se ve grandemente influida por el subconsciente. Es un hecho que no existe técnica teatral artificial que pueda siquiera compararse con las maravillas de que es capaz la naturaleza.

«Les he puntualizado hoy, en un esquema general, lo que consideramos indispensable, esencial. Nuestra experiencia nos ha llevado al firme convencimiento que solamente este nuestro tipo de arte, impregnado como está de las vivencias de los seres humanos, está capacitado para reproducir artísticamente las impalpables tonalidades y profundidades de la vida. Sólo un arte semejante es capaz de absorber al espectador por completo y hacerle entender y sentir íntimamente los sucesos que ve en el escenario, enriqueciendo su vida interior y dejándole impresiones que no se borrarán con el transcurso del tiempo.

«Más aún, y esto es de vital importancia, *las bases orgánicas de las leyes naturales en que nuestro arte está fundado, los protegerán de los caminos extraviados.* ¿Quién sabe bajo qué dirección o en qué teatro trabajarán? Ni en todas partes, ni con cualquiera, hallarán trabajo creador basado en la naturaleza. En la mayor parte de los teatros, los actores y productores violan constantemente la naturaleza de la manera más descarada. Pero si ustedes se encuentran seguros de conocer los límites del verdadero arte y las leyes orgánicas naturales, no podrán extraviarse, estarán capacitados para comprender los errores que cometan y corregirlos. Por ello se hace imprescindible el conocimiento de las bases de nuestro arte como principio del trabajo de cada estudiante.

—Así es —exclamé—. Me siento satisfecho de haber sido capaz de dar un paso, aunque haya sido pequeño, que me lleve en esa dirección.

—No tanto entusiasmo —dijo Tortsov—, o sufrirá la más amarga de las desilusiones. No mezcle el hecho de vivir el personaje con lo que nos ha mostrado desde el escenario.

—¡Cómo! ¿Y qué es lo que he hecho, entonces?

—Ya he dicho que durante toda la larga escena de Otelo hubo sólo algunos pocos momentos en los cuales consiguió vivir su papel. Los utilicé para ilustrar a usted y a los demás compañeros, sobre los fundamentos de nuestro tipo de arte. Sin embargo, si tomáramos en consideración la totalidad de la escena entre Otelo y Yago, no la podríamos con seguridad incluir en nuestro tipo artístico.

—¿Y qué es, entonces?

—Es lo que llamamos representación forzada —definió el director.

—¿Qué se entiende por representación forzada? —dije, perplejo.

—Cuando se representa como usted lo ha hecho —explicó—; hay momentos en los que de pronto e inesperadamente alcanza uno grandes alturas de calidad artística y emoción en el público. En esos momentos se crea de acuerdo a la inspiración, improvisando, tal como sucedió; pero, ¿podría sentirse capaz, o suficientemente fuerte, tanto física como espiritualmente, para representar los cinco largos actos del drama con el mismo empuje que desarrolló accidentalmente para su actuación en esa cortísima escena?

—No lo sé —dije, sintiéndolo así.

—Yo, sí; no cabe duda alguna que semejante proeza estaría mucho más allá de la fuerza, no sólo de un genio dotado de extraordinario temperamento, sino también de un verdadero Hércules —contestó Tortsov—. Para cumplir nuestros propósitos debemos poseer, además de las condiciones naturales, una técnica psicológica bien trabajada, un enorme talento y una gran reserva nerviosa y física. No tiene usted todas esas condiciones, como tampoco las tienen los actores de personalidad que no admiten la técnica. Ellos, como usted lo hizo, confían por entero en la inspiración. Y si la inspiración no llega, ni usted ni ellos poseen algo con qué llenar los espacios vacíos. Se experimentan largos períodos de decaimiento nervioso al representar un papel, una impotencia artística completa y una ingenua manera de actuar de aficionado. Durante esos períodos la actuación es artificial, dura. En consecuencia, los momentos culminantes alternan con los exagerados.

2

Hoy Tortsov continuó hablando sobre nuestra representación. Cuando llegó a la clase se dirigió a Paul y le dijo:

—También usted nos ha proporcionado momentos interesantes, pero más bien eran típicos del «arte de representar», y ya que usted logró demostrar esta otra manera de actuar, ¿quiere relatarnos cómo creó el papel de Yago? —sugirió el director.

—Tomé el papel desde un principio por su valor interior y lo estudié así largo tiempo —dijo Paul—. Estando en casa me pareció que realmente lograba vivir el personaje, y en algunos de los ensayos hubo pasajes en que creí sentir mi papel. De ahí que no entienda qué relación puede tener con eso el arte de la «representación».

—En él, el actor también vive el papel que representa —dijo Tortsov—. Esta identificación parcial con nuestro método es lo que hace posible que se considere este otro tipo también como arte real.

«Sin embargo, su objetivo es distinto. En él, vivir el personaje es sólo un medio para perfeccionar la forma externa. Una vez que se ha logrado satisfactoriamente, el actor la reproduce con la ayuda de los músculos ejercitados mecánicamente. Por lo tanto, en esta otra escuela, vivir el personaje no es el principal momento de creación, como lo es en nosotros, sino que constituye uno de los estados preparatorios para el futuro trabajo artístico.

—¡Pero Paul utilizó sus propios sentimientos en la representación —afirmé.

Alguien más asintió y dijo que en la actuación de Paul, así como en la mía, había habido algunos momentos aislados de auténtica vida en los personajes, mezclados, claro está, con una gran proporción de representación incorrecta.

—No —insistió Tortsov—, en nuestro arte se debe vivir el personaje en cada momento y siempre que se lo esté representando. Cada vez que se lo vuelva a crear, debe vivir y estar encarnado con frescura. Esto define los pocos momentos felices de la actuación de Kostya, pero en el trabajo de Paul no pude notar frescura de improvisación o sentimiento en el papel. Al contrario, me sorprendió en una cantidad de oportunidades, por la exactitud y terminación artística de la forma y el método de actuar, que está permanentemente fijo y que es producido por cierta frialdad interior. Sin embargo, me di cuenta en esos momentos de que el original, del cual esto era sólo una copia artificiosa, había sido bueno y auténtico. Este eco de un proceso anterior hizo de su actuación, en ciertos momentos, un perfecto ejemplo del arte de representar.

—¿Cómo he podido llegar al arte de simple reproducción? —Paul no lo entendía.

—Tratemos de darnos cuenta con algo más que nos relate acerca de cómo preparó su papel de Yago —sugirió el director.

—Para asegurarme de que mis sentimientos se reflejaban exteriormente, utilicé un espejo.

—Eso es peligroso —anotó Tortsov—. Se debe tener mucho cuidado al usar un espejo, porque le enseña al actor a observar con preferencia lo externo, en contraposición con lo íntimo de su alma, tanto en sí mismo como en su papel.

—Sin embargo, me fué útil para poder ver cómo mi exterior reflejaba mis sensaciones —insistió Paul.

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

—Mis propias sensaciones, pero aplicables al personaje de Yago —explicó Paul.

—En consecuencia, mientras trabajaba frente al espejo, lo que le interesaba era no tanto la parte externa en sí, la apariencia, los gestos, sino principalmente la manera cómo se exteriorizaban sus sentimientos —dijo Tortsov.

—¡Exactamente! —exclamó Paul.

—También eso es típico —hizo notar el director.

—Recuerdo lo satisfecho que me sentí cuando vi reflejado correctamente lo que yo sentía —continuó Paul.

—¿Quiere decir que fijó, en forma permanente, esos métodos para expresar sus sentimientos? —preguntó Tortsov.

—Se fijaron por sí solos a través de frecuentes repeticiones.

—Entonces, al final, habían formado una manera externa definida de interpretación para ciertas partes felices de su papel, y ¿fué capaz de conseguir la expresión externa por medio de la técnica? —preguntó Tortsov con interés.

—Evidentemente sí —admitió Paul.

—¿Y utilizó esta forma cada vez que repetía el papel? —interrogó el director.

—Sí, así lo hice.

—Bien; y ahora dígame, ¿esa forma externa aparecía en Usted cada vez por medio de un proceso interior, o una vez obtenida, la repetía mecánicamente, sin participación de la emoción?

—Me parecía vivirla cada vez que la hacía —declaró Paul.

—No, esa no fué la impresión que llegó a los espectadores —dijo Tortsov—. Los actores pertenecientes a la escuela de que tratamos hacen lo que usted. Al principio sienten el papel, pero una vez que lo han logrado de manera que no lo necesitan sentir de nuevo, sólo recuerdan y repiten los movimientos externos, las entonaciones y expresiones que elaboraron al principio, haciendo esta repetición sin emoción alguna. A menudo son extraordinariamente precisos en la técnica y son capaces de resolver una situación con sólo ese recurso, sin desgaste de fuerza nerviosa. Es más, a menudo opinan que no es conveniente sentir, luego de haber decidido qué molde se ha de adoptar. Piensan que es más seguro, para ejecutar una acción correcta, recordar exactamente lo que hicieron la primera vez que consiguieron hacerlo bien. Todo esto es aplicable, en cierto grado, a los momentos que llamaron nuestra atención en su papel de Yago. Trate de recordar qué sucedió cuando continuó con su trabajo.

Paul dijo que no estaba satisfecho de su trabajo en otras partes de su papel, o con el aspecto de su versión de Yago en el espejo, y que finalmente trató de copiar a un conocido suyo cuyas características parecían sugerir un buen ejemplo de perversidad y astucia.

—¿Así que pensó que podría adaptarla para su propio uso? —preguntó Tortsov.

—Sí —contestó Paul.

—Bien; pero, entonces, ¿qué pensaba hacer con sus propias cualidades?

—A decir verdad, sólo pensaba copiar las características externas de esa persona —admitió Paul, francamente.

—Fué un gran error —replicó Tortsov—. En ese punto entró de lleno en la imitación servil, que no tiene relación alguna con la inventiva.

—¿Y qué debía hacer, entonces? —preguntó Paul.

—Ante todo, asimilar el modelo. Esto es muy complicado y debe estudiarse desde el punto de vista de la época, el tiempo, el país, la condición de vida, ambiente, literatura, psicología, alma, manera de vivir, posición social y apariencia exterior; aun más, se debe estudiar el carácter en sus costumbres, maneras, movimientos, voz, dicción, entonación. Todo este trabajo de los medios interpretativos de cada uno ayudarán a introducir el personaje en nuestros propios sentimientos. Sin todo esto, el arte es imposible.

«Cuando de todo este material surge la imagen viva de un personaje, el artista de la escuela de representación la transfiere a sí mismo. Este trabajo está descrito concretamente por uno de los actores más representativos de esa escuela, el francés Coquelin, el viejo... "El actor crea su modelo en la imaginación, y luego, tal como lo hace el pintor, toma cada uno de los caracteres y los transporta, no a la tela, sino a sí mismo..." Ve la indumentaria de Tartufo y la viste; nota su porte y lo imita; descubre su fisonomía y la adopta, y a él adapta sus propias facciones. Habla con la misma voz que ha oído a Tartufo; debe hacer a esta persona que ha compuesto, moverse, caminar, gesticular, escuchar y pensar como lo haría Tartufo; en otras palabras, dejar el alma en sus manos. Estando ya listo, sólo necesita marco, esto es, llevarlo al escenario y entonces el espectador dirá: "Es Tartufo", o "El actor no ha hecho un buen trabajo...»

—Pero todo esto es terriblemente difícil y complicado —dije con sentimiento.

—Así es, el mismo Coquelin lo admite y dice: «El actor no vive, representa. Debe dirigirse con frialdad hacia el objeto de su representación, pero su arte debe ser perfecto...» Y por cierto —agregó Tortsov—, el arte de representar exige perfección si desea seguir siendo arte.

«La respuesta segura de la escuela de representación es que el arte no es la vida real, ni siquiera su reflejo. El arte en sí es creador, crea su propia vida, hermosa en su

abstracción más allá de los límites del tiempo y del espacio. Naturalmente, nosotros no podemos estar de acuerdo con semejante presuntuoso desafío a esa artista única, perfecta e inaccesible: nuestra naturaleza creadora.

«Los artistas de la escuela de Coquelin razonan de esta manera: el teatro es una convención, y el escenario es demasiado pobre en recursos como para crear la ilusión de la vida real; por lo tanto, el teatro no debe evitar las convenciones... Este tipo de arte es menos profundo que hermoso, es de eficacia más inmediata que verdaderamente vigoroso; en él la forma es más interesante que su contenido. Actúa más sobre los sentidos del oído y de la vista que sobre el alma. En consecuencia, es más probable que deleite en lugar de llegar intensamente al espectador.

«A través de ese arte pueden recibirse grandiosas impresiones. Pero ellas no lograrán inflamar el alma ni conseguirán penetrar profundamente en ella. Sus efectos son agudos, pero no duraderos. Despierta más asombro que fe. Dentro de sus límites sólo encierra lo que puede lograrse por medio de la belleza teatral sorpresiva o por el sentimiento pintoresco.

Pero los sentimientos humanos delicados y profundos no están sujetos a esa técnica; requieren emoción natural en el preciso instante en que aparecen encarnados en nosotros. Requieren cooperación dilecta de la naturaleza misma. Sin embargo, representar el papel, dado que sigue en parte nuestro proceso, puede ser considerado arte creador.

3

En la lección de hoy, Grisha Govorkov dijo que siempre siente profundamente lo que hace en el escenario.

A esto respondió Tortsov:

—Toda persona, en cualquier momento de su vida debe sentir algo. Sólo los muertos no tienen sensaciones. Es importante saber qué siente en el escenario, pues a menudo sucede que hasta los actores más experimentados preparan en sus casas y llevan a la escena algo que no es ni importante ni esencial para sus papeles. Algunos estudiantes hicieron alarde de sus voces, entonaciones efectivas y técnica de actuación; otros hicieron reír a los espectadores con su vivísima actividad, saltos de ballet, representación exagerada; y se adornaban con gestos y posturas hermosas; en pocas palabras, lo que trajeron al escenario no era lo necesario para los papeles que representaban.

«En cuanto a usted, Govorkov, no se posesionó del papel por su contenido interno,

no lo vivió ni lo representó, sino que hizo algo completamente distinto.

—¿Qué hice? —se apresuró a preguntar Grisha.

—Actuación mecánica. En su clase no fué mala, pues contenía métodos más o menos bien trabajados para presentar el papel con ilustraciones convencionales.

Omitiré la larga discusión suscitada por Grisha, para entrar directamente en la explicación de Tortsov acerca de los límites que separan el verdadero arte de la actuación mecánica.

—No puede haber arte verdadero sin la condición de vida. Comienza cuando el sentimiento entra a formar parte de él.

—¿Y la actuación mecánica? —preguntó Grisha.

—Comienza donde termina el arte creador. En la actuación mecánica no es necesario un proceso viviente, y éste aparece sólo accidentalmente.

«Lo comprenderá mejor cuando descubra los orígenes y métodos de la actuación mecánica, que nosotros clasificamos como *estereotipias*. Para reproducir los sentimientos se debe ser capaz de identificarlos en el caudal de la propia experiencia. Pero como los actores mecánicos no experimentan sensaciones, son incapaces de reproducir sus resultados externos.

«Con la ayuda de su cara, mímica y gestos, el actor mecánico ofrece al público sólo una máscara muerta de sentimientos inexistentes. Con este propósito se ha elaborado un variado surtido de efectos pintorescos que pretenden retratar toda clase de sentimientos por medios externos.

«Algunos de estos clichés fijos se han hecho tradicionales y pasan de generación a generación; como, por ejemplo, llevar la mano al corazón para expresar el amor, o abrir exageradamente la boca para dar la idea de la muerte. Otros se los copia, ya formados, de contemporáneos talentosos (tal como pasar el dorso de la mano por la frente, como lo hacía Vera Komissarzhevskaya en los momentos trágicos). Algunos otros son inventados por los actores mismos.

«Hay maneras especiales de recitar un papel, métodos de dicción y lenguaje, (Por ejemplo, el *trémolo* específicamente teatral o con embellecimiento declamatorio de la voz). También hay métodos físicos (los actores mecánicos no caminan, se trasladan por el escenario), métodos para gestos y acción, también para movimientos plásticos. Hay métodos para expresar toda clase de sentimientos o pasiones humanas (mostrar los dientes o hacer girar los ojos cuando se está celoso, o cubrir los ojos y la cara con las manos en lugar de llorar; mesarse los cabellos cuando se quiere dar idea de desesperación). Hay maneras de imitar toda clase de gente, varias clases de la sociedad (los campesinos escupen en el suelo, se limpian las narices con las faldas, los militares juntan los talones, haciendo

sonar las espuelas, los aristócratas juegan con los lentes). Algunos caracterizan épocas (gestos de ópera para la Edad Media, cortos pasos para el siglo XVIII). Estos métodos mecánicos estereotipados se adquieren fácilmente por medio de constante ejercicio, de manera tal que se convierten en una segunda naturaleza.

«El tiempo y el hábito constante hacen que hasta las cosas deformadas y sin sentido parezcan dignas de ser mantenidas en nuestra estima. Como, por ejemplo, el antiguo movimiento de hombros de la Opera Comique, viejas damas que tratan de parecer jóvenes, puertas que se abren y cierran solas al paso del héroe de la obra. El ballet, la ópera y especialmente las tragediasseudoclásicas están plagadas de estas convenciones. Por medio de estos métodos invariables tratan de reproducir las más complicadas y elevadas acciones de los héroes del teatro. Por ejemplo: arrancarse el corazón en momentos de desesperación, agitar el puño en señal de venganza, o elevar las manos al cielo en oración.

«Según el actor mecánico, el objeto del parlamento teatral y de los movimientos plásticos (tales como exagerada dulzura en los momentos líricos, dicción monótona y entonación aburrida al leer poesía épica, pronunciado ceceo y voz baja para representar el odio, falsas lágrimas en la voz para el abatimiento), es dar énfasis a la voz, la dicción y los movimientos para hermostrar al actor y dar mayor poder a su efectividad teatral.

«Desgraciadamente, en el mundo hay mucho más mal gusto que bueno. En lugar de nobleza se ha creado una especie de ostentación, lindeza en lugar de hermosura, efecto teatral en lugar de expresividad.

«Lo más grave es que los clichés son capaces de llenar cualquier espacio vacío de un papel, que está vacío por falta de sentimiento vital. Aun más, a menudo los clichés se adelantan a los sentimientos y cierran el camino; por eso el actor debe protegerse escrupulosamente contra esos recursos. Y esto es cierto hasta en los actores capaces de verdadera creación.

«No importa lo minucioso que pueda ser el actor en la elección de convenciones escénicas, porque nunca podrá emocionar con ellas a los espectadores. Debe poseer otros medios suplementarios para despertar sus sentimientos, y para ello se refugia en lo que nosotros llamamos emociones teatrales. Estas son una especie de imitaciones artificiales de la periferia de las sensaciones físicas.

«Si se cierran los puños con fuerza y se ponen en tensión los músculos del cuerpo, o se respira espasmódicamente, se puede llegar a un estado de gran intensidad física. A menudo el público piensa que esto es la expresión de un poderoso temperamento arrastrado por la pasión.

«Los actores de constitución nerviosa pueden despertar emociones teatrales excitando artificialmente sus nervios; esto produce histeria teatral, un éxtasis falso, que generalmente coincide con falta de contenido interno.

En nuestra lección de hoy, el director continuó la crítica de nuestra representación de prueba. El pobre Vanya Vyuntsov fué el que llevó la peor parte. Tortsov no reconoció su trabajo ni siquiera como representación mecánica.

—¿Qué fué entonces? —dije.

—La forma más aborrecible de exageración —contestó.

—Supongo que, por lo menos, yo no habré cometido ese error —me atrevía insinuar.

—¡Claro que si! —me respondió.

—¿Cuándo? —exclamé—. Usted mismo dijo que durante mi actuación...

—Ya he explicado que su trabajo se compuso de verdadera creación alternada con momentos...

—¿De actuación mecánica? —fué mí pregunta involuntaria.

—Eso sólo se puede lograr por medio de intenso trabajo, como en el caso de Grisha, y usted no pudo haber tenido nunca tiempo suficiente para crearlo. Por eso, su imitación del salvaje fué exagerada; fué una colección de clichés, sin rasgo alguno de técnica. Hasta la actuación mecánica es imposible sin la aplicación de la técnica.

—Pero, ¿dónde he adquirido yo esos clichés, si ésta es la primera vez que he estado en las tablas —dije.

—Lea *Mi vida en el arte*. Es la historia de dos niñas que nunca habían visto un teatro o una representación, ni siquiera un ensayo y, sin embargo, representaron una tragedia utilizando los clichés más viciosos y triviales. Afortunadamente, usted mismo posee varios de ellos.

—¿Por qué afortunadamente? —pregunté.

—Porque son más fáciles de combatir que la actuación mecánica fuertemente arraigada —dijo el director—. Principiantes como usted, si tienen talento, pueden accidentalmente y durante corto tiempo cumplir con el papel en buena forma, pero no les es posible reproducirlo de manera artística sostenida, lo que siempre hace recurrir al

exhibicionismo. Al principio es inofensivo, pero no se debe olvidar que lleva consigo la semilla de un gran peligro. Se le debe combatir desde el primer instante, de manera tal que no suscite malos hábitos que lo invalidarían como actor y ocuparían el lugar de sus dotes innatas.

«Tomemos en consideración su propio ejemplo: usted es una persona inteligente y, sin embargo, ¿por qué en la representación, a excepción hecha de algunos pocos pasajes estuvo absurdo? ¿Puede realmente creer que los moros, quienes en su época fueron conocidos por su gran cultura, semejaban bestias salvajes caminando impacientes de un lado a otro de una jaula? El salvaje que representó, hasta en su tranquila conversación con su antepasado, rugía, revolvía los ojos y mostraba los dientes, ¿Cómo imaginó semejantes elementos básicos para componer su personaje?

Hice un relato detallado de casi todo lo que había anotado en mi Diario sobre la gestación de mi papel en casa. Para explicarme mejor, coloqué algunas sillas alrededor, de acuerdo con la distribución de los muebles de mi habitación. Durante ciertos momentos de mi relato, Tortsov reía con ganas.

—Ahí tiene, todo eso demuestra cómo comienza la peor clase de representación teatral —dijo cuando terminé—Mientras preparaba su papel se guió sólo por la probable impresión que podían recibir los espectadores. ¿Y con qué lo hizo? ¿Con auténticos sentimientos orgánicos que correspondían a la persona que trataba de representar? No poseía ninguno. Ni siquiera tenía para copiar, aunque más no fuese exteriormente la completa imagen viviente. ¿Qué le quedaba entonces por hacer? Aferrarse a la primera idea que apareciese en su mente. La mente está provista de infinidad de esas ideas, listas para cualquier ocasión. Toda impresión, ya sea en una forma o en otra, es retenida por nuestra memoria y la podemos utilizar a nuestro antojo. En tales descripciones generales y fugaces nos importa muy poco si lo que transmitimos responde a la realidad. Nos satisfacemos con cualquier característica general o ilusoria. Para dar vida a las imágenes, la práctica diaria nos ha provisto de patrones o señales exteriores descriptas, pero absolutamente convencionales, que gracias a su constante uso, se hacen ininteligibles a todo el mundo.

«Esto es lo que le sucedió. Se vio tentado por la apariencia exterior de un negro en general, y se apuró a retratarlo sin detenerse a pensar siquiera en lo que Shakespeare escribió. Trató de lograr una caracterización externa que le pareció efectiva, vivida y fácil de reproducir. Esto es lo que siempre sucede cuando un actor no tiene a su disposición un caudal de material vivo tomado de la vida misma. Puede decir a cualquiera de nosotros: "Representen inmediatamente, sin preparación alguna y en forma general, un salvaje». Me atrevo a asegurar que la mayoría procedería como usted lo hizo, porque andar de aquí para allá, rugir, mostrar los dientes y hacer girar las pupilas, es, desde tiempo inmemorial, el conjunto de elementos que nuestra imaginación posee como idea falsa de un salvaje. Todos estos métodos de representar los sentimientos en general, existen en todos nosotros. Y son utilizados sin relación alguna con el por qué, el cómo, o las circunstancias en que la persona las ha experimentado.

«Mientras la actuación mecánica utiliza clichés elaborados para reemplazar

auténticos sentimientos, la exageración en la representación toma las primeras convenciones humanas de carácter general que aparecen y las utiliza sin siquiera afinarlas o prepararlas para el escenario. Lo que le ha sucedido es comprensible y perdonable en un principiante. Pero tenga cuidado en lo futuro, porque la exageración del tipo de aficionado se convierte fácilmente en la peor especie de actuación mecánica.

«Ante todo trate de evitar cualquier equivocación en el camino que debe tomar para llegar al fin perseguido, y para ello estudie bien las bases de nuestra escuela de representación; que es la base para vivir su papel. En segundo lugar, no repita ese trabajo sin sentido, que acaba de explicarnos y que yo he criticado. Tercero, nunca emprenda la representación de un papel que no haya experimentado interiormente y que ni siquiera le resulte interesante.

«Una verdad artística es difícil de exteriorizar, pero no se desalienta nunca. Cada vez se hace más agradable, penetra más profundamente, hasta que se adueña de todo el ser del artista y también de los espectadores. Un papel compuesto sobre la verdad se afianzará, mientras que el construido con estereotipias debe necesariamente fracasar.

«Las convenciones que descubrió, pronto fueron inservibles. No fueron capaces de continuar impulsándolo como lo hicieron al principio, cuando las confundió con la inspiración.

«Luego agregue a todo esto: las condiciones de nuestras actividades teatrales, la publicidad indispensable de la actuación de los actores, nuestra dependencia para el éxito del público y del deseo, que nace de esas condiciones, de utilizar cualquier medio para causar impresión. Estos estímulos profesionales se posesionan a menudo del actor, aun cuando está representando un papel bien logrado. No mejoran la calidad de su actuación, por lo contrario, su influencia se manifiesta en exhibiciones y en la aparición de métodos estereotipados.

«En el caso de Grisha, sus clichés estaban realmente bien trabajados, con el resultado de que los mismos fueron más o menos buenos; pero los suyos fueron malos, porque no los trabajó lo suficiente. Por eso es que llamé a su trabajo una actuación mecánica bastante aceptable, y la parte mala de su representación la definí como exageración de aficionado.

—¿En consecuencia, mi trabajo fué una mezcla de lo mejor y lo peor que hay en nuestra profesión?

—No, no fué lo peor —dijo Tortsov—. Lo que hicieron los otros fué aun peor. Sus defectos de aficionado son curables, pero las fallas de los otros demuestran un principio consciente, que está muy lejos de poderse cambiar o eliminar con facilidad de un artista.

—¿Qué es eso?

—La explosión del arte.

—¿Y en qué consiste? —preguntó uno de los estudiantes.

—Consiste en lo que hizo Sonya Veliaminova.

—¡Yo! —La pobre muchacha saltó de su asiento, sorprendida—. ¿Qué hice?

—Nos mostró sus pequeñas manos, sus lindos pies, su persona íntegra, porque se los puede ver mejor en el escenario —contestó el director.

—¡Qué terrible! ¡Y yo no me he dado cuenta!

—Eso es lo que sucede siempre que se fijan semejantes hábitos.

—¿Por qué me ponderó usted?

—Porque tiene hermosas manos y hermosos pies.

—Y entonces, ¿qué hay de malo en ello?

—Lo malo es que flirteó con el público y no representó el papel de Catalina; Shakespeare no escribió *La fierecilla domada* para que una estudiante llamada Sonya Veliaminova pudiera mostrar al público su hermosura o para que pudiera flirtear con sus admiradores. Shakespeare perseguía otro fin, un objetivo que quedó extraño para usted y, por lo tanto, desconocido por nosotros.

«Desgraciadamente, nuestro arte es utilizado con fines personales. Usted lo hace para mostrar su belleza, otros para lograr publicidad, o éxito externo, o para tener una carrera. En nuestra profesión estos fenómenos son comunes, y les ruego se abstengan de ellos.

«Y ahora traten de recordar siempre lo que voy a decirles: el teatro, debido a su necesaria publicidad y a su lado espectacular, atrae a mucha gente que sólo pretende capitalizar su belleza o hacer una carrera. Se aprovechan de la ignorancia del público, su gusto pervertido, favoritismos, intrigas, falso éxito y muchos otros medios que no tienen relación alguna con el arte creador. Esos explotadores son los enemigos mortales del arte. Debemos echar mano de las medidas más extremas contra ellos, y si no pueden ser reformados se los debe expulsar de las tablas. De manera que, —dirigiéndose a Sonya, continuó—, debe decidirse de una vez por todas, ¿ha venido aquí para servir al arte y para hacer sacrificios por él, o para explotarlo en provecho propio?

«Sin embargo —dijo Tortsov, dirigiéndose a todos en general—, sólo teóricamente podemos dividir el arte en categorías. Prácticamente, todas las escuelas están mezcladas. Desgraciadamente, es cierto que vemos con frecuencia grandes artistas que, debido a la debilidad humana, se rebajan y actúan mecánicamente y, también a actores mecánicos que alcanzan, en ciertos momentos, los peldaños del verdadero arte.

«Vemos unos junto a otros momentos de auténtica representación de un personaje vívido, la mera representación del papel, la actuación mecánica y también momentos en que el arte es explotado. Por eso es tan necesario a los artistas el conocer los límites del arte.

Luego de escuchar a Tortsov me pareció ver claramente que la representación de prueba nos había hecho más mal que bien.

—No —protestó el director, cuando le hice conocer mi opinión—. La representación les ha mostrado a ustedes, prácticamente, lo que no se debe hacer en el escenario.

Al terminar la clase, el director anunció que mañana, además de nuestra clase con él, comenzaremos las actividades regulares, que tienen el propósito de desarrollar nuestras condiciones vocales y físicas, lecciones de canto, gimnasia, baile y esgrima. Estas clases serán diarios, porque el desarrollo de los músculos del cuerpo humano requiere un ejercicio intenso, sistemático y prolongado.

Capítulo III

Acción

1

¡Qué día el de hoy! Nuestra primera lección con el director. Nos reunimos en la escuela, un teatro pequeño, pero perfectamente equipado. Tortsov entró, nos miró a todos con atención, y dijo:

—María, suba, por favor, al escenario.

La pobre muchacha se asustó. Me recordó a un cochero temeroso la manera en que corrió a esconderse. Al fin, la alcanzamos y la llevamos frente al director, que reía como un niño. Ella se cubría la cara con las manos y repetía sus exclamaciones favoritas:

—¡Dios mío, no puedo! ¡Oh, qué miedo tengo!

—Cálmese —le dijo, mirándola fijamente—y tratemos de representar una pequeña obra. El argumento es éste. —No prestaba atención alguna a la agitación de la joven—: Se levanta el telón y usted se encuentra sentada, y sigue sentada... finalmente, el telón cae. Eso es todo. No se podría imaginar algo más simple, ¿no es cierto?

María no contestó, de modo que el director la tomó del brazo y, sin decir palabra, la llevó hasta el escenario, mientras todos nosotros reíamos.

El director se volvió y dijo, tranquilamente:

—Amigos míos, se encuentran en clase. María está atravesando un momento muy importante de su vida artística. Traten de aprender a reír cuando sea oportuno y el porqué hacerlo.

La llevó hasta la mitad del escenario. Nos sentamos en silencio y esperamos que se levantara el telón. Se levantó suavemente. Ella estaba sentada en el centro mismo, cerca de las candilejas, cubriéndose aún la cara con las manos. Se hicieron sentir la solemnidad de la atmósfera y el largo silencio. Se dio cuenta de que era preciso hacer algo.

Primero apartó una mano de la cara y luego la otra, y agachó la cabeza tan

profundamente que sólo podíamos ver el nacimiento de la nuca. Otra pausa. La tensión ya era dolorosa, pero el director esperaba en silencio.

Dándose cuenta de la creciente tensión, María miró al público, pero inmediatamente volvió a su posición anterior. No sabiendo hacia dónde mirar, o qué hacer, comenzó a moverse en su asiento, a cambiar de posición y adoptar actitudes ridículas, se estiraba y se encogía, se agachaba o tiraba nerviosamente de su corta falda; largo rato se quedó mirando fijamente un punto en el suelo. Durante cierto tiempo, el director se mantuvo inmutable, pero luego hizo la señal para que se bajase el telón. Me acerqué rápidamente a él, porque deseaba que me sometiera al mismo ejercicio.

Me colocó en medio del escenario. En realidad, no se trataba de una representación: sin embargo, me sentí lleno de impulsos contradictorios. Por estar en el escenario, me encontraba en exhibición y, sin embargo, una sensación íntima exigía soledad. Una parte de mi ser trataba de divertir a los espectadores para que no se aburrieran; otra, me impulsaba a no preocuparme por ellos. Las piernas, brazos, cabeza y torso, aunque ejercitaban los movimientos que yo deseaba, agregaban de por sí algo superfluo. Mueve uno el brazo o la pierna en la forma más simple imaginable y de pronto se encuentra todo retorcido y con la sensación de estar posando para un retrato.

¡Qué extraño! Yo había estado sólo una vez en un escenario y, sin embargo, me era infinitamente más fácil estar sentado afectadamente que en una actitud simple. No podía pensar en lo que debía hacer. Más tarde, los compañeros me dijeron que había dado sucesivamente la impresión de estúpido, gracioso, preocupado, culpable; finalmente, como si pidiera disculpas. El director se limitaba a esperar. Luego hizo ejecutar el mismo ejercicio a los demás.

—Muy bien —dijo—, continuemos. Más adelante volveremos a estos ejercicios y apreciaremos cómo estar sentados en el escenario.

—¿Y no es esto lo que hemos estado haciendo? —preguntamos.

—¡Oh, no! —contestó—. No estuvieron sentados.

—¿Qué es lo que debimos hacer?

En lugar de responder con palabras, se levantó rápidamente, subió al escenario de la manera más natural del mundo y se sentó cómodamente a descansar en un sillón, tal como si estuviera en su casa. No trató de hacer nada, sin embargo, la simple posición de sentado resultaba sorprendente. Lo observamos atentamente, tratando de comprender lo que pensaba en ese momento. Sonrió, y nosotros también. Parecía pensativo, y nosotros ansiábamos saber lo que en ese momento pasaba por su mente. Dirigió fijamente su vista hacia un punto, y nosotros sentimos la necesidad de saber qué le había llamado la atención.

En la diaria existencia nadie se hubiera sentido especialmente interesado en su manera de sentarse o quedarse sentado. Pero, por alguna razón, cuando se trata del

escenario, se le observa atentamente, y quizás verlo simplemente en esa posición resulta placentero.

Esto no sucedió cuando los otros estuvieron sentados en el escenario. No teníamos interés en observarlos ni en lo que podían estar pensando. Su impotencia y sus deseos de agradar eran ridículos. Sin embargo, a pesar de que el director no pareció prestarnos la menor atención, nos sentíamos fuertemente atraídos por él.

¿Cuál era el secreto? El mismo nos lo reveló.

Cuanto suceda en el escenario debe tener un propósito. Hasta el hecho de estar sentado debe tener su fin, un fin específico, no sólo el de estar a la vista del público. Se debe ganar el derecho a poder sentarse allí, y no es cosa fácil.

—Ahora repitamos el experimento —dijo, sin bajar del escenario—. María, suba, vamos a representar juntos.

—¡Juntos! —exclamó María, y corrió al escenario.

Otra vez se sentó en el sillón, en medio del escenario, y esperó nerviosamente, volviéndose y tirando de su falda como lo había hecho antes.

El director estaba de pie, cerca de ella, al parecer buscando algo con sumo cuidado en una libreta. Mientras tanto, María, gradualmente, se fué tranquilizando, concentrándose hasta que, finalmente, quedó inmóvil, con los ojos fijos en él. Temía molestarlo, y se limitaba a esperar sus indicaciones. Su postura en ese momento era absolutamente natural. Casi parecía hermosa. El escenario destacaba sus mejores rasgos. Pasó algún tiempo de esa manera, y el telón cayó.

—¿Cómo se siente? —preguntó el director, cuando regresaban a sus sitios en la platea.

—¿Yo? ¿Por qué? ¿Acaso hemos representado?

—Naturalmente.

—¡Oh! Pero yo pensaba que... sólo estuve sentada esperando que usted encontrara en su libreta lo que buscaba y me indicara lo que debía hacer. ¡No he desempeñado ningún papel!

—Y eso fué lo mejor —dijo él—. Se sentó, estuvo esperando y no actuó.

Se volvió entonces a nosotros:

—¿Qué les ha parecido más interesante? —preguntó—. ¿Estar en el escenario mostrando los pequeños pies, como Sonya, o la figura entera, como Grisha, o estar sentado

en el escenario con un propósito específico, aunque sea tan simple como el de esperar que algo suceda? Puede no tener interés intrínseco en sí mismo, pero es la vida, mientras que estar exhibiéndose nos aparta del dominio del arte vivo.

«En el escenario se debe estar siempre representando algún papel; acción, movimiento, es la base del arte, a que espera el actor.

—Pero —interrumpió Grisha—acaba usted de decir que es necesario actuar y que, el mostrar los pies y la figura tal como yo lo he hecho, no es acción ¿Por qué, entonces, es acción estarse sentado sin mover un dedo, como acaba usted de hacerlo? Para mi modo de ver eso es absoluta falta de acción.

Yo lo interrumpí audazmente:

—No sé si era acción o inacción, pero todos estamos de acuerdo en que fué mucho más interesante su *falta de acción*, como tú la llamas, que tu propia representación.

—La inmovilidad externa —dijo el director tranquilamente, dirigiéndose a Grisha—de quien se encuentra sentado en el escenario, no implica pasividad. Puede estar sentado sin moverse en absoluto y, al mismo tiempo, encontrarse en plena actividad. Y eso no es todo. Frecuentemente, la inmovilidad es el resultado directo de la intensidad interna y son precisamente esas actividades íntimas las que poseen mayor importancia artística. La esencia del arte no se encuentra en su forma exterior, sino en su contenido espiritual. De modo que cambiaré la fórmula que les dicté hace un momento y la expondré así: *En el escenario es indispensable actuar, sea externa sea internamente.*

2

—Representemos esta obra —dijo el director a María, al iniciar la clase de hoy—. He aquí la trama: la madre ha perdido su trabajo y, por supuesto, no tiene medios ni posee nada para vender que le permita conseguir el dinero con qué pagar sus estudios en la academia de arte escénico. En consecuencia, se verá precisada a dejar sus estudios mañana. Pero una amiga ha acudido en su ayuda. No posee dinero en efectivo, pero le ha traído un broche con piedras valiosas. Su acto generoso la ha emocionado. ¿Puede aceptar semejante sacrificio? No puede decidirse. Trata de rehusar la oferta. Su amiga prende el broche en una cortina y sale. Usted la sigue hasta el corredor, donde transcurre una larga escena de persuasión, negativas, lágrimas y gratitud. Al fin, acepta, su amiga parte y usted vuelve a la habitación para tomar el broche. Pero, ¿dónde está? Pudo haber entrado alguien y llevárselo. En una casa de pensión tal posibilidad no es difícil. Comienza una cuidadosa y desesperada búsqueda.

«Vaya y suba al escenario. Yo aseguraré el broche en uno de los pliegues de esta cortina, y usted debe encontrarlo.

Poco después anunció que todo estaba listo.

María subió al escenario con una rapidez tal que parecía que la persiguieran. Corrió hasta las candilejas y luego hacia el fondo del escenario, apretando su cabeza con las dos manos y gimiendo de terror. Luego volvió al proscenio, repitiendo su actitud anterior de retirada al fondo, pero en sentido contrario. Corriendo, se acercó a la cortina, asió los pliegues y los sacudió desesperadamente, hundiendo finalmente la cabeza entre ellos. Con esta actitud trataba de representar su búsqueda. Al no encontrarlo, se volvió bruscamente y atravesó corriendo el escenario, ya asiéndose la cabeza con las manos, y golpeándose el pecho; aparentemente, con el propósito de representar lo trágico de la situación. Los que estábamos sentados en las primeras filas de la platea apenas podíamos aguantar la risa. No pasó mucho tiempo hasta que María, con sonrisa de triunfo y mirada brillante, bajara del escenario y se reuniera con nosotros.

—¿Cómo se siente? —le preguntó el director.

—¡Oh, maravillosamente! No puedo expresar mi alegría —dijo, moviéndose en su asiento—. Me siento como si acabara de hacer mi debut... realmente cómoda en el escenario.

—Muy bien —dijo Tortsov, animándola—, ¿pero dónde está el broche? Entréguemelo.

—¡Olvidé eso!

—¡Qué raro! ¡Lo buscaba tan afanosamente y lo ha olvidado!

Apenas tuvimos tiempo de volver la cabeza y ya María se encontraba de nuevo en el escenario, revisando los pliegues de la cortina.

—No olvide esto —dijo el director en tono de advertencia—, si encuentra el broche está salvada. Podrá seguir concurriendo a estas clases. Pero si no lo encuentra se verá en la necesidad de dejar sus estudios.

Inmediatamente su cara se puso tensa. Literalmente pegó la vista a los pliegues de la cortina y los revisó ansiosa y cuidadosamente de arriba abajo, sistemáticamente. Esta vez su búsqueda fué más lenta, pero todos teníamos la seguridad de que no perdía un instante de su tiempo y, también, de que se hallaba sinceramente alterada, aunque no hiciera esfuerzo alguno por parecerlo.

—¡Oh! ¿Dónde está? Lo he perdido... —Esta vez las palabras salieron apenas murmuradas—. ¡No está aquí! —exclamó con desesperación, consternada, una vez que hubo revisado cada uno de los pliegues.

Su rostro era todo tristeza y preocupación. Quedose inmóvil, como si sus pensamientos la llevaran muy lejos de allí. Era fácil notar cuánto la había afectado la pérdida del broche.

Nosotros observábamos, conteniendo la respiración.

Finalmente, habló el director:

—¿Cómo se siente después de su segunda búsqueda? —preguntó.

—¿Que cómo me siento? No lo sé. —Su actitud era lánguida, encogíase de hombros mientras articulaba su respuesta e, inconscientemente, sus ojos seguían fijos en el piso del escenario—. ¡He buscado tanto! —exclamó al cabo de un instante.

—Es verdad. Esta vez ha buscado realmente —dijo el director—, ¿Pero qué hizo la primera vez?

—Oh, la primera vez estaba emocionada, sufría...

—¿Qué sensación fué más agradable, la primera, cuando corría atropellándolo todo y tironaba sin objeto de la cortina, o la segunda, cuando buscó cuidadosamente?

—La primera, por supuesto, cuando buscaba el broche.

—No, no trate de hacernos creer que la primera vez lo buscaba —dijo—. Ni siquiera pensó en él. Sólo buscó sufrir, por el gusto de hacerlo.

«En cambio, la segunda vez sí que buscó. Todos nos dimos cuenta de ello; comprendimos, creímos, porque su consternación y su interés existieron realmente. Su primera búsqueda fué mala; la segunda, buena.

El veredicto la sorprendió.

—¡Oh! —exclamó—. ¡Por poco enfermo esa primera vez!

—Eso no cuenta —dijo Tortsov—. Sólo sirvió para estorbar la búsqueda auténtica. En el escenario no se debe correr o sufrir porque sí, sin razón alguna. No se debe actuar en general por actuar; siempre debe hacerse con un propósito.

—Y sinceramente —agregué.

—Sí —asintió—, y ahora suban al escenario y háganlo.

Subimos, pero durante un tiempo bastante largo no supimos qué hacer. Sentíamos que era necesario causar alguna impresión, pero, por mi parte no se me ocurría nada que pudiese reclamar la atención de un público. Comencé a ser Otelo, pero pronto lo

interrumpí. Leo ensayó por turno un aristócrata, un general y un campesino. María corría de aquí para allá, asiendo su cabeza y poniendo la mano sobre el corazón para representar tragedia. Paul se sentó en una silla, adoptando pose hamletiana, como queriendo representar dolor o desilusión. Sonya caminaba de un lado a otro, y a su lado Grisha le declaraba su amor en el más manido estilo teatral. Cuando por casualidad reparé en Nicholas Umnovykh y Dasha Dymkova, quienes, como de costumbre, se habían escondido en un rincón, casi me enfurecieron las miradas fijas y las posturas tíasas y estáticas que adoptaban para representar una escena del *Brand* de Ibsen.

—Resumiendo lo que habéis representado —dijo el director—: Empezaré por usted —dijo señalándome—, y al mismo tiempo con usted y usted —prosiguió dirigiéndose a María y a Paul—. Siéntense aquí, en estas sillas, donde pueda verlos mejor, y comiencen; usted tendrá que sufrir por los celos, usted por dolor, y usted por tormento. Cada uno deberá representar esos estados de ánimo con el sólo fin de hacerlo.

Nos sentamos, y de inmediato experimentamos lo absurdo de nuestra situación. Caminaba de un lado a otro, contorsionándome como un salvaje, no era posible imaginar un sentido a lo que hacía. Pero sentado en una silla, privado de movilidad, comprendí lo disparatado de mi representación.

—¿Y qué piensan ahora? —preguntó el director—. ¿Se puede estar sentado en una silla y sufrir de celos sin motivo alguno? ¿O sufrir? ¿O atormentarse? Desde luego que es imposible. Fijen esto en sus memorias para siempre: en el escenario no puede haber, en ninguna circunstancia, acción alguna encaminada a despertar un sentimiento por el sólo hecho de hacerlo. El ignorar esta regla sólo conduce a la más odiosa artificialidad. Cuando elijan alguna parte de la acción dejen a un lado el sentimiento y el contenido espiritual. No traten nunca de estar celosos o de hacer el amor, o de sufrir por el hecho en sí. Tales sentimientos son el resultado de algo que se ha desarrollado antes. Pensarán en ello tan intensamente como sea posible. En cuanto al resultado, habrá de producirse por sí mismo. La falsa interpretación de las pasiones, de los personajes, o el mero uso de gestos convencionales, son errores comunes en nuestra profesión. Pero ustedes deben mantenerse alejados de estas irrealidades. No deben imitar pasiones ni prototipos; deben vivirlos. La representación de ellos debe provenir del vivir dentro de ellos.

Vanya sugirió entonces que quizá actuaríamos mejor si el escenario no estuviera vacío: si hubiera algunos muebles, una chimenea, ceniceros.

—Muy bien —consintió el director—. Aquí terminó la lección.

Nuestro trabajo de hoy estaba también planeado para el escenario de la escuela, mas al llegar encontramos cerrada la entrada de la sala; sin embargo, estaba abierta otra puerta que daba directamente sobre el escenario. Cuando entramos nos asombró hallarnos de pronto en un vestíbulo; seguido por una confortable sala provista de dos puertas, una que abría al comedor y desde allí a un pequeño dormitorio, la otra a un corredor largo que conducía a un salón de baile, brillantemente iluminado. El departamento todo hallábase confeccionado por decoraciones de distintas obras del repertorio. El telón principal estaba bajo y obstruido por barricadas de muebles.

Faltábanos la sensación de hallarnos sobre el escenario, de modo que nos condujimos como si estuviéramos en nuestra propia casa. Comenzamos por examinar las habitaciones; luego nos dividimos en grupos para conversar. A ninguno se le ocurrió pensar que había comenzado la lección. Fué el director quien, finalmente, nos recordó que habíamos venido para trabajar.

—¿Qué haremos? —preguntó alguien.

—Lo mismo que ayer —fué la respuesta.

No nos movimos.

—¿Qué sucede? —pregunté.

Fué Paul quien contestó:

—Realmente, no sé. De improviso, sin razón alguna, ponerse a actuar... —se detuvo, sintiéndose perdido.

—Si les resulta molesto actuar sin razón, busquen entonces alguna —dijo Tortsov—. No les pongo restricción alguna; sólo que no continúen inmóviles como estacas.

—Pero, ¿no sería eso representar nada más que por el hecho de hacerlo? —aventuró alguien.

—No —replicó el director—. Desde ahora en adelante, habrá de representarse sólo con algún propósito. Tienen ustedes ahora los ambientes que pidieron ayer; ¿no pueden sugerir algunas razones interiores que resulten en simples actos físicos? Por ejemplo, si le pido a Vanya que vaya y cierre la puerta, ¿no lo haría?

—¿Cerrar la puerta? Naturalmente. —Y Vanya hacia ella se dirigió, cerrándola de un golpe y regresando en seguida, sin darnos tiempo de verlo.

—Eso no es lo que se entiende por cerrar una puerta —dijo el director—. Con la palabra *cerrar* quiero expresar el deseo de que la puerta sea cerrada, de manera que permanezca cerrada, para que no haya corriente de aire, o bien para que las personas que están en el cuarto contiguo no oigan lo que estamos diciendo. Usted se limitó solamente a

darle un golpe, sin propósito alguno y de forma tal que muy bien puede volverse a abrir, como en realidad ha sucedido.

—No cierra bien, de verdad, no se puede —disculpóse Vanya.

—Si resulta difícil cerrarla, mi pedido requiere entonces más tiempo y más cuidado —dijo el director.

Esta vez Vanya la cerró correctamente.

—Mándeme hacer algo —le rogué.

—¿No puede pensarlo usted? Allí hay una chimenea y leña. Vaya y encienda un fuego.

Tal como me pidiera, empecé por colocar la leña en el hogar; mas no encontré fósforos, ni en mis bolsillos ni sobre la repisa. Así es que volví a Tortsov y le expliqué la dificultad en que me hallaba.

—¡Por todos los cielos! ¿Para qué quiere fósforos? —preguntó.

—Para encender el fuego.

—La chimenea es de papel. ¿Quiere incendiar el teatro?

—Sólo iba a simular que lo encendía —le expliqué.

—Para simular que se enciende un fuego, son suficientes los fósforos de la fantasía. ¡Como si lo importante estuviera en encender el fósforo!

«Cuando le llegue el momento de personificar a Hamlet, abriéndose paso a través de su intrincada psicología, hasta el momento en que mata al rey, ¿sería de mucha importancia para usted tener en su mano una espada verdadera? Y si no la tuviera, ¿se sentiría incapaz de terminar la representación? Puede matar al rey sin espada, como puede encender el fuego sin fósforos. La que necesita arder es su imaginación.

Continué fingiendo que encendía el fuego. Para alargar la acción hice de modo que los fósforos imaginarios se apagaran varias veces, no obstante mi pretendido esfuerzo de protegerlos con las manos. También traté de ver el fuego, de sentir su calor, pero fracasé y pronto me aburrí, de modo que me sentí impulsado a pensar en hacer otra cosa. Comencé a mover los muebles, a contar los objetos del cuarto, pero como no había razón alguna detrás de estos actos, resultaban totalmente mecánicos.

—No hay nada sorprendente en eso —explicó el director—. Si una acción no tiene fundamento interior, no puede retener la atención. No toma tiempo el empujar las sillas de un lado a otro, pero si estuviera obligado a arreglar algunas sillas de distintas clases, con un

fin preciso, como para los invitados a una comida que deben sentarse de acuerdo a su categoría, edad y simpatía personal, estaría ocupado con ellas buen tiempo.

Pero se me había acabado la imaginación.

Tan pronto vio que también los otros se sentían abatidos, nos reunió en la sala.

—¿No se avergüenzan? ¿Si hubiera traído una docena de chiquillos y les hubiera dicho que éste era su nuevo hogar, habrían visto qué brillo el de sus imaginaciones, qué juegos los suyos? ¿No pueden ser como ellos?

—Eso es fácil de decir —rebatí Paul—. Pero no somos niños. Ellos desean jugar por naturaleza, pero lo nuestro debe ser forzado.

—Por supuesto —contestó el director—. Si ustedes no pueden o no saben encender esa chispa interior, no tengo más que decir. Toda persona que en realidad es un artista, desea crear en su interior una vida más honda e interesante que la que le rodea en la realidad.

Grisha intervino:

—Si el telón estuviera alzado y el público allí, surgiría el deseo.

—No —replicó enérgicamente el director—. Si en realidad son artistas, sentirán el deseo sin esos accesorios. Ahora sean francos: ¿qué es, en verdad, lo que les impide actuar?

Explicué que podía encender fuego, mover muebles, abrir y cerrar puertas, pero que todos esos actos no son lo bastante prolongados como para atraer mi atención. Enciendo el fuego, o cierro la puerta, y ese es el final de todo. Si un acto condujera a otro y diera origen a un tercero, nacerían el impulso natural y la tensión.

—En resumen —dijo—: ¿lo que creen necesitar no son acciones cortas, exteriores o semimecánicas, sino algo que tenga una perspectiva más amplia, más profunda y más complicada?

—No —contesté—, pero denos algo que, aunque simple, sea interesante.

—¿Quieren decir que todo depende de mí? —exclamó, perplejo—. Es indudable que la explicación debe ser buscada y hallada en los motivos interiores, en las circunstancias entre las cuales y a causa de las cuales ustedes actúan. Tomen por ejemplo el cerrar o abrir una puerta. Pueden decir que no hay nada más simple, o menos importante, o más mecánico. Pero supongan que en ese departamento de María vivía un hombre que enloqueció de repente, y fué llevado a una sala psicopática. Si escapara de allí y estuviera detrás de esa puerta, ¿qué harían?

Hecha la pregunta en esa forma, todo nuestro interior se alteró, tal como lo había

descrito el director. No pensamos más en cómo extender nuestra actividad, ni temimos por su forma exterior. Nuestras mentes estaban concentradas en estimar el valor o propósito de éste o aquel acto en relación con el problema presentado. Nuestra vista comenzó a medir la distancia de la puerta y a ver de acercarnos a ella sin peligro. Nuestro instinto de conservación percibía el peligro y sugería los medios de esquivarlo.

Accidentalmente o a propósito, Vanya, que mantenía la puerta cerrada con su cuerpo, dio de repente un salto y todos corrimos detrás de él, y las chicas entraron gritando al otro cuarto. Yo me encontré debajo de una mesa, esgrimiendo un cenicero de bronce en la mano.

El trabajo no había terminado. La puerta estaba cerrada, pero sin llave, pues no la había. Por lo tanto, lo más seguro que podíamos hacer era una barricada con sofás, mesas y sillas, luego llamar al hospital y arreglar para que tomaran las medidas necesarias para recuperar la custodia del insano.

El éxito de esta improvisación devolvió bríos a mi espíritu. Me acerqué al director y le rogué me diera otra oportunidad de encender fuego.

Sin titubear me informa que María acaba de heredar una fortuna. Que ha tomado este departamento, y que celebra su buena suerte con una tertulia a la que ha invitado a todos sus condiscípulos. Uno de ellos, que es amigo de Kachalov, Moskvín y Leonidov, ha prometido traerlos a la fiesta. Pero el departamento es muy frío y la calefacción no ha sido encendida todavía, aunque afuera hace mucho frío. ¿Dónde se puede encontrar leña para encender fuego?

Un vecino presta unas astillas. Se enciende un pequeño fuego, pero hace mucho humo, y debe apagarse. Mientras tanto, se ha hecho tarde. Se enciende otro fuego, pero la leña está verde y no prende. En pocos minutos llegarán los invitados.

—Ahora —prosiguió—, déjeme ver qué es lo que haría si mis suposiciones fueran verdaderas.

Cuando terminó todo, el director dijo:

—Hoy puedo decir que han actuado con un fin. Han aprendido que *toda acción en el teatro debe tener su justificación interior, ser lógica, coherente y real*. Segundo: el *si* actúa como palanca para elevarnos del mundo real a la región de la imaginación.

4

El director prosiguió hoy enumerando las funciones varias del *si*.

—Esta palabra tiene una cualidad peculiar, cierto poder que ustedes han percibido y que les ha producido un instantáneo estímulo interior.

«Noten también con cuánta facilidad y simplicidad apareció. Esa puerta, que fué el punto inicial de nuestro ejercicio se convirtió en medio de defensa y vuestro propósito básico, el objeto de vuestra atención concentrada, fué el deseo de la propia conservación.

«La suposición del peligro es siempre emocionante, es una especie de levadura que fermentará en cualquier momento, en tanto que la puerta y la chimenea, objetos inanimados, sólo nos conmueven cuando están ligados a algo de más importancia para nosotros.

«Consideren también que ese estímulo interior fué realizado sin esfuerzo ni engaño. No les dije que había un loco detrás de la puerta, por lo contrario, al usar la palabra *si*, reconocía francamente el hecho de ofrecerles sólo una hipótesis. Todo lo que quise lograr fué hacerles decir qué hubieran hecho si la suposición acerca del loco hubiera sido un hecho real, dejándoles sentir lo que hubiera sentido cualquiera en análoga circunstancia. En cambio, ustedes no se esforzaron ni aceptaron la suposición como realidad, sino sólo como una suposición. ¿Qué hubiera sucedido si, en vez de esta franca confesión, les hubiera jurado que detrás de la puerta había realmente un loco?

—No hubiera creído engaño tan evidente —fué mi reacción.

—Con esta cualidad especial del *si* —explicó el director—nadie los obliga a creer o no una cosa. Todo es claro, sincero y franco. Se les ha hecho una pregunta y se espera que la contesten con sinceridad y decisión.

«En consecuencia, el secreto del efecto del *si* yace principalmente en el hecho de que no utiliza ni la fuerza ni el temor, ni obliga al actor a hacer nada. Por lo contrario, le otorga confianza mediante su honestidad y lo estimula a confiar en una supuesta situación. Esa es la razón por la cual, en nuestro ejercicio, el estímulo se produjo con tanta naturalidad.

«Esto me lleva a otra cualidad del *si*. *Despierta una actividad interior y verdadera*, y lo hace con medios naturales. Porque ustedes son actores, no respondieron con sencillez a la pregunta. Sintieron que debían contestar el desafío en acción.

«Esta importante característica del *si* lo acerca a uno de los fundamentos de nuestra escuela de actuación: *la actividad en la creación y en el arte*.

—Algunos de ustedes están impacientes por poner en práctica de inmediato lo que les he dicho —dijo hoy el director—. Me parece muy bien, y me alegro de estar de acuerdo con esos deseos. Apliquemos el uso del *si* a un papel. Supongan que están por representar la dramatización de un cuento de Chejov que trata de un inocente campesino que desenroscó una tuerca de un vagón del ferrocarril para utilizarla como plomada en su sedal de pescar. Por tal causa fué juzgado y castigado severamente. Este suceso imaginario se ahondará en la conciencia de algunos, pero para la mayoría de la gente no dejará de ser un *cuento gracioso*. Ni siquiera tratarán de echar un vistazo a la tragedia de las condiciones legales y sociales, ocultas detrás de la risa. Pero el actor que representa uno de los papeles en esta escena, no puede reír. Debe juzgar todo por sí mismo, y lo que es más importante, debe vivir íntegramente su papel, cualquiera que sea la causa que indujo al autor a escribir el relato. ¿Cómo lo harían ustedes?

Los estudiantes permanecieron por un tiempo en silencio y pensativos.

—En los momentos de duda, cuando sus pensamientos, sentimientos e imaginación estén mudos, recuerden el *si*. El autor comenzó también su trabajo de esa manera. Se dijo: ¿Qué hubiera sucedido si un simple campesino, al salir de pesca, hubiera sacado una tuerca de una vía? Plántense ahora el mismo problema y agreguen: ¿Qué haría yo *si* me trajeran el caso para juzgarlo?

—Condenaría al criminal —contesté sin vacilar.

—¿Por qué? ¿Sólo por una plomada para el sedal?

—Por el robo de la tuerca.

—Por supuesto, no se debe robar —asintió Tortsov—. ¿Pero se puede condenar con severidad a un hombre por un crimen cometido inconscientemente?

—Debe hacérsele comprender que pudo ser la causa del descarrilamiento de un tren y de la muerte de cientos de personas —repliqué.

—¿Por causa de una pequeña tuerca? Jamás conseguirá que lo crea —sostuvo el director.

—El hombre está fingiendo, pues comprende perfectamente la naturaleza de su acto —dije.

—Si el actor que personifica al campesino tiene talento, probará por medio de su actuación que es inocente —dijo el director.

Como la discusión siguiera, Tortsov empleó todos los argumentos posibles para justificar al acusado, y al final tuvo éxito al debilitar un poco mis afirmaciones. En cuanto

notó que vacilaba, dijo:

—Sintió usted el mismo impulso interior que, probablemente, experimentó el juez mismo. Si representa ese papel, análogos sentimientos lo acercarán al personaje. Para lograr esta unión espiritual entre el actor y la persona a quien personifica, agregue algún detalle concreto que completará la representación, dándole peculiaridad y acción interesante. Las circunstancias que se afirman en el *si* son tomadas de orígenes cercanos a los propios sentimientos y tienen una poderosa influencia en la vida interior del actor. Una vez que haya establecido este contacto entre su vida y su papel, sentirá ese impulso o estímulo interior. Agregue a eso una serie de contingencias basadas en su propia experiencia de la vida, y verá cuán fácil será para usted creer sinceramente en la posibilidad de lo que está obligado a hacer en el escenario. Ejecute de esta manera todo un papel, y creará una vida nueva. Los sentimientos así surgidos se expresarán a sí mismos en los actos de esta persona imaginaria, de haber sido colocada en las circunstancias fijadas por la obra.

—¿Son conscientes o inconscientes? —pregunté.

—Haga la prueba usted mismo. Repase cada pormenor del proceso y juzgue qué es consciente y qué inconsciente en su origen. No descifraré nunca el enigma, porque no recordará siquiera algunos de sus momentos más importantes. Estos surgirán espontáneamente en parte o totalmente y pasarán inadvertidos por la región del subconsciente. Para convencerse, pregunte a un actor, después de una gran representación, cómo se sentía mientras estaba en el escenario y qué hizo allí. No será capaz de contestar, porque no está enterado de lo que vivió y no recuerda muchos de los momentos más significativos. Todo lo que le dirá es que se sentía muy cómodo sobre el escenario, que estuvo en fácil relación con los otros actores. Más allá de eso, no podrá decirle nada. Lo dejará atónito con la descripción que usted le hará de su manera de representar, y poco a poco se dará cuenta de cosas acerca de su actuación que no han llegado a su conciencia. De ésto podemos inferir que, el *si* es también un estímulo para el subconsciente creador. Además, nos ayuda a formular otro principio fundamental de nuestro arte: *la facultad creadora inconsciente por medio de la técnica consciente*.

«Hasta aquí he explicado los usos del *si* en conexión con dos de los principios de mayor importancia en nuestro tipo de actuación, ligado más fuertemente a un tercero: nuestro gran poeta Pushkin escribió acerca de él en su artículo inconcluso sobre el drama, entre otras cosas:

«Sinceridad en las emociones, sentimientos que parecen verdaderos en circunstancias dadas, es lo que exigimos de un dramaturgo».

—Piensen profundamente en esta afirmación, y más tarde les daré un ejemplo vivido de cómo el *si* nos ayuda a realizarlo.

—Sinceridad en las emociones, sentimientos, que en circunstancias dadas parecen verdaderos—, repetí con toda clase de entonaciones.

—Alto —dijo el director—. Está convirtiéndolo en una formulación trivial, sin desentrañar su verdadera esencia. Cuando no comprenda un pensamiento en su totalidad, divídalo en sus partes componentes y estúdielas una por una.

—¿Cuál es el significado exacto de circunstancias dadas? —preguntó Paul.

—Significa la historia de la obra, sus hechos, consecuencias, época, tiempo y lugar de la acción, las condiciones de vida de los actores y la interpretación del *régisseur*, la *mise-en-scène*, la producción, los decorados, los trajes, los objetos necesarios para la representación, iluminación y efectos de sonido, todas las circunstancias dadas al actor para que las tenga en cuenta mientras crea su papel.

«El *si* es el punto de partida, las circunstancias dadas, el desarrollo. No puede existir el uno sin el otro, si debe contarse con la actividad estimulante necesaria. No obstante, sus funciones difieren algo: el *si* da el impulso a la imaginación latente, mientras que las *circunstancias dadas* forman las bases del mismo *si*, y ambos, junta y separadamente, ayudan a crear un estímulo interior.

—¿Y cuál es el significado de *sinceridad de las emociones*? —preguntó Vanya con interés.

—Exactamente lo que dice: vividas emociones humanas, sentimientos que el mismo actor ha experimentado.

—Bien, ¿qué son entonces los *sentimientos que parecen verdaderos*? —prosiguió Vanya.

—Por verdadera apariencia, nos referimos no a los verdaderos sentimientos por sí mismos, sino a algo casi análogo a ellos, a emociones reproducidas indirectamente bajo el impulso de verdaderos sentimientos interiores.

«En la práctica, lo que tendrán que hacer es aproximadamente lo siguiente: primero tendrán que imaginar por cuenta propia las *circunstancias dadas* ofrecidas por la obra, la producción escénica del *régisseur* y la propia concepción artística. Todo este material proporcionará un plan general para la vida del personaje que van a desempeñar, y las circunstancias que lo rodean. Es necesario que crean verdaderamente en las posibilidades de tal vida y se acostumbren tanto que se sientan unidos a ella. Si consiguen esto, encontrarán que las *emociones sinceras* o los *sentimientos que parecen verdaderos* se desarrollarán en ustedes espontáneamente.

«No obstante, cuando hagan uso de ese tercer principio de actuación, olviden los sentimientos, pues son en gran manera de origen subconsciente, y no están sujetos a mandato directo. Dirijan toda la atención a *las circunstancias dadas*, que están siempre a nuestro alcance.

Hacia el fin de la lección dijo:

—Ahora puedo completar lo que dije antes sobre el *si*. Su poder depende no sólo de su propia penetración, sino también de la agudeza del plan general de las circunstancias dadas.

—¿Pero qué se le deja al actor si todo está preparado por otros? ¿Nada más que fruslerías? —interrumpió Grisha.

—¿Qué quiere decir con fruslerías? —dijo, indignado, el director—. ¿Cree usted que crear en la ficción imaginaria de otra persona y darle vida es una fruslería? ¿No sabe, acaso, que componer sobre un tema sugerido por otro es más difícil que inventar un tema uno mismo? Sabemos de casos en que una obra mala obtuvo fama mundial por haber sido recreada por un gran actor. Sabemos que Shakespeare recreó historias de otros. Eso es lo que hacemos con el trabajo del dramaturgo, damos vida a lo escondido en sus palabras; ponemos nuestros propios pensamientos en las líneas del autor, y establecemos nuestra propia relación con los demás personajes de la obra, y las condiciones de sus vidas; filtramos a través nuestro todos los materiales que recibimos del autor y del director; los rehacemos, reforzándolos con nuestra propia imaginación. Ese material se vuelve, espiritualmente y aun físicamente, parte de nosotros; nuestras emociones son sinceras, y como resultado final tenemos verdadera actividad productiva, todo lo cual está intensamente vinculado con lo que sucede en la obra.

«¡Y me dice usted "que esa enorme tarea es fruslería"! No, por cierto. Eso es facultad creadora y arte.

Con estas palabras terminó la lección.

6

Hoy hicimos una serie de ejercicios, consistentes en poner en acción nuestros propios problemas, tal como escribir una carta, arreglar un cuarto, buscar un objeto perdido. Los encuadrábamos en toda clase de conjeturas más o menos excitantes, y el propósito era ejecutarlos bajo la circunstancia que habíamos creado.

El director atribuía a tales ejercicios tanta significación que trabajó en ellos con mucho entusiasmo.

Después de hacer un ejercicio por turno con cada uno de nosotros, dijo:

—Este es el principio de la buena senda, y la han encontrado a través de la propia experiencia. Por el momento, no habrá otro acceso al papel o a la obra. Para comprender la

importancia de este punto de partida, comparen lo que acaban de hacer con lo que hicieron en la representación de prueba. Con excepción de unos pocos momentos, por otra parte muy espaciados y accidentales, en la actuación de María y de Kostya, todos comenzaron a trabajar por el final en lugar de hacerlo desde por el principio. Se propusieron desde un comienzo despertar en ustedes mismos y en el público una gran emoción; ofrecerles algunas imágenes vividas, y al mismo tiempo exhibir todas las cualidades exteriores e interiores de que están dotados. Por supuesto, este acceso equivocado los llevó a la violencia. Para evitar tales errores, recuerden siempre que, cuando empiecen a estudiar un papel, deben reunir primero todos los materiales que tengan alguna relación con dicho papel, y completarlos con más y más imaginación, hasta haber obtenido una similitud tal con la vida que sea fácil creer en lo que están haciendo. Olviden al principio los sentimientos. Cuando las condiciones interiores están preparadas, y bien preparadas, los sentimientos aflorarán a la superficie espontáneamente.

Capítulo IV Imaginación

1

A pedido del director, hoy debimos ir a su departamento para dar la lección. Nos ubicó cómodamente en su estudio y comenzó:

—Saben ahora que nuestro trabajo en una obra comienza con el uso del *si* como palanca para el avance de nuestra vida diaria al plano de la imaginación. La obra, las partes de que está compuesta, son producto de la imaginación del autor; una serie completa de *si* y de circunstancias dadas, pensadas por él. Nada hay como la realidad en el escenario. El arte es el producto de la imaginación, tal como debe ser el trabajo del dramaturgo. La finalidad del actor debe ser utilizar su técnica para convertir la obra en una realidad teatral. En este proceso la imaginación representa la parte más importante.

Señaló las paredes de su estudio, cubiertas por toda la gama de dibujos para decorados.

—Miren —nos dijo—, todo eso es el trabajo de mi artista favorito, ahora muerto. Era una persona extraña, que gustaba de hacer decorados para obras no escritas todavía. Tomen por ejemplo este dibujo para el último acto de una obra que Chejov planeaba escribir poco antes de su muerte, y que debía versar acerca de una expedición perdida en el Polo Norte.

«¿Quién podrá creer que esto fué pintado por un hombre que nunca salió de Moscú? —dijo el director—. Ha pintado una escena del Ártico sacada de lo que viera en invierno en torno suyo, de cuentos y publicaciones científicas, de fotografías. Con todo ese material su imaginación pintó un cuadro.

Luego hizo volver nuestra atención hacia otra pared, sobre la cual había una serie de paisajes vistos de distintas maneras. En cada uno había la misma hilera de cosas pequeñas y atractivas, junto a un bosquecillo de pinos; variaban, en cambio, las estaciones del año, las horas del día y las condiciones del tiempo. Más lejos se veían los mismos paisajes, esta vez sin casas, con sólo un claro, un lago y árboles variados. Era evidente que el artista hallaba placer en reacomodar la naturaleza y el modo de vivir de los seres humanos. En todos sus cuadros construía y echaba abajo casas y villorrios, cambiaba el aspecto de la localidad y

movía montañas.

—Y aquí tienen algunos bosquejos para una obra inexistente sobre la vida de los planetas —dijo, señalando otros dibujos y acuarelas—. Para pintar esos cuadros, el artista no sólo debe poseer imaginación, sino también fantasía.

—¿Qué diferencia hay entre ambas? —preguntó uno de los estudiantes.

—La imaginación crea cosas que pueden ser o pueden suceder, mientras que la fantasía inventa cosas que no pueden existir, que no pudieron ser ni serán. Y, sin embargo, quién sabe, quizá puedan ser. Cuando la fantasía creó la alfombra mágica, ¡quién hubiera creído que un día volaríamos a través del espacio! Tanto la fantasía como la imaginación le son indispensables al pintor.

—¿Y al actor? —preguntó Paul.

—¿Que les parece? ¿Proporciona el dramaturgo todo lo que el actor necesita saber sobre la obra? ¿Puede usted dar en un ciento de páginas un informe completo sobre la vida de los personajes? Por ejemplo, ¿da el autor detalles suficientes de lo sucedido antes que comience la obra? ¿Deja entrever lo que sucederá al final, o lo que prosigue detrás de las escenas? El dramaturgo es, por lo general, avaro de comentarios. En su texto, todo lo que encuentran puede ser «él mismo y Pedro», o "mutis de Pedro". Pero no se puede salir del aire o desaparecer en él. No creemos nunca en acción alguna tomada "en general": "se levanta", "camina perturbado de acá para allá", "ríe", "muere". Hasta las características son dadas en forma lacónica, tal como "joven de agradable apariencia, fuma sin parar». Bases escasamente suficientes para crear una imagen exterior completa, modales o modo de caminar.

«¿Y acerca de las líneas, basta con aprenderlas simplemente? ¿Dará lo descrito el carácter del personaje y las imágenes de los pensamientos, sentimientos, impulsos y actos? No, todo esto debe ser hecho plena y hondamente por el actor.

La lección fué interrumpida aquí por la inesperada llegada de un famoso actor extranjero. Nos habló largamente de sus triunfos, y una vez que se hubo ido, el director dijo, sonriendo:

—Por supuesto, fantasea bastante, pero una persona impresionable como él, cree de verdad en sus embustes. Los actores estamos tan acostumbrados a tejer los hechos con pormenores extraídos de nuestra propia imaginación, que llevamos el hábito hasta la vida diaria.

«En ella, por supuesto, los detalles imaginados son tan superfluos como necesarios en el teatro.

«Hablando de un genio, no se puede decir que miente; ve las realidades de modo diferente a nosotros. ¿Es justo entonces culparle porque su imaginación le haga ver las

cosas con cristales de color rosa, azul, gris o negro?

«Debo admitir que yo mismo tengo que mentir con frecuencia, cuando como actor o como director debo intervenir en un papel u obra que no me atraen. En tales casos se paralizan mis facultades creadoras y debo tener algún estimulante, por eso digo a todos cuán conmovido estoy con mi trabajo. Estoy obligado a procurarme cualquier cosa de interés que pueda haber, y a hacer ostentación de ello. De esta manera espoleo la imaginación. Si estuviera solo no haría este esfuerzo, pero trabajando con otros uno debe defender sus mentiras sólidamente y a menudo sucede que esas mentiras pueden ser utilizadas como material para un papel o producción.

—Si la imaginación representa un papel tan importante en la labor del actor, ¿qué puede hacer éste si carece de ella? —preguntó Paul, con timidez.

—Debe desarrollarla —contestó el director—, o bien dejar el teatro. De otro modo, caerá en manos de directores que compensarán su falta de imaginación usando la propia, y éste se convertirá en peón de ajedrez. ¿No sería mejor para él construir una imaginación propia?

—Me temo que eso —dije—sea muy difícil.

—Todo depende de la clase de imaginación que usted posea —dijo el director—. Lo que tiene iniciativa propia puede desarrollarse sin esfuerzo especial, y trabajará constante e incansablemente, tanto si está usted dormido como si está despierto. Está luego la clase que carece de iniciativa, pero ésta surge con facilidad y continúa trabajando tan pronto como se le sugiere algo. La clase que no responde a las sugerencias representa un problema más difícil. Aquí el actor comprende las sugerencias en forma sólo exterior y formal. Con semejante equipaje, el desarrollo está lleno de dificultad y sólo existe una pequeña esperanza de éxito, a menos que el actor haga un gran esfuerzo.

*

¿Tiene iniciativa mi imaginación?

¿Acepta sugerencias? ¿Se desarrolló por sí sola?

Estas preguntas no me deban paz. Ya tarde, fui a encerrarme en el dormitorio, acomodándome en el sofá, entre blandos almohadones. Cerré los ojos y comencé a

improvisar; sin embargo, mi atención se distraía con manchas redondas de color que traspasaban mis párpados cerrados.

Apagué la luz, creyéndola causante de tales sensaciones.

¿En qué pensaré? Mi imaginación había hecho surgir un enorme pinar, meciéndose silencioso y rítmicamente al influjo de la brisa. Si hasta me parecía oler el aire fresco.

¡Me había dormido!

Bueno —me dije—, la imaginación debe acompañarse de algún motivo.

Por eso subí a un avión, volé sobre los árboles, sobre los campos, los ríos y las ciudades..., el reloj hacía tictac... ¿Quién ronca? Yo no, con seguridad... me quedé dormido... habré dormido mucho... el reloj da las ocho...

2

Estaba tan desconcertado por el fracaso de mis tentativas para ejercitar la imaginación en casa, que en la lección de hoy se lo dije al director.

—No obtuvo éxito porque cometió una serie de errores —explicó—. En primer lugar, forzó la imaginación en vez de acuciarla; trató luego de pensar sin tener ningún objeto interesante. El tercer error fué que sus pensamientos eran pasivos. La actividad en la imaginación es de importancia; la acción interior debe preceder a la exterior.

Señalé que en un sentido estuve activo, pues imaginaba volar sobre los bosques a gran velocidad.

—¿Cuando está recostado cómodamente en un tren expreso, está en actividad? —preguntó el director—. El maquinista está trabajando, pero el pasajero es pasivo. Mientras que si estando en el tren, se dedicara a un trabajo importante, a una conversación o discusión, o a escribir un informe, tendría entonces alguna base para hablar de acción. Lo mismo ocurre con su vuelo en aeroplano: el piloto trabajaba, pero usted no hacía nada. Si hubiera estado en los controles, o tomando fotografías topográficas, podría decir que estuvo en actividad.

—Quizá pueda explicárselo mejor describiendo el juego favorito de mi sobrina.

—¿Qué estás haciendo? —pregunta la niña.

—Estoy tomando té —contesto.

—Pero si fuera aceite de castor, ¿cómo lo tomarías? —dice.

Me esfuerzo por recordar el sabor del aceite, a fin de mostrarle el disgusto que siento, y cuando lo logro la niña estalla en carcajadas.

—¿Dónde estás sentado? —pregunta.

—En una silla —contesto.

—Pero si estuvieras sentado en una hornalla caliente, ¿qué harías?

Me veo obligado a pensar en lo que haría de estar sobre la hornalla caliente, y trato de hallar la manera de salvarme de las quemaduras. Cuando lo logro, la niña se apena por mí y gime «no quiero jugar más». Si continúo, termina sollozando.

—¿Por qué no piensa en algún juego semejante como ejercicio para estimular la actividad?

Aquí intervine para decir que consideraba elemental ese procedimiento y preguntar cómo podría desarrollarse la imaginación de manera más sutil.

—No se apure —dijo el director—. Ya habrá tiempo de sobra. Por ahora, necesitamos ejercicios vinculados con las cosas sencillas que nos rodean en la realidad.

«Tomen esta clase, por ejemplo. Es un hecho real. Supongan que las cosas que nos rodean, el profesor, los estudiantes, permanecen iguales. Ahora, con mi mágico *si* me colocaré en el plano de la ficción, cambiando sólo una circunstancia: la hora del día. Diré que no son las tres de la tarde, sino las tres de la madrugada.

«Utilicen la imaginación para justificar una lección que dure hasta tan tarde. Tras esa simple circunstancia, sigue una serie íntegra de consecuencias. En casa de cada uno la familia estará inquieta por usted y como no hay teléfono, no pueden avisar. Otro estudiante no podrá asistir a una reunión en la que es esperado. Un tercero vive en las afueras y no tiene idea de cómo hará para llegar a su casa; detenida la circulación, los trenes no funcionan.

«Todo esto trae cambios exteriores como interiores, y da entonación a lo que hacen.

«Enfóquenlo bajo otro ángulo.

«La hora del día es la misma: los tres de la tarde, pero supongan que la estación del año ha cambiado. En vez de invierno es primavera, el aire es diáfano y el aire es tibio, aun

en la sombra.

«Observo que se están sonriendo. Después de la lección tendrán tiempo para un paseo. Decidan lo que piensan hacer; justifiquen su decisión con las suposiciones necesarias, y otra vez tendrán los fundamentos de un ejercicio.

«Este no es más que uno de los incontables ejemplos de cómo pueden utilizar las fuerzas que tienen dentro para cambiar las cosas materiales de su alrededor. No traten de deshacerse de ellas, por lo contrario, inclúyanlas en la vida imaginaria.

«Esa especie de transformación ocupa un verdadero lugar en nuestra clase de ejercicio más íntima. Podemos utilizar sillas comunes para delinear cualquier cosa que la imaginación del autor o del director nos pidan que creemos: casas, plazas, barcos, bosques. No hará daño alguno si nos encontramos incapaces de creer que esta silla es un objeto particular, porque aun sin la creencia, podemos tener el sentimiento que ella despierta.

3

Al comenzar la lección de hoy dijo el director:

—Hasta ahora, nuestros ejercicios para el desarrollo de la imaginación han tratado, en mayor o menor grado, sobre hechos materiales como los muebles, o realidades de la vida, como las estaciones. Trasladaré ahora nuestra labor a un plano diferente. Dejemos a un lado el tiempo, el lugar y la acción, en cuanto concierne a su acompañamiento exterior, y hagan toda la labor directamente con la mente. ¿Dónde le gustaría estar ahora? ¿Y a qué hora? —preguntó, volviéndose a mí.

—En mi dormitorio, de noche —contesté.

—Bien —dijo—. Si fuera transportado a esos alrededores, me sería absolutamente necesario primero, aproximarme a la casa, subir los escalones de la entrada y tocar el timbre; en resumen, pasar por una serie de actos que me conducen a mi dormitorio.

«¿Ve la puerta? ¿Siente girar su manija? ¿Se abre la puerta? ¿Qué encuentra frente a usted?

—Un armario y una cómoda.

—¿Qué ve a la izquierda?

—Mi sofá y una mesa.

—Trate de caminar de un lado a otro, como si viviera en la pieza. ¿En qué está pensando?

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

—Es evidente que está en su dormitorio —reconoció el director—. ¿Qué va, a hacer ahora?

—Depende de la hora que sea —dije.

—Esa es una observación sensata —dijo con aprobación—. Vamos a suponer que son las once de la noche.

—La mejor hora —dije—; cuando toda la casa duerme.

—¿Por qué desea en particular esa quietud? —preguntó.

—Para convencerme que soy un actor dramático.

—No me parece bien que quiera pasar el tiempo pensando en algo tan insignificante; ¿cómo se las arregla para convencerse?

—Representaré para mi mismo algún papel dramático.

—¿Qué papel, Otelo?

—¡Oh, no! —exclamé—. No puedo representar Otelo en mi dormitorio. Cada rincón está lleno de recuerdos vinculados a la representación de prueba, y sólo me llevaría a copiar lo que ya hice.

—¿Qué representará, entonces? —me preguntó.

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

—Y ahora, ¿qué hace?

—Miro a mi alrededor, quizá algún objeto, alguna cosa accidental me sugiera un tema creador.

—Y bien —aguijoneó—, ¿no ha pasado nada todavía?

Comencé a pensar en voz alta:

—En el fondo de mi gabinete, en un rincón oscuro, hay un gancho, justo para una

persona que quisiera ahorcarse. *Si yo quisiera colgarme, ¿cómo lo haría?*

—¿Si? —murmuró el director.

—Por supuesto, y antes que nada, necesitaría encontrar una soga, un cinturón, una correa...

—¿Qué hace ahora?

—Estoy recorriendo mis cajones, repisas y armarios para encontrar una correa.

—¿No encuentra nada?

—Si, tengo la correa, pero desgraciadamente el gancho está bajo y mis pies tocarían el suelo.

—Eso es un inconveniente —asintió el director—. Busque a su alrededor otro gancho.

—No hay otro que me pueda sostener.

—Posiblemente haría mejor en permanecer vivo, y ocuparse en algo más interesante y menos excitante.

—Se me ha agotado la imaginación —dije.

—No hay en ello nada sorprendente —dijo—. Su plan no era lógico. Hubiera sido de lo más difícil llegar a una conclusión lógica, pues estuvo considerando un cambio en la actuación. Sólo era razonable que su imaginación se desbaratara al exigírsele que trabajara de una premisa dudosa a una conclusión estúpida.

«No obstante, este ejercicio sirvió para demostrar una manera nueva de utilizar la imaginación, en un lugar donde todo le es familiar. ¿Pero qué hará cuando se le exija que imagine una vida que no le es familiar?

«Suponga que hace un viaje alrededor del mundo. No debe pensar en él como "de algún modo", o "en general", o "aproximadamente», porque todos esos términos no pertenecen al arte. Debe hacerlo con pormenores propios de empresa tan grande. Permanezca siempre en íntimo contacto con la lógica y la coherencia. Esto le ayudará a mantener los sueños volubles e insubstanciales, próximos a los hechos firmes y sólidos.

«Ahora quiero explicarle cómo puede utilizar los ejercicios que hemos hecho, en combinaciones variadas. Puede decirse: "seré un simple espectador, y vigilaré lo que mi imaginación crea para mí, mientras no tomo parte en esa vida imaginaria».

«O si decide unirse a las actividades de esa vida imaginaria, dibujará mentalmente

sus recuerdos, y a usted mismo con ellos, y será otra vez un espectador pasivo.

«Al final se cansará de ser un observador, y deseará actuar. Entonces, como participante activo en esa vida imaginaria, dejará de verse a sí mismo y será, en cambio, solamente lo que lo rodea, y a esto responderá interiormente, porque usted es una parte real de ello.

4

El director inició hoy sus observaciones diciéndonos lo que debemos hacer cuando el autor, el director y los demás que trabajan en una producción omiten cosas que necesitamos saber.

Debemos poseer, antes que nada, una serie completa de circunstancias supuestas en medio de las cuales está representado nuestro ejercicio. En segundo lugar, debemos tener una línea sólida de visión interior ligada a aquellas circunstancias, puesto que ellas serán *ilustradas* para nosotros. *Siempre que estemos en el escenario, durante cada momento del desarrollo de la acción de la obra, debemos estar enterados de las circunstancias exteriores que nos rodean (todo el decorado material de la producción), o de una cadena interior de circunstancias que nosotros hemos imaginado a fin de ilustrar nuestras partes.*

Fuera de estos momentos, se formarán series intactas de imágenes, algo así como una película cinematográfica, mientras estamos actuando, creando, esa película se desplegará y se proyectará en la pantalla de nuestra visión interior, haciendo vividas las circunstancias entre las cuales nos movemos. Además, estas imágenes interiores crean un ánimo similar, y despiertan emociones, mientras nos retienen dentro de los límites de la obra.

—Con respecto a esas imágenes interiores ¿es correcto decir que las sentimos dentro nuestro? —preguntó el director—. Poseemos la facultad de ver cosas que allí no existen, haciendo un dibujo mental de ellas.

«Tomen esta araña como ejemplo. Existe fuera de mí. La miro y tengo la sensación de estar extendiendo hacia ella lo que ustedes podrían llamar tentáculos visuales. Cierro ahora los ojos y veo otra vez la araña sobre la pantalla de mi visión interior.

«El mismo proceso ocurre si enfocamos los sonidos. Oímos ruidos imaginarios con un oído interior, y, sin embargo, sentimos que la causa de los sonidos, en la mayoría de los casos, está fuera de nosotros.

«Pueden comprobarlo de varias maneras, y una de ellas es hacer un relato coherente de la vida pasada, sirviéndose de las imágenes que recuerden. Esto parece difícil, pero creo que encontrarán que esta labor no es en realidad tan complicada.

—¿Por qué? —preguntaron a la vez varios estudiantes.

—Porque, aunque nuestros sentimientos y experiencias emotivas son variables e imposibles de controlar, lo que han visto es mucho más substancial. Las imágenes se fijan en nuestras memorias visuales y pueden ser recordadas conforme a nuestros deseos.

—Entonces, ¿todo el problema consiste en crear una descripción completa? —dije.

—Ese problema —contestó el director, mientras se levantaba para irse—lo discutiremos la próxima vez.

5

—Hagamos una película imaginaria —dijo hoy el director en cuanto entró en la clase—. Voy a elegir un tema pasivo, porque requerirá más trabajo. Por ahora no tengo tanto interés en la acción misma como en la aproximación a ella. Por eso sugiero que usted, Paul, viva la vida de un árbol.

—Bien —dijo Paul con decisión—. ¡soy un viejo roble! No obstante, y aunque lo he dicho, en realidad no lo creo.

—En ese caso —insinuó el director—, por qué no se dice a sí mismo; "Yo soy yo; pero si fuera un viejo roble, colocado en determinadas circunstancias circundantes, ¿qué haría?, y elija donde está, en un bosque, en una floresta, en la cima de una montaña; en el lugar que más le plazca.

Frunció Paul el entrecejo y finalmente decidió que estaba en un verde prado, cerca de los Alpes. A la izquierda, en lo alto se ve un castillo.

—¿Qué ve en torno suyo? —preguntó el director.

—Sobre mí percibo una espesa cobertura de hojas, que susurran.

—En verdad lo hacen —asintió el director—. Allá arriba los vientos suelen ser fuertes.

—En mis ramas —continuó Paul—veo varios nidos de pájaros.

El director le impulsó entonces a describir cada pormenor de su vida imaginaria como roble.

Cuando le llegó el turno a Leo, hizo una elección menos inspirada. Dijo que era un *cottage* ubicado en medio de un parque.

—¿Qué ve? —preguntó el director.

—El parque —fué la respuesta.

—Pero no puede ver todo el parque al mismo tiempo. Debe decidirse por un lugar determinado. ¿Qué hay precisamente frente de usted?

—Una verja.

—¿Qué clase de verja?

Leo calló, obligando al director a seguir preguntando:

—¿De que está hecha la verja?

—¿De qué material?... De hierro fundido.

—Descríbala. ¿Cuál es su dibujo?

Leo pasó el dedo por la mesa durante un tiempo bastante largo, como queriendo describir el dibujo, pero era evidente que no tenía idea de lo que había dicho.

—No entiendo, debe describirla con más claridad.

Estaba claro que Leo no hacía esfuerzo alguno para despertar su imaginación. Quise saber qué utilidad podría tener tal pensamiento pasivo, y formulé la pregunta al director.

—En mi método de hacer trabajar la imaginación del estudiante —explicó—, hay ciertos puntos que deberían ser observados. Si la imaginación del estudiante está inactiva, le hago una pregunta sencilla y tendrá que contestar, puesto que se le ha preguntado. Si contesta sin pensar, no acepto la respuesta. Entonces, y a fin de dar una contestación más satisfactoria, debe aguzar la imaginación o, por lo menos, tratar de aproximarse al asunto a través de la mente, por medio de razonamientos lógicos. El trabajo de la imaginación a menudo se prepara y dirige de esa manera consciente e intelectual. El estudiante ve entonces algo o en su memoria o en su imaginación: ciertas imágenes visuales definidas están delante de él. Por breve momento vive en un sueño, luego, otra pregunta, y se repite el proceso. Así, con una tercera y una cuarta pregunta, hasta que yo haya prolongado y alargado ese breve momento en algo aproximado a una descripción completa. Al principio,

quizá, esto no interese. La parte valiosa de ese proceso es que la ilusión ha sido tramada fuera de las propias imágenes interiores del estudiante. Una vez realizado, puede repetirse una, dos o más veces. Cuanto más lo recuerde, más hondamente se grabará en su memoria, y vivirá en él más profundamente.

«No obstante, a veces debemos tratar con imaginaciones perezosas, que ni siquiera responderán a las preguntas más sencillas. Entonces, sólo queda un camino. No sólo hago la pregunta, sino que también sugiero la respuesta. Si el estudiante puede utilizar esa respuesta, continúa desde allí. Si no, la cambia y coloca alguna otra en su lugar. De cualquier modo, se ha visto obligado a hacer uso de su propia visión interior. Al final se ha creado algo de una existencia ilusoria, aunque el estudiante ha contribuido con el material, sólo parcialmente. El resultado no será del todo satisfactorio, pero algo se logra.

«Antes de hacer esta prueba, el estudiante no tenía una imagen formada en su mente, o bien la tenía vaga y confusa. Después de este esfuerzo puede ver algo definido y aún vivido. El terreno ha sido preparado, y el maestro o el director pueden sembrar entonces nuevas semillas. Esta será la tela en la que se pintará el cuadro. Además, el estudiante ha aprendido el método por el cual puede utilizar la imaginación y emplearla con problemas que su propia imaginación habrá de sugerir. Se formará el hábito de luchar deliberadamente contra la pasividad y la inercia de la imaginación, y éste es un gran paso hacia adelante.

6

Hoy continuamos los mismos ejercicios de desarrollo de la imaginación.

—En nuestra última lección —dijo el director a Paul— me dijo usted *quién era, dónde estaba* y lo que veía con su vista interior. Descríbame ahora lo que oye su oído interior, como un añoso roble imaginario.

Paul, al principio, nada pudo oír.

—¿No oye nada a su alrededor, en la pradera?

Paul dijo entonces que podía oír las ovejas y las vacas, el susurro de la hierba, el tintineo de los cencerros de las vacas, la chismografía de las mujeres que descansan después de la faena en los campos.

—Dígame ahora *cuándo* sucede todo eso en su imaginación —dijo el director con interés.

Paul eligió el período feudal.

—Entonces, y siendo siempre un viejo roble, ¿oye sonidos que son particularmente característicos de aquellos tiempos?

Paul reflexionó por un instante y dijo que podía oír a un trovador errante, camino a una fiesta en el castillo más próximo.

—¿Por qué está usted solo en el campo? —preguntó el director.

Paul dió la siguiente explicación:

—La loma sobre la que se eleva el roble solitario, anteriormente hallábase poblada por espeso bosque, mas el barón del castillo, en constante peligro de ser atacado y temeroso de que ese bosque pudiera ocultar los movimientos enemigos, lo había hecho talar, dejando solamente en pie al frondoso y recio roble, porque prestaba sombra a un manantial que surtía de agua a sus rebaños.

El director observó entonces:

—Hablando en general, esta pregunta (¿por qué razón?) es de suma importancia. Obliga a aclarar el objeto de las meditaciones, sugiere lo futuro e impulsa a la acción. Un árbol, por supuesto, no puede tener un fin activo; sin embargo, puede tener alguna significación activa, y servir para algún fin.

Aquí intervino Paul y sugirió:

—El roble es el punto más alto de los alrededores. Por lo tanto, sirve como mirador y ofrece protección contra los ataques.

—Ahora —dijo el director—, que su imaginación ha acumulado gradualmente un número suficiente de circunstancias dadas, comparemos nuestras observaciones con el principio de esta parte del trabajo. Todo lo que entonces pudo pensar fué que era un roble en medio de una pradera. La visión de su mente estaba llena de generalidades, nublada como un negativo mal revelado. Ahora puede sentir la tierra bajo sus raíces, pero está despojado de la acción necesaria para el escenario. Por eso hay que dar un paso más. Debe encontrar alguna simple circunstancia nueva que lo conmueva emocionalmente y lo incite a la acción.

Paul trató de hacerlo, pero nada consiguió.

—En ese caso —dijo el director—, tratemos de resolver el problema indirectamente. Primero, dígame qué es lo que más le emociona en la vida real. ¿Qué despierta su sensibilidad más a menudo: el temor o la alegría? Pregunto esto al margen del tema de su vida imaginaria. Cuando se conocen las inclinaciones de la propia naturaleza, no es difícil adaptarlas a circunstancias imaginarias. Por eso, nombre algún rasgo, cualidad o interés,

típico en usted.

—Me excito por cualquier clase de lucha —dijo Paul, después de reflexionar un momento.

—En ese caso, lo que necesitamos es una invasión enemiga. Las fuerzas enemigas del duque vecino trepan ya por la pradera en donde se halla usted como vetusto roble imaginario. La lucha comenzará aquí de un momento a otro. Una lluvia de flechas enemigas, y alguna caerá sobre usted en llamas. Tranquilo ahora; decida antes de que sea demasiado tarde, ¿qué haría si en realidad le sucediera eso?

Pero Paul sólo podía luchar en su interior, incapaz de hacer nada. Finalmente, exclamó:

—¿Qué puede hacer un árbol para salvarse cuando está arraigado a la tierra e imposibilitado de moverse?

—Para mí, su excitación es suficiente —dijo el director con evidente satisfacción—. Precisamente este problema es insoluble, y no puede culpársele a usted si el tema en sí carece de acción.

—Entonces, ¿por qué se lo dio? —le preguntaron.

—Para probarles que hasta un tema pasivo puede producir un estímulo interior y desafiar a la acción. Este es un ejemplo de cómo todos nuestros ejercicios para desarrollar la imaginación les enseñarán a preparar el material, las imágenes interiores, para su papel.

7

Al comenzar la lección de hoy, el director hizo algunas observaciones acerca del valor de la imaginación al renovar y retocar algo que el actor ya ha preparado y utilizado.

Nos enseñó cómo introducir una suposición nueva en nuestro ejercicio con el loco detrás de la puerta, que cambió por completo su orientación.

—Adáptense a las nuevas condiciones, escuchen lo que ellas les sugieren y... ¡actúen!

Actuamos con verdadera excitación y fuimos felicitados.

El final de la lección fué dedicado a resumir lo que habíamos realizado.

—Toda invención que imagine el actor debe ser plenamente elaborada y sólidamente construida sobre la base de los hechos. Debe ser capaz de contestar todas las preguntas (dónde, cuándo, por qué y cómo) que se hace a sí mismo cuando impulsa a sus facultades inventivas a producir una descripción más definida de una existencia ficticia. A veces no necesitará hacer todo ese esfuerzo consciente e intelectual. Su imaginación puede trabajar intuitivamente. Pero han visto por ustedes mismos que no se puede confiar en ello. Imaginar «en general», sin un tema bien definido y bien fundado, es una ocupación estéril.

«Por otra parte, acercarse a la imaginación pura, consciente y razonada produce a menudo un reflejo descarnado y falso de la vida. Eso no sirve en el teatro. Nuestro arte exige que la naturaleza total del actor tome parte activa, de modo que se dé toda, en cuerpo y alma, a su papel. *Debe sentir el desafío a la acción, tanto física como intelectualmente*, porque la imaginación que no posee substancia ni cuerpo puede afectar reflexivamente nuestra naturaleza física y hacerla actuar. Esta facultad es de gran importancia para nuestra técnica emotiva.

«Por lo tanto: *Todo movimiento que se haga en el escenario, toda palabra que se diga, es el resultado de la verdadera vida de la imaginación.*

«Si dicen una sola línea, o hacen cualquier cosa mecánicamente, sin saber plenamente quiénes son, de dónde vienen, por qué, qué es lo que quieren, adónde van y qué harán cuando ahí lleguen, estarán actuando sin imaginación. Ese tiempo, sea corto o largo, carecerá de sinceridad y ustedes no serán más que una máquina descompuesta, autómatas.

«Si les hiciera ahora una pregunta perfectamente sencilla: "¿Hoy hace frío afuera?", antes de contestarme, ya sea con un simple "sí", o "no hace frío", o "no lo noté», deben volver con la imaginación a la calle y recordar cómo caminaron o viajaron. Deben poner a prueba las sensaciones, recordando de qué modo iba abrigada la gente, cómo levantaban los cuellos de sus abrigos y cómo crujía la nieve bajo los pies. Recién entonces podrán contestar a mi pregunta.

«Si observan estrictamente esta regla en todos sus ejercicios, sin que importe a qué sector del programa correspondan verán cómo la imaginación se les desarrolla y aumenta su vigor.

Capítulo V

Concentración De La Atención

1

Realizábamos hoy algunos ejercicios cuando, de repente, cayó una de las sillas que estaban a lo largo de las paredes. Nos sorprendimos en un primer momento, pero luego nos dimos cuenta de que alguien estaba levantando el telón. En tanto pensábamos hallarnos en la «sala» de María, nunca imaginamos la posibilidad de que hubiera un lado bueno o malo en el cuarto. En cualquiera de ellos nos hallábamos bien. Pero abierta aquella cuarta pared con su grande y negro proscenio, se siente que uno debe reajustarse constantemente. Se piensa en la gente que mira; se busca ser visto y oído por ellos, y no por los que están con nosotros en el lugar. No hace un momento, el director y su ayudante parecían un elemento natural aquí en la sala, pero, ahora, transportados a la platea, se convierten en algo muy diferente; el cambio nos afectó a todos. Por mi parte, sentí que hasta que aprendiéramos a sobreponernos al efecto de aquel hueco negro, no adelantábamos una pulgada en nuestro trabajo. Paul, no obstante, confiaba en que lo haríamos mejor con un ejercicio nuevo y estimulante. La respuesta del director fué ésta:

—Muy bien. Podemos probar. He aquí una tragedia que espero ha de apartar de vuestras mentes el público.

«Se desarrolla aquí, en este departamento. María está casada con Kostya, tesorero de una organización pública. Tienen un nene encantador, al que su madre baña en un cuarto, lejos del comedor. El marido está revisando papeles y contando dinero. No es dinero suyo, sino sumas confiadas a su cuidado, recién traído del Banco. Un alto de paquetes de billetes se ha desparramado sobre la mesa. Frente a Kostya se halla de pie el hermano menor de María, Vanya, un pobre tipo de débil mental, que lo ve rasgar las coloreadas envolturas de los paquetes y tirarlas al fuego, donde se encienden con hermoso resplandor.

«Ya está contado todo el dinero. María, cuando considera que el marido ha terminado la tarea, lo llama adentro para que contemple al nene bañándose. El pobre retardado, imitando lo que ha visto, tira algunos papeles al fuego, y como descubre que los paquetes íntegros producen una llamarada mayor, con un frenético deleite, los arroja todos al fuego, ¡los dineros públicos, recién retirados del Banco por el tesorero! En ese momento vuelve Kostya y alcanza a ver el último paquete en llamas. Fuera de sí, corre hacia el fuego y derriba de un golpe al infeliz, que cae con un quejido, y, lanzando un alarido, saca del

fuego el último paquete a medio quemar.

«La esposa, asustada, entra corriendo en el cuarto y ve a su hermano extendido en el suelo. Trata de levantarlo, pero no puede. Al ver sangre en sus manos, pide al marido que traiga agua, pero éste ni la escucha, de modo que ella misma va a buscarla. Desde el otro cuarto se oye un grito desgarrador. El niño ha muerto, ahogado en la bañera.

«¿No les parece tragedia suficiente como para alejar al público de nuestras mentes?

Este nuevo ejercicio nos conmovió con su renovado melodrama, y, sin embargo, nada logramos.

—Evidentemente —exclamó el director—, el magnetismo del público es más poderoso que la tragedia que transcurre en el escenario. Puesto que es así, ensayemos de nuevo, esta vez con el telón bajo.

Él y su ayudante regresaron de la platea a nuestra sala, la que volvió a parecer amigable y hospitalaria. Empezamos a actuar. Las partes tranquilas del principio del ejercicio las hicimos bien, mas cuando llegamos a las partes dramáticas, me pareció que lo que acababa de representar no era en modo alguno adecuado, y quise hacer mucho más de lo que mis sentimientos podían expresar.

Este juicio mío fué confirmado cuando el director dijo:

—Al principio, actuaron correctamente, pero al final fingieron actuar, forzaron los sentimientos, de modo que no pueden culpar de todo al hueco negro. Eso no es lo único que obstaculizó la acción en el escenario, ya que con el telón bajo el resultado es el mismo.

Con la excusa de no molestarnos, nos dejaron ostensiblemente solos para representar de nuevo el ejercicio. En realidad, fuimos espiados a través de un agujero del telón y nos dijeron que esta vez habíamos estado mal y al mismo tiempo seguros de nosotros mismos.

—El error principal —dijo el director— parece residir en la incapacidad de concentrar la atención, la que todavía no está preparada para el trabajo creador.

2

La lección de hoy se efectuó en el escenario de la escuela, pero el telón estaba corrido y las sillas habían sido retiradas. Nuestra pequeña estancia se abría ahora hacia la platea, lo que hizo que desapareciera toda su atmósfera de intimidad, para convertirla en

una ordinaria decoración teatral. Cables eléctricos colgaban de la pared y corrían en varias direcciones con las lamparillas dispuestas como para iluminar. Fuimos alineados cerca de las candilejas. Todo estaba en silencio.

—¿Quién ha perdido el taco del zapato? —preguntó de pronto el director.

Los estudiantes examinaron preocupados el calzado propio y del vecino, cuando de pronto el director interrumpió:

—¿Qué acaba de ocurrir en el vestíbulo? —nos preguntó.

No teníamos la menor idea.

—¿Quieren decir que no notaron que mi secretario me trajo en este mismo momento algunos papeles para firmar?

Ninguno lo había visto.

—¡Y con el telón corrido! El secreto parece bastante sencillo: *A fin de olvidarse del público, deben ustedes interesarse por algo en el escenario.*

Eso me impresionó, porque comprendí que desde el momento en que me concentrara en algo situado detrás de las candilejas, dejaría de pensar en lo que sucede frente a ellas. Recordé haber ayudado a un hombre a recoger clavos desparramados en el escenario, cuando ensayaba mis pasajes de Otelo. Abstraído entonces por el simple acto de recogerlos y en mi conversación con el hombre, olvidé por completo el hueco negro de más allá de las candilejas.

—Ahora comprenderán que un actor debe tener un punto de atención, y que este punto de atención no debe estar en la sala. Cuanto más atractivo sea el objeto, más concentrará la atención. En la vida real siempre hay múltiples objetos que llaman nuestra atención, pero en el teatro, las circunstancias son diferentes y estorban la vida normal del actor, por eso se hace necesario un esfuerzo para fijar la atención. Se convierte en requisito el aprender nuevamente a mirar las cosas en el escenario y a verlas. Ahora bien, en vez de aleccionarlos más sobre eso, daré algunos ejemplos.

«Dejemos que los puntos de luz, que dentro de poco se advertirán, los ilustren acerca de ciertos aspectos de los objetos, familiares para ustedes en la vida ordinaria y necesarios, por lo tanto, en el escenario.

Pocos segundos más, y una luz se encendió sobre la mesa cerca de la cual estábamos sentados. En la oscuridad ambiente esta luz era notoria y brillante.

—Esta lamparita —explicó el director—, brillando en la oscuridad, es un ejemplo del Objeto Más Cercano. Hacemos uso de él en los momentos de mayor concentración, cuando es necesario recogernos en absoluta atención y evitar que se disipe en cosas

distantes.

Encendidas nuevamente las luces, continuó:

—Concentrarse en un punto de luz en completa oscuridad, es comparativamente fácil. Repitamos otra vez, el ejercicio con la luz.

Pidió a uno de los alumnos que examinara el respaldo de un sillón. En cuanto a mí, debí estudiar la imitación de un esmalte sobre la superficie de una mesa. A un tercero le asignó una porcelana, a un cuarto un lápiz, a un quinto un trozo de cuerda, un fósforo a un sexto y así sucesivamente.

Paul comenzó a desenrollar la cuerda, pero yo lo detuve, porque pensé que el propósito del ejercicio era concentrar la atención y no actuar de modo que debíamos examinar los objetos dados y pensar en ellos. Como Paul no estaba de acuerdo conmigo, llevamos nuestra diferencia de opinión al director, que dijo:

—La observación intensa de un objeto despierta, naturalmente, el deseo de hacer algo con él. Esto intensifica a su vez la observación, y esta mutua reacción interior establece un contacto más fuerte con el objeto de nuestra atención.

Cuando volví al estudio del esmalte extendido sobre la superficie de la mesa, sentí el deseo de levantarlo con algún instrumento agudo. Esto me obligó a mirarlo con más atención. Mientras tanto Paul continuaba absorto en la tarea de desenredar su cuerda. Todos los demás se ocupaban de otras cosas y observaban con atención los variados objetos.

Finalmente, el director dijo:

—Veo que todos están capacitados para concentrarse en el objeto más cercano, tanto en la luz como en la oscuridad.

Luego mostró, primero sin luces y después con ellas algunos objetos a una distancia moderada, y otros a mayor distancia. Debíamos construir alguna historia imaginaria acerca de ellos y mantenerla en el centro de nuestra atención tanto como nos fuera posible. Esto pudimos hacerlo cuando las luces principales se apagaron.

Tan pronto como fueron encendidas nuevamente, dijo:

—Miren ahora a su alrededor con cuidado y elijan cualquier objeto, cerca o lejos, y concéntrense en él.

Había tantas cosas en nuestro alrededor, que al principio mis ojos corrían de una a otra. Finalmente fijé la mirada en una figurilla sobre la repisa. Pero no pude mantener la vista fija en ella por mucho tiempo, atraída por tantas otras cosas del aposento.

—Evidentemente, antes de poder determinar puntos de atención a cualquier

distancia será necesario aprender a mirar y a ver cosas en el escenario a cualquier distancia —dijo el director—. Es difícil hacerlo frente a la gente y al arco oscuro del proscenio.

«En la vida ordinaria ustedes caminan, se sientan, hablan y miran, pero en el escenario se pierden todas esas facultades. Se siente la proximidad del público y cada uno se pregunta: "¿Por qué me miran?"» Es menester, pues, enseñarles nuevamente cómo hacer todas estas cosas en público.

«Recuerden esto: todos nuestros actos, aún los más simples, tan familiares en nuestra vida diaria, se vuelven forzados cuando aparecemos detrás de las candilejas, frente a un público numeroso. Por eso es necesario que nos corriamos nosotros mismos y aprendamos de nuevo a caminar, movernos, sentarnos, o acostarnos. Es esencial reeducarnos para mirar y ver en el escenario, para escuchar y oír.

3

—Escojan ustedes algún objeto —nos dijo hoy el director, una vez sentados en el escenario abierto—. Supongamos que toman como punto de observación aquel mantel bordado, ya que su dibujo es digno de atención.

Lo miramos con esmero, pero interrumpió:

—Eso no es mirar. Es fijar la vista.

Disimulamos la tensión de nuestras miradas, pero no lo convencimos de que veíamos lo que mirábamos.

—Con más atención —ordenó.

Todos nos inclinamos hacia adelante.

—Todavía es demasiado mecánica esa mirada —insistió—y escasa la atención.

Fruncí el entrecejo y me pareció que con ello me mostraría sumamente atento.

—Estar atento y parecer estarlo son dos cosas muy diferentes —dijo—. Hagan la prueba ustedes mismos, y vean cuál es la verdadera manera de mirar y cuál es la imitación.

Después de tratar de mirar correctamente, conseguimos fijar la vista tranquilos,

buscando no forzar los ojos para mirar el bordado.

De pronto soltó una carcajada y, volviéndose a mí, dijo:

—¡Si pudiera fotografiarlo tal como está ahora! Nunca creí que un ser humano pudiera doblarse en esa postura tan absurda. ¡Pero si los ojos se le están saliendo de las órbitas! ¿Necesita tanto esfuerzo para mirar simplemente una cosa? ¡Menos, menos! ¡Mucho menos esfuerzo! ¡Descanse! ¡Más! ¿Tanto le atrae esta tela que debe inclinarse sobre ella? ¡Échese hacia atrás! ¡Mucho más!

Finalmente consiguió reducir un poco mi tensión, pero aún así significó mucho para mí. Nadie puede tener idea de este alivio, a menos que haya estado en un escenario abierto, sintiéndose tullido por la tensión muscular.

—Una lengua parlanchina o los movimientos mecánicos de pies y manos no pueden tomar el lugar del ojo comprensivo. El ojo del actor que mira y ve un objeto, atrae la atención del espectador y por lo mismo le indica lo que éste debe ver. Recíprocamente, una mirada distraída deja que la atención del espectador vague por el escenario.

Volvió aquí a su demostración con las lámparas eléctricas:

—Les he mostrado una serie de objetos como los que tenemos en la vida real. Dichos objetos han sido vistos de la manera que un actor debe verlos en el escenario. Les mostraré ahora de qué manera no deben ser mirados nunca, a pesar de que casi siempre lo son. Les mostrare los objetos con los que la atención del actor está siempre ocupada mientras se halla en escena.

Se apagaron las luces otra vez, y en la oscuridad vimos pequeñas lamparillas centelleando en torno. Las luces se prendían y apagaban por todo el escenario y la platea. De pronto desaparecieron, y una luz fuerte se encendió sobre uno de los asientos de la platea.

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

—Eso es el Severo Crítico Dramático —dijo el director—. Concorre a un estreno a cambio de un montón de gentilezas.

Las pequeñas luces comenzaron nuevamente a centellear, luego se extinguieron y otra vez se hizo visible una luz fuerte, ahora sobre el asiento del apuntador.

Habíase apenas extinguido, cuando un pequeño, débil y reducido foco se encendió en el escenario.

—Allí está —dijo con ironía—la compañera pobre del actor, a la que éste presta muy poca atención.

Acto seguido, las pequeñas luces brillaron otra vez por todos lados y los focos fuertes se encendían y apagaban a veces simultáneamente, y otras por separado; una orgía de luces. Esto me hizo recordar la representación de Otelo, cuando mi atención recorría todo el teatro y cuando sólo accidentalmente y en escasos momentos podía concentrarme en algún objeto cercano.

—¿Está claro que el actor debe escoger el objeto de su atención del escenario, la obra, el papel y la decoración? —preguntó el director—. He aquí el difícil problema que deben resolver.

4

Hoy Rajmánov, el ayudante del director, nos notificó que a pedido del director, tomaría su lugar en la clase práctica.

—Concentren toda su atención —dijo con tono seguro y enérgico—. El ejercicio será como sigue: Seleccionaré un objeto para que cada uno lo observe. Deberán estudiar su forma, líneas, colores, detalles y características. Todo esto deberán realizarlo mientras cuento hasta treinta. Luego se apagarán las luces, de modo que no puedan ver el objeto, y luego los llamaré por turno para que lo describan. En la oscuridad me dirán lo que la memoria visual de cada uno ha retenido. Verificaré con las luces encendidas y compararé lo dicho con el objeto. Escuchen atentamente. Voy a empezar: María, el espejo.

—¡Oh, válgame Dios! ¿Es éste?

—Sin preguntas innecesarias. En el cuarto hay un espejo, uno solo. El actor debe ser buen adivinador.

«Leo, el cuadro; Grisha, la araña; Sonya, el álbum de recortes.

—¿El de cuero? —preguntó con su voz almibarada.

—Ya lo señalé. No lo repito. El actor debe tomar las cosas al vuelo. Kostya, la alfombra.

—Hay varias —dije.

—En caso de incertidumbre, decida usted mismo. Puede equivocarse, pero no titubee. El actor debe tener presencia de ánimo. No se detenga a preguntar. Vanya, el florero; Nicolás, la ventana; Dasha, la almohada; Vassili, el piano. Uno, dos, tres, cuatro, cinco... —Contó despacio hasta treinta—. Apaguen las luces.

Fui el primero que llamó:

—Usted me indicó una alfombra y no pude decidirme al momento, de modo que perdí algún tiempo...

—Sea más breve y atégase a su obligación.

—La alfombra es persa. El fondo general es castaño rojizo. Un gran borde encuadra los orillos... —Seguí la descripción hasta que el ayudante del director pidió:

—¡Luces! Recordó todo mal. No retuvo la impresión. ¡Leo!

—No pude percibir el tema de la pintura, porque está muy lejos y soy corto de vista. Todo lo que vi fué un tono amarillo sobre un fondo rojo.

—¡Luces! No hay rojo ni amarillo en la pintura. Grisha.

—La araña es dorada. Un artículo barato. Con colgajos de vidrio.

—¡Luces! La araña es una pieza de museo, una pieza del palacio imperial. Usted dormía cuando se apagaron las luces. ¡Luces! Kostya describa su alfombra otra vez.

—Lo siento, pero no sabía que me iba a pedir que lo hiciera de nuevo.

—Nunca se siente sin hacer nada, ni un solo momento. Y les prevengo que los examinaré dos o más veces, hasta que consiga la idea exacta de sus impresiones. ¡Leo!

Este dio un grito de sorpresa y dijo:

—No estaba observando.

Finalmente, nos obligaron a estudiar los objetos hasta el último pormenor y luego a describirlos. En mi caso, fui llamado cinco veces antes de hacerlo satisfactoriamente. Este trabajo intenso duró casi una hora. Teníamos los ojos cansados y la atención forzada. Hubiera sido imposible continuar con igual intensidad. Por eso la lección fué dividida en dos partes, de media hora cada una. Después de la primera parte, tomamos una lección de baile. Luego volvimos e hicimos exactamente lo que habíamos hecho antes, con excepción del tiempo de observación, que fué reducido de treinta segundos a veinte. El ayudante del director recalcó que con el tiempo el permiso de observación sería reducido a dos segundos.

El director continuó hoy la demostración con las luces eléctricas.

—Hasta ahora —dijo—nos hemos ejercitado con objetos en forma de puntos de luz. Ahora les mostraré un *círculo de atención*. Consistirá en un sector completo, grande o pequeño, e incluirá una serie de puntos independientes. El ojo puede pasar de uno a otro de estos puntos, pero no debe ir más allá del límite indicado en el círculo de atención.

Al principio hubo una oscuridad completa. Un momento después, sobre la mesa cerca de la cual estaba sentado, encendieron una gran lámpara, que proyectaba sus rayos de luz sobre mis manos y mi cabeza, e iluminaba profusamente los pequeños objetos diseminados sobre la mesa con reflejos multicolores. El resto del escenario y de la sala estaban sumidos en la oscuridad.

—Este espacio iluminado de la mesa —dijo el director—les ilustra un Pequeño Círculo de Atención. Usted mismo, o mejor dicho, su cabeza y sus manos, sobre las que cae la luz, son el centro de este círculo.

El efecto que me produjo fué casi mágico. Todas las pequeñas chucherías de la mesa atraían mi atención sin esfuerzo alguno de mi parte.

En un círculo de luz, en medio de la oscuridad, se tiene la impresión de hallarse solo. Me sentí más cómodo en este círculo de luz que en mi propia habitación.

En un espacio tan pequeño como este círculo, puede concentrarse la atención en examinar varios objetos en sus pormenores más complicados y ejercitarse también en actividades más complicadas tales como la de precisar imágenes del sentimiento y del pensamiento. Evidentemente el director comprendió mi estado de ánimo, pues vino derecho al borde del escenario y dijo:

—Haga inmediatamente un apunte sobre su estado de ánimo; 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. Durante cualquier representación, ante público numeroso, pueden encerrarse siempre en este círculo como un caracol en su concha.

Después de una pausa anunció que nos mostraría un Círculo Medio; todo se oscureció; el reflector iluminó entonces una superficie bastante amplia, con varios muebles, una mesa, algunas sillas con algunos estudiantes sentados, una punta del piano, la chimenea con un gran sillón en frente. Naturalmente no pudimos verlo todo en seguida, pero debimos examinar la superficie parte por parte, objeto por objeto: cada cosa dentro del

círculo marcaba un punto diferente.

El mayor inconveniente estaba en que la superficie máxima de luz que producía el reflector, reflejaba medios tonos que caían sobre cesas fuera del círculo, así que la muralla de obscuridad no aparecía impenetrable.

—Ahora tienen el Círculo Grande —continuó. La estancia fué inundada totalmente de luz. Las otras habitaciones estaban a oscuras, pero pronto encendieron lámparas también en ellas. El director indicó—: Ese es el mismo Círculo Más Grande. Sus dimensiones dependen del alcance de las miradas. Aquí, en esta habitación, he extendido el círculo tanto como es posible. Pero si estuviésemos en una playa o en un llano, el círculo sería limitado sólo por el horizonte. En el escenario, esas perspectivas distantes son disimuladas por la pintura en el telón de fondo.

«Tratemos ahora de repetir los ejercicios recién realizados, salvo que esta vez tendremos todas las luces encendidas.

Nos ubicamos todos en el escenario a lo largo de la mesa, iluminados por la lámpara grande. Yo estaba en el mismo lugar posterior y experimenté por vez primera la sensación de estar solo en público. Ahora imaginábamos renovar este sentimiento a plena luz, pero sólo mentalmente para alcanzar el círculo de atención.

Al no lograrlo con nuestros intentos, el director nos explicó la causa:

—Cuando hay un punto de luz rodeado de oscuridad —dijo—, todos los objetos dentro de él atraen la atención, porque siendo invisible todo lo de afuera, no hay en ello atracción alguna. Los contornos de ese círculo son tan evidentes y la sombra a su alrededor tan sólida que no se siente el deseo de sobrepasar sus límites.

«Cuando las luces están encendidas, el problema resulta completamente distinto. Como no existe un contorno evidente para el círculo, están obligados a construir uno mentalmente y a no permitirse mirar más allá de él. La atención debe ahora reemplazar a la luz, manteniéndolos dentro de ciertos límites, y esto a pesar del poder de atracción de toda clase de objetos visibles ahora fuera de él. Por lo tanto, como las condiciones con el reflector y sin él son opuestas, debe cambiarse el método para mantener el círculo.

Delineó entonces la superficie precisada con una serie de objetos de la habitación.

Por ejemplo, la mesa redonda delineaba un círculo, el más pequeño; en otra parte del escenario, una alfombra algo más grande que la mesa que estaba sobre ella, formaba un Círculo Medio; y la alfombra más grande del cuarto fijaba el Círculo Grande.

—Tomemos ahora todo el ambiente, vale decir, el Círculo Más Grande —dijo el director.

Hasta aquí, todo lo que había ayudado a concentrarme fracasó y me sentí impotente.

Para alentarnos, dijo:

—Tiempo y práctica les enseñarán el modo de utilizar el método que acabo de sugerirles. No lo olviden y, mientras tanto, les enseñaré otro ardid técnico que los ayudará a gobernar la atención. A medida que el círculo aumenta, debe ensancharse la superficie de la atención. Esta superficie, no obstante, puede continuar creciendo sólo hasta el punto en que puedan retenerla toda, dentro de los límites de la atención, encerrada por una línea imaginaria. *Tan pronto como su límite comience a vacilar, deben retroceder rápidamente a un círculo menor* capaz de ser abarcado por la atención visual.

«En este punto hallarán a menudo dificultades. La atención se deslizará y desvanecerá en el espacio. *Deben atraerla nuevamente y dirigirla tan pronto como sea posible a un solo punto u objeto*, tal como, por ejemplo, la lámpara. No parecerá tan brillante como cuando todo a su alrededor estaba oscuro y, no obstante, poseerá el poder de atraer la atención.

«Cuando hayan establecido el punto, rodéenlo con un pequeño círculo, con la lámpara como centro. Agrándenlo luego a un Círculo Medio, que incluirá varios más pequeños, cada uno de los cuales no será reforzado por un punto central, pero si ese punto es necesario, escojan un nuevo objeto y rodéenlo con otro círculo más pequeño. Apliquen el mismo método a un Círculo Medio.

Pero a cada momento la superficie de nuestra atención se dilataba a tal punto que perdíamos su control. Como todos los experimentos fracasaran, el director hizo nuevos ensayos.

Después pasó a otra fase de la misma idea.

—¿Han notado que hasta ahora han estado siempre en el centro del círculo? —dijo—. Y, sin embargo, a veces se encontrarán fuera de él. Por ejemplo —todo se oscureció: luego fué encendida una luz en el techo de la habitación contigua, arrojando una mancha sobre el mantel blanco y los platos—: Ahora están fuera de los límites del pequeño círculo de atención. El papel que les toca es un papel pasivo: de observación. Así como la superficie de la luz se extiende y el área iluminado en el comedor se ensancha, el círculo se agranda y agranda, y el área de observación aumenta en la misma proporción. También pueden utilizar el mismo método de escoger puntos de atención en estos círculos que se encuentran fuera de ustedes.

Hoy, cuando expresé mi deseo de no verme nunca fuera del círculo pequeño, el director me respondió:

—Puede llevarlo con usted dondequiera que vaya, en el escenario o fuera de él. Suba al escenario y camine por él. Cambie de asiento. Condúzcase como si estuviera en su casa.

Subí y di algunos pases en dirección a la chimenea. Todo se oscureció; de algún lugar surgió después la luz de un reflector, que se movía al mismo tiempo que yo. A pesar del movimiento, me sentí tan cómodo en el centro de ese pequeño círculo como en casa. Caminé de un lado al otro de la habitación, el reflector me siguió. Fui hasta la ventana y éste también se acercó a ella. Me senté al piano, todavía con la luz. Esto me convenció de que ese pequeño círculo de atención, que con uno se mueve es lo más práctico e importante que había aprendido. Para ilustrarnos sobre su uso, el director nos contó un cuento hindú acerca de un maharajá que, a punto de elegir un ministro, anunció que tornaría únicamente aquel hombre que pudiera caminar sobre el borde de las murallas de la ciudad, sosteniendo un plato, lleno de leche hasta el borde, sin derramar una sola gota. Varíes candidatos vociferaron, se asustaron o, distraídos en otras cosas, derramaron la leche.

“—Esos —dijo el maharajá— no son ministros.

«Luego vino otro, que no gritó ni se asustó, y a quien nada distrajo ni hizo apartar la mirada del borde del plato.

«—¡Fuego! —ordenó el comandante de las tropas.

«Dispararon, pero sin resultado.

«—Ese es un verdadero ministro —dijo el maharajá.

«—¿No oyó usted los gritos? —le preguntaron.

«—No.

«—¿No se dio cuenta de las tentativas que se hicieron para asustarlo?

«—No.

«—¿Oyó los disparos?

«—No. Yo vigilaba la leche.

Como otra ilustración del círculo movable, esta vez en forma concreta, nos dieron a cada uno un aro de madera. Algunos de estos aros eran más grandes, otros más pequeños, de acuerdo con el tamaño del círculo que había que crear. Hallé más fácil adaptarme a la idea de construir el círculo con series de objetos, y pude decirme: desde la extremidad de mi codo izquierdo, pasando por el torso, hasta mi codo derecho, incluyendo mis piernas,

que se adelantan a medida que camino, será mi círculo de atención. Comprendí que podría fácilmente llevarlo conmigo, incluyéndome en él, y encontrar así la soledad en público. Hasta en el camino a casa, en la confusión de la calle, bajo el sol brillante, encontré más fácil llevar esa línea en torno mío y permanecer en ella, que en el teatro mediante el recurso de las luces de los reflectores y el aro.

7

—Hasta ahora nos hemos ocupado de lo que llamamos atención interior —dijo hoy el director—. Vale decir referente a los objetos materiales que se encuentran fuera de nosotros.

Luego continuó explicando lo que se entiende por «atención interior», que se concentra en cosas que vemos, oímos, tocamos y sentimos en circunstancias imaginarias. Nos recordó lo que había dicho anteriormente sobre la imaginación y cómo habíamos notado que el origen de una imagen dada era interno y que, sin embargo, era proyectado mentalmente a un punto de nuestro exterior. Al hecho de que veamos tales imágenes con visión interior, añadió que el mismo era propio de nuestro sentido de oído, olfato, tacto y gusto.

—Los objetos de la *atención interior* se esparcen por toda la esfera de actividad de los cinco sentidos —dijo—. El actor vive en el escenario, dentro o fuera de sí, una vida real o imaginaria. Esa vida abstracta ofrece una fuente inagotable de material para nuestra concentración en atención interior. La dificultad para valerse de ella está en el hecho de que es frágil. Las cosas materiales que en el escenario nos rodean exigen esmerada atención, pero los objetos imaginarios demandan un poder de concentración más disciplinado todavía.

«Lo que he dicho sobre el tema de la atención exterior, en lecciones anteriores, se aplica igualmente a la atención interior.

«La atención interior es de particular importancia para el actor, porque gran parte de su vida transcurre en la región de las circunstancias imaginarias.

«Fuera de la labor del teatro, esta ejercitación debe hacerse en el marco de nuestras vidas diarias. *Para ese fin pueden valerse de los ejercicios que hemos desarrollado para la imaginación, que son igualmente efectivos para la concentración de la atención.*

«Esta noche, una vez que se hayan acostado y apagado la luz, ejercítense en repasar el día completo y traten de incluir en lo posible todo pormenor concreto. Cuando recuerden

una comida, no lo hagan sólo con los alimentos, representen en sus mentes vívidamente los platos en que fué servida y su distribución general.

«Recuerden todos los pensamientos y emociones internas que la conversación durante la comida les haya suscitado. Otras veces traten de revivir recuerdos de la primera infancia. O bien hagan un esfuerzo por analizar minuciosamente las casas, las habitaciones o los lugares donde les haya tocado estar, así como los objetos individuales vinculados a esos lugares. Traten de recordar también, y tan vivamente como les sea posible, no sólo a los amigos, sino a los extraños, inclusive a gente que ha dejado este mundo. Esa es la única manera de desarrollar un fuerte, agudo y sólido poder de atención interior y exterior. Para lograrlo se requiere un trabajo prolongado y sistemático.

«La labor diaria a conciencia significa que deben ser tesoneros, decididos y pacientes.

8

En la lección de hoy, el director dijo:

—Hemos experimentado con la atención exterior e interior y hecho uso de los objetos de modo mecánico, fotográfico y formal.

«Lo hemos tenido que hacer con una atención arbitraria, intelectual en su origen. Esto es necesario para los actores, pero no con tanta frecuencia. Es particularmente útil para concentrar la atención que se ha perdido. La simple mirada a un objeto ayuda a fijarla, pero no se la puede sostener por largo tiempo. Para aprehender con firmeza el objeto cuando se actúa, se necesita otra clase de atención, la que causa una reacción emocional. Deben tener algo que los haga interesar por el objeto de la atención y que les servirá para poner en movimiento todo el sistema creador.

«Naturalmente, no es necesario dotar a cada objeto de vida imaginativa, pero es preciso ser sensible a la influencia que sobre nosotros despierte.

Como ejemplo de la diferencia entre la atención basada en el intelecto y basada en el sentimiento, dijo:

—Miren esta antigua araña. Data de los días del Emperador. ¿Cuántos brazos tiene? ¿Cuál es su forma, su diseño?

«Para mirar esta araña han utilizado la atención intelectual exterior. Ahora quiero

que me digan esto: ¿les gusta? Si es así, ¿qué les atrae especialmente? ¿En qué puede ser utilizada?

Se dirán: esta araña pudo haber estado en la residencia de algún mariscal de campo cuando recibió a Napoleón. O bien, pudo haber estado colgada en el propio dormitorio del emperador francés cuando firmó la histórica acta sobre los reglamentos del Teatro Francés en París.

«En este caso, el objeto ha permanecido sin cambio, pero ahora se sabe que las circunstancias imaginadas pueden transformarlo y acrecentar la reacción de la emoción.

9

Vassili dijo hoy que le parecía no sólo difícil, sino imposible pensar a un mismo tiempo en el papel, los métodos técnicos, el público, las palabras del papel y sugerencias, además de los varios puntos de atención.

—Se sienten impotentes para encarar tal tarea —dijo el director—y, sin embargo, cualquier prestidigitador en un circo no titubearía en manejar cosas mucho más complicadas, arriesgando su vida al hacerlo.

«La razón por lo que puede hacerlo es que la atención está formada por muchas capas que no se interponen entre sí. Afortunadamente, el hábito torna automática gran parte de la atención. El período más difícil está en las primeras etapas del aprendizaje.

«Por supuesto, si hasta ahora han creído que el actor cuenta sólo con la inspiración, tendrán que cambiar de opinión. El talento sin trabajo no es nada más que material en bruto sin pulir.

Siguió luego una discusión con Grisha, acerca de la cuarta pared; se presentó el problema de cómo fijar la vista en un objeto sin mirar al público. La respuesta del director fue ésta:

—Supongamos que están mirando esta cuarta pared inexistente. Está muy cerca. ¿Cómo concentrar la mirada? Casi en el mismo ángulo que si estuvieran mirando la punta de la nariz. Esta es la única forma en que puede fijarse la atención en un objeto imaginario de esa cuarta pared.

«Y, sin embargo, ¿qué es lo que hace la mayoría de los actores? Pretendiendo mirar esa pared imaginaria, concentran la mirada en algo de la platea. Su ángulo de visión es

completamente distinto del necesario para mirar un objeto cercano. ¿Creen ustedes que el actor mismo, la persona junto a la cual actúa, o el espectador, obtiene alguna satisfacción de semejante error fisiológico? ¿Puede engañar con éxito a su propia naturaleza o a la nuestra, haciendo algo tan anormal?

«Supongan que el papel exige una mirada sobre el horizonte, en pleno océano, donde la vela de una embarcación alcanza a verse todavía. ¿Recuerdan cómo deben fijar la mirada para distinguirla? Deben mirar en líneas casi paralelas. Para llevarla a esta posición, cuando están de pie en el escenario, deben trasladar mentalmente la pared al lugar más recóndito de la sala y descubrir más allá de ella un punto imaginario donde fijar la atención. Aquí de nuevo un actor fijaría, por lo general, la vista como si estuviera mirando a alguien de la platea.

«Cuando, con la ayuda de la técnica necesaria, aprendan cómo colocar un objeto en el lugar exacto, cuando comprendan la relación entre la vista y distancia, no habrá entonces para ustedes peligro de mirar hacia la sala, permitiendo a la vista pasear por sobre los espectadores o bien detenerse hacia un sector. Por el momento, vuelvan las caras a la derecha o a la izquierda, arriba o a los costados. No teman que no les vean los ojos. Además, cuando sientan la natural necesidad de hacerlo, hallarán que éstos se vuelven espontáneamente hacia un objeto más allá de las candilejas. Cuando esto suceda, se hará natural, instintiva y directamente. A menos que sientan esta necesidad subconsciente, eviten mirar esa cuarta pared inexistente, o a la distancia, hasta que hayan dominado la técnica con que puede hacerse.

10

En nuestra lección de hoy el director dijo:

—El actor debe ser un observador constante, no sólo en la escena, sino también en la vida real. Debe concentrarse con todo su ser en cuanto atraiga su atención, mirar un objeto, no como un transeúnte distraído, sino con penetración, porque, de lo contrario, su método creador no resultará eficaz ni guardará relación con la vida.

«Hay personas dotadas por la naturaleza de poder de observación, al punto de que sin esfuerzo alguno se forman una impresión bien definida de lo que ocurre a su alrededor, en ellos mismos y en los demás. Saben también cómo escoger de entre esas observaciones las cosas más significativas, típicas o llenas de colorido. Cuando se oye hablar a esas personas impresiona constatar la cantidad de pormenores que pierde aquél que no observa.

«Otras son incapaces de desarrollar ese poder ni aun lo suficientemente como para

preservar sus propios y más simples intereses. ¡Cuánto menos capacitadas estarán entonces, para hacerlo con el fin de estudiar la vida misma!

«El término medio de las personas no tienen idea de cómo observar la expresión del rostro, la mirada o el tono de voz, a fin de comprender el estado de ánimo de las personas con quienes se habla. Ni logran captar las complejas verdades de la vida, ni escuchan de modo que comprendan lo que oyen. Si pudieran hacerlo, la vida sería para ellas mejor y más fácil, y la tarea creadora inconmensurablemente más rica, más pura y más honda. Pero no se puede poner dentro de una persona lo que ésta no posee: sólo se puede tratar de desarrollar cualquiera sea la capacidad de que pudiera estar dotada. En el campo de la atención, ese desarrollo exige una tarea enorme, tiempo, deseo de triunfar y práctica sistemática.

«¿Cómo podemos enseñar a personas que no saben observar a notar lo que la naturaleza y la vida tratan de mostrarles? Primero debe enseñárseles a mirar, a escuchar y a oír lo bello. Tales hábitos elevan y despiertan en sus mentes sentimientos que dejarán hondas huellas en sus recuerdos emotivos. Nada en la vida es más hermoso que la naturaleza y ella debiera ser objeto constante de atención. Para empezar, tomen una pequeña flor, o uno de sus pétalos, una pequeña telaraña, o el diseño de la escarcha en el vidrio de la ventana. Traten de expresar con palabras aquello que determina ese placer de la contemplación. Este esfuerzo induce a observar el objeto con más atención, con más eficacia, a fin de apreciarlo y definir sus cualidades. Y no esquiven el lado más negro de la naturaleza. Búsquenlo en los pantanos, en el Limo del mar, entre los insectos, y recuerden que tras esos fenómenos yace escondida la belleza, así como a la alegría sigue la tristeza. Lo que de verdad es hermoso nada puede temer de la desfiguración, antes bien, esa misma deformidad a menudo acentúa y destaca la belleza.

«Aprendan a descubrir los dos aspectos de la belleza y sepan definirlos; aprendan a conocerlos y a verlos. De otro modo, el concepto que se formen de la belleza será incompleto, almibarado, acicalado y sentimental.

«Enfoquen luego cuanto el espíritu del hombre ha producido en arte, literatura y música.

«En el fondo de cada proceso de obtención del material creador para nuestro trabajo, siempre se harán la emoción. El sentimiento, no obstante, no reemplaza la inmensa cantidad de trabajo en lo que concierne a nuestros intelectos. Quizá temen que los pequeños toques que la mente pueda agregar por cuenta propia vayan a dañar el material tomado de la vida, pero no teman; a menudo esas adiciones originales lo acrecientan en gran parte, siempre que sean sinceras.

«Permítanme que les hable de una anciana que cierta vez vi empujando un coche de niño, por una avenida. Dentro había una jaula con un canario. Probablemente la mujer había colocado todos sus envoltorios en el coche para llevarlos a su casa con más facilidad. Pero yo quise ver las cosas de modo distinto, y decidí que la pobre anciana había perdido todos sus hijos y nietos y que lo único que le quedaba era... ese canario. Por eso lo llevaba

a dar un paseo por la avenida, de la misma manera que lo había hecho poco tiempo antes con el nieto, ahora perdido. Todo eso es más interesante y apropiado para el teatro que la verdad. ¿Por qué no podría guardar esa idea en el depósito de mis recuerdos? No soy un censor con la responsabilidad de recoger los hechos exactos, sino un artista que necesita material que despierte sus emociones.

«Después de haber aprendido a observar la vida que los rodea y acercarse a ella por medio del trabajo, se dedicarán al estudio del material emocional más necesario, importante y vivido, fundamento de la facultad creadora. Me refiero a aquellas impresiones que se obtienen del trato directo y personal con los seres humanos. Ese material es difícil de obtener, porque en gran parte es intangible, vago y sólo perceptible interiormente. No hay duda que muchas experiencias espirituales se reflejan en nuestra expresión, en la mirada, en la voz, en la conversación, en los gestos, pero aun así no es fácil percibir la naturaleza íntima de otro, porque las personas rara vez abren las puertas de sus almas y permiten a los demás verlas al desnudo.

«Cuando el mundo interior de aquel que ustedes observen se les aclara a través de actos, pensamientos e impulsos, sigan atentamente sus actitudes y estudien el estado en que se encuentra. ¿Por qué hace esto o aquello? ¿Qué es lo que piensa? Por lo general, no podemos llegar por medio de datos precisos a conocer la vida íntima de la persona que estudiamos, y sólo lo hacemos mediante la intuición. Trátase aquí del tipo más delicado de concentración de atención y de poderes de observación que en su origen son subconscientes. Nuestro tipo común de atención no tiene el alcance suficiente como para realizar el proceso de penetrar en el espíritu de otra persona.

«Si yo lea asegurara que la técnica habrá de conseguir tanto como eso, los estaría engañando. A medida que progresen irán aprendiendo más y más formas con las que estimular el subconsciente, para acrecentar ese poder creador, pero debemos admitir que no es posible reducir el estudio de la vida interior de otro ser humano a una mera técnica científica.

Capítulo VI

Relajación De Los Músculos

1

Cuando el director entró en la clase nos llamó a María, a Vanya y a mí para representar la escena de los billetes que se queman.

Subimos al escenario y comenzamos.

Al principio las cosas fueron bien. Pero cuando llegamos a la parte trágica, sentí que dentro mío algo vacilaba, y entonces, para ayudarme con algo exterior a mí, apreté con todas mis fuerzas un objeto que sentí bajo mi mano. De pronto algo se quebró, al tiempo que sentía un dolor agudo y que un cálido líquido humedecía mi mano.

No estoy seguro de cuándo me desmayé. Recuerdo una serie de ruidos confusos. Luego sentí aumentar mi debilidad, el vértigo y, por fin, caí desvanecido.

Mi infortunado accidente (me había dañado una arteria y la hemorragia subsiguiente me obligó a guardar cama por varios días) llevó al director a hacer un cambio en su plan de estudios y adelantarse en parte al programa de nuestra ejercitación física. Paul me dio un resumen de sus observaciones.

Tortsov dijo:

—Será necesario interrumpir el desarrollo estricto de nuestro programa, para explicarles algo que está más adelante en el orden usual, un punto importante al que llamamos «liberación de nuestros músculos». El momento natural en que debía explicarles esto hubiera sido al llegar a la parte externa de nuestro aprendizaje. Pero la situación de Kostya nos obliga a tratarlo ahora.

«No pueden, al principio de la labor, tener ningún concepto del mal que resulta de los espasmos musculares y de la contracción física. Cuando tal cosa ocurre en las cuerdas vocales de una persona que naturalmente posee buenos tonos, se vuelve ronca al punto de que a veces pierde la voz. Si tal contracción atara las piernas, el actor camina como un paralítico; si en las manos, éstas se entumescen y accionan como garras. La misma clase de espasmo puede atacar la espina dorsal, el cuello o los hombros. En todos los casos dejan

tullido al actor y le impiden actuar. Pero lo peor es cuando esta situación afecta el rostro, torciendo sus gestos, paralizándolo o petrificándolo. Los ojos se escapan de las órbitas, los músculos contraídos dan al actor un aspecto desagradable, haciéndole expresar lo contrario de lo que pasa en su interior, sin relación alguna con sus emociones. Los espasmos pueden atacar el diafragma y otros órganos relacionados con la respiración, interrumpir la respiración normal y determinar la falta de aire. Esa tensión muscular afecta también otras partes del cuerpo, y no puede tener más que un efecto nocivo sobre las emociones que el actor está experimentando, en la expresión de ellas y en el estado general del sentimiento.

«Para convencerlos de cómo la tensión física paraliza nuestras acciones, y está ligada a nuestra vida interior, hagamos un experimento. Hay allí un gran piano. Traten de levantarlo.

Los estudiantes, por turno, hicieron enormes esfuerzos y sólo lograron levantar una punta del pesado instrumento.

—Mientras sostiene el piano, multiplique rápidamente por treinta y siete —dijo el director a uno de los estudiantes—. ¿No puede? Bien, entonces utilice su memoria visual y recuerde todos los negocios de la calle, desde la esquina hasta el teatro. . . , ¿Tampoco? Cante entonces la *cavatina* de *Fausto*. ¿Nada? Bien, trate de recordar el gusto de un plato de riñones guisados, o el tacto del terciopelo de seda, o el olor de algo que se quema.

Para obedecer las órdenes, el estudiante soltó la punta del piano que sostenía con gran esfuerzo, descansó un momento, recordó las preguntas que le hicieron, dejó que se hundieran en su conciencia, y luego comenzó a responderlas, recordando todas las sensaciones pedidas. Recién entonces renovó su esfuerzo muscular, y con mucha dificultad volvió a levantar la punta del piano.

—Ya ven —dijo Tortsov—que a fin de contestar a mis preguntas, ha tenido que soltar el peso y relajar los músculos, sólo entonces pudo dedicarse íntegramente a la operación de sus cinco sentidos.

«¿No prueba eso que la tensión muscular interfiere la experiencia emotiva interior? Mientras tengan esa tensión física no podrán ni siquiera pensar en los delicados matices del sentimiento o de la vida espiritual del papel de cada uno. En consecuencia, antes de tratar de crear nada, es necesario para ustedes tener los músculos en condiciones apropiadas, de manera que éstos no les impidan los movimientos.

«Un ejemplo convincente lo tenemos en el accidente de Kostya. Esperemos que esta desgracia les servirá a él y a ustedes de lección efectiva de lo que no deben hacer en el escenario.

—¿Pero es posible liberarse de esa tensión? —preguntó alguien.

El director recordó el actor descrito en *Mi vida en el arte*, que sufría de fuerte tendencia a espasmos musculares. Ayudado por hábitos adquiridos y constante control,

pudo lograr que en cuanto ponía los pies en el escenario sus músculos se relajaran. Lo mismo llegó a sucederle en los momentos críticos de la creación de su papel: espontáneamente, sus músculos trataban de librarse de toda tensión.

—No es únicamente un fuerte espasmo muscular general el que impide el funcionamiento correcto. Hasta la más pequeña presión en un punto dado, puede detener la facultad creadora. Les daré un ejemplo. Cierta actriz, poseedora de un talento maravilloso, sólo podía mostrarlo en raras y accidentales ocasiones. Por lo general, sus emociones eran reemplazadas por un esfuerzo bien visible. Se agotó tratando por todos los medios posibles de relajar los músculos, pero sólo logró un éxito parcial. Accidentalmente, en las partes dramáticas de su papel, su ceja derecha se contraía, aunque ligeramente, por eso le sugerí que cuando llegase a los pasajes difíciles de su papel, tratara de liberar el rostro de cualquier tensión. Cuando pudo lograrlo, el resto de los músculos de su cuerpo se relajó espontáneamente. Esa actriz se transformó; su cuerpo se aligeró, sus facciones adquirieron mayor movilidad y expresaron sus emociones internas más intensamente. Sus sentimientos habían hallado una salida libre a la superficie.

«Piensen en esto: ¡la tensión de un solo músculo en un punto único, había pedido alterar todo el organismo, tanto espiritual como físicamente!

2

Nicolás, que vino hoy a verme, afirma que el director dijo que es imposible liberar al cuerpo por completo de toda tensión innecesaria, y que además de ser imposible, es también superfluo. Y, sin embargo, Paul había sacado la conclusión —partiendo de las indicaciones de Tortsov— de que la relajación de nuestros músculos es cosa necesaria, tanto cuando se está en el escenario como en la vida diaria.

¿Cómo pueden conciliarse estas contradicciones?

Como Paul vino después de Nicolás, doy aquí su explicación:

—Por ser humano, el actor está inevitablemente sujeto a tensión muscular, que sobrevendrá cada vez que aparezca en público. Podrá desembarazarse de la tensión muscular de la espalda, pero Ésta se hará sentir en el hombro. Desaparecerá de allí, pero aparecerá en el diafragma. Siempre habrá tensión en uno u otro lugar del cuerpo.

«Entre las personas nerviosas de nuestra generación, la tensión muscular es ineludible y es tarea imposible pretender destruirla totalmente; no obstante, debemos luchar contra ella sin cesar. Nuestro método consiste en desarrollar una especie de control; algo así

como un observador. Este debe cuidar por todos los medios de que no se localice en ningún lugar del cuerpo una cantidad adicional de contracción muscular. Este método de observación por uno mismo y de eliminación de toda tensión innecesaria, se perfeccionará hasta que se convierta en un hábito mecánico subconsciente. Y tampoco esto será suficiente. Debe ser un hábito normal y una necesidad natural, no sólo en las partes más serenas del papel, sino especialmente en los momentos de mayor nerviosidad y esfuerzo físico.

—¿Qué quieres decir con eso de que no se debe estar tenso en los momentos de excitación? —exclamé.

—No sólo no debes estar tenso —explicó Paul—, sino que tendrás que hacer el mayor esfuerzo por relajarte.

Continuó repitiendo lo dicho por el director, referente a que los actores frecuentemente se ponen tensos en los momentos de excitación. Por lo tanto, en los instantes de gran tensión muscular es especialmente necesario obtener una completa liberación de los músculos. En realidad, en los momentos culminantes de un papel, la tendencia a descansar deberá ser más normal que la tendencia a la contracción.

—¿Es, en realidad, factible? —pregunté.

—El director asegura que sí —dijo Paul—. Agregó que, aunque no es posible librarse de toda tensión en un momento de excitación, se puede, sin embargo, aprender constantemente a descansar. Dejen que la tensión aparezca, dice, si no la pueden evitar, pero hagan que de inmediato intervenga el control y la desaloje.

«Hasta que ese control se convierta en hábito mecánico, será necesario dedicarle gran parte del pensamiento, y eso nos apartará de nuestra labor creadora. Más tarde, esa relajación de los músculos será un fenómeno normal. Ese hábito se desarrollará a diario, constante y sistemáticamente tanto durante nuestros ejercicios en clase, como en casa. Deberá proseguir al acostarnos, al levantarnos, mientras trabajamos, caminamos o descansamos, y en los momentos de tristeza o de alegría. El "control» de nuestros músculos debe ser parte de nuestro arreglo físico, nuestra segunda naturaleza. Sólo entonces dejará de interponerse cuando estamos haciendo trabajo creador. Si relajamos nuestros músculos sólo durante las horas especiales destinadas a ese propósito, no obtendremos resultado alguno, porque tales ejercicios no son habituales, no pueden volverse hábitos inconscientes mecánicos.

Cuando demostré que dudaba de la posibilidad de poder hacer lo que Paul me había explicado, dio como ejemplo las experiencias del propio director. Parece que en sus primeros años de actividad artística, la tensión muscular se desarrolló en él casi hasta el punto de producir el entumecimiento de la parte afectada y, sin embargo, desde que ha descubierto el control mecánico, ante una excitación nerviosa intensa, experimenta preferentemente la necesidad de relajar los músculos y no ha de someterlos a una tensión exagerada.

Hoy me visitó también Rajmánov, el ayudante del director, que es una persona muy agradable. Me trajo saludos de Tortsov y dijo que había sido enviado para enseñarme algunos ejercicios.

El director había dicho:

—Kostya no puede, mientras está en cama, ocuparse de nada, por eso conviene que pruebe alguna manera apropiada de pasar el tiempo.

El ejercicio consiste en yacer de espaldas sobre una superficie plana y dura, algo así como el suelo, y tomar nota de varios grupos de músculos, de parte a parte del cuerpo, que están tensos sin necesidad.

—Siento una contracción en el hombro, cuello, omóplato y alrededor de la cintura.

Las partes señaladas deberán relajarse al momento y descubrir otras. Traté de hacer este sencillo ejercicio frente a Rajmánov, salvo que en vez de estar en el suelo, estaba sobre una cama blanda. Después de relajar los músculos tensos y dejar sólo los necesarios para aguantar el peso del cuerpo, nombré los siguientes lugares:

—Los dos omóplatos y la base de la espina dorsal. —Pero Rajmánov objetó:

—Deberá hacer lo que los niños y animales hacen —dijo con firmeza.

Parece que si acostamos un niño o un gato sobre la arena a descansar o a dormir, y luego lo levantamos con cuidado, se verá la marca de todo su cuerpo sobre la superficie blanda. Pero si se hace el mismo experimento con una persona de nuestra nerviosa generación, todo lo que se verá sobre la arena serán las marcas de los hombros y de la parte posterior del cuerpo, mientras que el resto, gracias a la crónica tensión muscular, no tocará nunca la arena.

A fin de producir una impresión escultural sobre una superficie suave, cuando estamos echados, debemos desembarazar nuestro cuerpo de toda contracción muscular. Esto dará, a la vez, una mejor posibilidad de descanso, al punto de que en media hora o en una hora se logra más descanso que en toda una noche, en que el cuerpo ha estado en posición forzada. No es de extrañar entonces que los conductores de caravanas utilicen este método. No pudiendo permanecer en el desierto mucho tiempo, sólo pueden dedicar escasas horas al descanso, de modo que en lugar de un descanso prolongado, obtienen igual resultado, liberando el cuerpo de toda tensión muscular.

El ayudante del director hace uso constante de este sistema en los breves lapsos de descanso a sus ocupaciones diarias. Después de diez minutos de reposo hecho de esta manera, se siente como nuevo. Y sin ello no le sería posible cumplir todas las obligaciones que recaen sobre él.

Tan pronto salió Rajmánov, hallé al gato de casa y lo acosté sobre uno de los almohadones de mi sofá. Al cabo de un momento había dejado la huella completa y perfecta de su cuerpo. Decidí aprender de él a descansar.

El director dice:

—El actor, al igual que el niño, debe aprender cada cosa desde el principio: a mirar, a caminar, a hablar, etcétera... Todos sabemos cómo hacer estas cosas en la vida común, pero, desgraciadamente, la gran mayoría lo hacemos mal. Una de las razones es que cualquier defecto es mucho más visible al resplandor de las candilejas, y la otra es que el escenario ejerce mala influencia en el estado general del actor. Evidentemente, estas palabras de Tortsov se aplican también al momento de estar acostados. Por eso ahora me recuesto en el sofá con el gato, lo observo cómo duerme y trato de imitarlo. No es cosa fácil yacer de manera que ningún músculo esté, tenso y que todas las partes del cuerpo toquen la superficie. No puedo decir que sea difícil notar éste o aquel músculo contraído y que el relajarlos sea una destreza tan notable, pero la dificultad está en que tan pronto se libra uno de un músculo tenso, en seguida aparece otro y un tercero, y así sucesivamente. Por un momento logré librarme de la tensión en la espalda y en el cuello, y no puedo decir que de esto hubiera resultado ninguna sensación de vigor renovado, pero me di cuenta de cómo, sin saberlo, estamos permanentemente sujetos a una tensión superflua y perjudicial, y cuando se piensa en la traicionera contracción de la ceja de aquella actriz, se empieza a temer seriamente a la tensión física.

Mi mayor dificultad parece ser la de que me confundo entre la variedad de las sensaciones musculares. Esto decuplica el número de puntos de tensión y aumenta también la intensidad de cada uno de ellos. Terminó sin saber dónde tengo la cabeza y las manos.

¡Qué cansado estoy de los ejercicios de hoy!

No se consigue descanso alguno con esta manera de descansar...

Leopoldo vino a casa y me relató todo lo que hicieron. Rajmánov, siguiendo las órdenes del director, tuvo a los estudiantes echados en el suelo e inmóviles, luego les hizo

tomar varias posiciones, horizontal y verticalmente sentados, a medio incorporarse, de pie, de rodillas, de cuclillas, solos, en grupos, con sillas, con una mesa o cualquier otro mueble. En cada posición debían advertir los músculos tensos y nombrarlos. Evidentemente, algunos de los músculos estarían tensos en todas las posturas, pero sólo se permitía permanecer contraídos a los relacionados directamente con el ejercicio y a ningún otro cercano a ellos. Debe recordarse también que hay varios tipos de tensión. Un músculo necesario a la posición dada puede estar contraído, pero sólo en la proporción que esa posición requiera.

Todos esos ejercicios obligan a una intensa represión de parte del «control». No es tan sencillo como parece; requiere, en primer lugar, un poder de atención bien ejercitado, capaz de rápida adaptación y de distinguir entre varias sensaciones físicas. No es fácil saber, en una postura complicada, qué músculo debe contraerse y cuál no.

Tan pronto como se fué Leo volví al gato. Cualquier postura que invente para él resulta indiferente, tanto si lo pongo cabeza abajo, como si lo acuesto de costado o de lomo. Se cuelga sucesivamente de cada una de sus garras y luego de las cuatro a la vez. Es fácil ver que en cada una de las posturas se pliega por un segundo como un resorte, y en seguida, con facilidad extraordinaria, acomoda sus músculos, relaja los que no necesita y mantiene tensos los que utiliza. ¡Qué asombrosa adaptabilidad!

Mientras el gato me ofrecía esta lección, "apareció nada menos que Grisha. No era en modo alguno la misma persona que discutía siempre con el director, sino que estuvo sumamente interesante en su relato sobre las clases. Al hablar acerca de la relajación de los músculos y de la tensión necesaria para mantener una posición, Tortsov contó una experiencia de su propia vida: En Roma, en una casa particular, había tenido la oportunidad de ver una exhibición para probar el equilibrio, de parte de una dama americana que se interesaba por la restauración de esculturas antiguas. Reuniendo los pedazos y uniéndolos, trataba de reconstruir la postura original de la estatua. Para ese trabajo se obligaba a hacer un estudio completo del peso en el cuerpo humano y a averiguar, por medio de experimentos con su propio cuerpo, el centro de gravedad para cualquier postura. De este modo había adquirido una notable aptitud para determinar los centros que establecen el equilibrio. Aquella noche los invitados la habían colocado en posiciones al parecer imposibles de conservar, pero en todos los casos había mostrado su extraordinaria capacidad de mantener el equilibrio. Esa señora, además, era capaz de tumbar a un hombre más bien corpulento, con sólo dos dedos, cosa que también aprendiera en el estudio de los centros de gravedad. Podía, sin dificultad, hallar los lugares que amenazaban el equilibrio de su contendiente y vencerlo sin esfuerzo alguno, vulnerando precisamente aquellos puntos.

Tortsov no aprendió el secreto de su arte, pero al verlo comprendió la importancia de los centros de gravedad. Vio hasta qué punto de agilidad y flexibilidad puede ejercitarse el cuerpo humano y comprendió que en ese trabajo los músculos hacen lo que el sentido del equilibrio les exige.

Hoy vino Leo a contarme los progresos del ejercicio. Parece que algo importante se ha agregado al programa. El director insistió en que cada postura, sea acostada o de pie, o cualquier otra, debe estar sujeta no sólo al control de la observación propia, sino que debe basarse en alguna idea imaginaria acrecentada por «las circunstancias dadas». Cuando se lo logra, deja de ser una mera postura, y se convierte en acción. Supongan que levanto mis manos sobre mi cabeza y me digo:

«Si estuviera de pie de esta manera y encima mío, en una rama alta, colgara un durazno, ¿qué haría para alcanzarlo?»

Basta creer en esta ficción y de inmediato una postura sin vida se convierte en un acto real y animado, con un verdadero objetivo: alcanzar el durazno. Sienten la realidad de este acto, la intención y la subconsciencia vendrán en su ayuda. Desaparecerá entonces la tensión superflua, los músculos necesarios entrarán en acción y todo sucederá sin que intervenga técnica consciente alguna.

No debe haber nunca en el escenario postura alguna que carezca de fundamento. En el verdadero arte creador, o en cualquier otro arte serio, no hay lugar para el convencionalismo teatral. Si fuera necesario utilizar alguna postura convencional, debe dársele algún fundamento, de modo que pueda servir a alguna íntima intención.

Continuó Leo explicando ciertos ejercicios y procediendo a su demostración. Era gracioso ver su gruesa figura echada sobre mi diván, en la primera postura que encontró. La mitad de su cuerpo colgaba fuera del borde, la cara casi tocaba el suelo y proyectaba un brazo extendido hacía adelante. Se veía que no estaba muy cómodo, y que no sabía qué músculo contraer y cuál relajar.

De pronto exclamó:

—¡Ahí va una mosca enorme! ¡Mírame cómo la cazo!

Se estiró hacia un punto imaginario para aplastar al insecto, y de inmediato todas las partes de su cuerpo, todos los músculos, tomaron su verdadera posición y trabajaron como debían. Su postura tenía una razón: se podía creer en ella.

¡La naturaleza gobierna un organismo vivo mejor que nuestra técnica mejor informada!

Los ejercicios que utilizó el director hoy tenían el propósito de que los estudiantes comprendieran que en el escenario, en cada postura o posición del cuerpo, hay tres

momentos:

Primero: tensión superflua, que necesariamente se presenta a cada nueva postura y ante la excitación de hacerlo en público.

Segundo; la relajación mecánica de esa tensión superflua, bajo la dirección del «control».

Tercero: justificación de la postura, si ésta por sí misma no convence al actor.

Después que Leo se fué, le llegó el turno al gato de ayudarme a ensayar esos ejercicios y comprender su significado.

Para tornarlo dócil, lo coloqué a mi lado en la cama y lo acaricié. Pero en vez de permanecer allí, saltó al suelo por encima mío y se escabulló felinamente hacia el rincón, donde por lo visto olfateó alguna presa.

Observé con la mayor atención cada uno de sus movimientos. Para ello debí agacharme, lo cual me resultaba difícil por el vendaje, de modo que renuncié al flamante «control» de músculos para probar mis propios movimientos. Al principio las cosas fueron bien, porque flexionaba los músculos que era preciso, y ésto porque existía un objetivo real. Pero en el momento que transferí la atención del gato hacia mi persona, todo cambió. Se evaporó mi concentración, sentí la presión muscular en todas las partes del cuerpo y los músculos que debía utilizar para mantener mi posición, estaban tan tensos que parecían a punto de acalambrarse, cosa que se hacía extensiva a los músculos cercanos.

«Repetiré ahora la misma posición», me dije, y así lo hice. Pero como el verdadero objetivo había desaparecido, la postura carecía de vida. Al verificar el trabajo de los músculos, encontré que cuanto más consciente era mi actitud para con ellos, se introducía una nueva tensión que hacía difícil reparar lo superfluo de lo necesario.

En seguida me interesé por una mancha oscura que había en el piso, me agaché para tocarla, para saber qué era y resultó ser un defecto de la madera. Al hacer el movimiento todos mis músculos obraron natural y correctamente, lo que me llevó a la conclusión de que, *un objetivo vivo y una acción verdadera* (pueden ser reales o imaginarios, pero deben estar apropiadamente fundados en circunstancias dadas en las que el actor pueda creer de verdad) *hacen trabajar a la naturaleza, natural e inconscientemente, y es sólo ésta la que puede controlar totalmente nuestros músculos, ponerlos en correcta tensión y relajarlos.*

Paul me informó que el director pasó hoy de las posturas fijas a los gestos.

La lección tuvo lugar en un amplio recinto, y los estudiantes fueron alineados como para una inspección. Tortsov les ordenó levantar la mano derecha, lo que hicieron como un solo hombre.

Les hizo acomodar los brazos lentamente, como los indicadores de cruces, y Rajmánov fué examinando los músculos y haciendo comentarios:

—No tan derecho, descanse el cuello y la espalda. Todo su brazo está en tensión —y así sucesivamente.

El trabajo parecía sencillo y, sin embargo, ninguno de los estudiantes pudo ejecutarlo correctamente. Sólo se les exigía hacer el llamado «acto aislado», usar sólo la serie de músculos que actúan en los movimientos del hombre y no otros, ni en el cuello, espalda y en especial ninguno de la región de la cintura. A menudo éstos hacen que el cuerpo se desvíe en dirección contraria al brazo en alto, para compensar el movimiento. Esos músculos cercanos que se contraen hacen recordar las teclas flojas de un piano, que al golpear una empujan varias, entorpeciendo el sonido de la nota que se desea. No es sorprendente, por lo tanto, que nuestras acciones no sean claras. Deben serlo, como las notas de un instrumento. De lo contrario, los movimientos que acompañan un papel no serán apropiados y su ejecución será por fuerza oscura y carente de arte. Cuanto más delicado el sentimiento, tanta más precisión, claridad y cualidad plástica requiere su expresión física.

Paul continuó diciendo:

—La impresión que conservo de la lección de hoy es que el director nos desmontó a todos en parte, como si fuéramos maquinarias, ordenó cada uno de los pequeños huesos, los aceitó, los reunió y de nuevo procedió luego al montaje. Desde ese proceso, me siento decididamente más flexible, ágil y expresivo.

—¿Qué otra cosa sucedió? —pregunté.

—Insistió en que cuando utilicemos un grupo «aislado» de músculos, sean del hombro, del brazo, de la pierna o de la espalda, todas las demás partes del cuerpo deben permanecer libres y sin tensión. Por ejemplo: al levantar un brazo con 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, en una palabra, pender laxas por completo.

—¿Pudieron hacerlo? —pregunté.

—No —admitió Paul—. Pero tuvimos una idea de cómo será cuando llegemos a ese punto.

—¿Es realmente tan difícil? —pregunté, perplejo.

—Al principio parece fácil y, sin embargo, ninguno de nosotros fué capaz de hacerlo con corrección. Por lo visto, no será posible escapar a la transformación total, si es que vamos a adaptarnos a las exigencias de nuestro arte. Los defectos que en la existencia común pasan por alto fácilmente, a la luz de las candilejas resultan mucho más visibles y hacen en el público una fuerte impresión.

El motivo es fácil de hallar; en el escenario, la vida se muestra de tamaño reducido, como en las lentes de la cámara. La gente mira hacia él con catalejos, de la misma manera que observan una miniatura con lente de aumento. Por consiguiente, ni el más ligero pormenor escapa a su observación. Si unos brazos torpes son aceptables en la vida diaria, en el escenario son simplemente intolerables, pues dan al cuerpo una rigidez de palo y los hace parecer un maniquí. Como consecuencia surge la impresión de que el alma del actor es tan rígida como sus brazos. Si a esto se agrega una espalda tiesa, que sólo se dobla en la cintura y en ángulo recto, se tiene la pintura acabada de una estaca. ¿Qué emociones puede reflejar semejante palo?

Por lo visto, según Paul, no tuvieron éxito alguno en la lección de hoy, consistente en un simple y único ejercicio: levantar un brazo utilizando los músculos del hombro indispensables para esa acción, como tampoco tuvieron éxito en los ejercicios similares con el codo, la muñeca y las distintas articulaciones de la mano, pues entraba en juego toda la mano. Lo que peor hicieron fué el ejercicio de mover todas las partes del brazo por turno, desde el hombro hasta las puntas de los dedos y desde éstos hasta el hombro; pero era natural. Si no habían logrado éxito con el ejercicio parcial, mal podrían tenerlo con el ejercicio completo, mucho más difícil desde luego.

En realidad, Tortsov no demostró esos ejercicios con la idea de que los hiciéramos en el acto. Su propósito fué bosquejar el plan de trabajo general que el asistente hará con nosotros en su curso de *ejercicio y disciplina*. También enseñó ejercicios para hacer con el cuello, en cualquier ángulo, con la espalda, la cintura, piernas, etc.

Más tarde vino Leo. Estuvo bastante bien al hacer todos los ejercicios que Paul había descrito, especialmente el de doblar y enderezar la espalda, articulación por articulación, empezando con la de arriba, en la base del cráneo, para bajar después. Tampoco eso es tan sencillo. Sólo fui capaz de percibir tres lugares en los cuales doblé la espalda, y tenemos veinticuatro vertebrae.

Después que Paul y Leo se fueron entró el gato y continué observándole en posturas distintas, poco comunes e indescriptibles. Cuando levanta las zarpas o despliega sus garras tengo la sensación de que está usando grupos de músculos especialmente adaptados a ese movimiento. Yo no estoy hecho de esa manera, no puedo ni siquiera mover el cuarto dedo por sí solo, porque el tercero y el quinto se mueven al unísono.

El desarrollo acabado y la precisión de la técnica del músculo, tal como existen en algunos animales, es para nosotros inalcanzable. Ninguna técnica puede lograr tal

perfección en el control muscular. Cuando este gato da un zarpazo a mi dedo, pasa instantáneamente del reposo total al más rápido de los movimientos y muy difícil de seguir, y, sin embargo, ¡qué economía de energía y con cuánta atención está distribuida! Cuando se prepara para hacer un movimiento, para saltar, por ejemplo, no desperdicia fuerza alguna en contracciones superfluas, reserva toda su energía para lanzarla en un momento dado hacia el punto en que será necesaria. Por eso sus movimientos son tan seguros, bien definidos y poderosos.

Para probarme a mí mismo, comencé a andar con movimientos que querían ser felinos, los mismos que utilicé para representar Otelo. Cuando había dado un paso, todos mis músculos se endurecieron y recordé con lucidez cómo me había sentido en la representación de prueba y comprendí cuál había sido en ese momento mi principal error. Una persona tullida, que siente la totalidad de su cuerpo en agonía de espasmos musculares, no puede sentir libertad alguna en el escenario, ni puede tener vida propia. Si es difícil hacer una sencilla multiplicación mientras se sostiene un piano, cuánto más imposible debe ser expresar las delicadas emociones de un papel complicado. ¡Qué buena lección nos dio el director en aquella representación de prueba, cuando hicimos todo lo malo con una seguridad tan perfecta!

Fué una manera sabia y convincente de probar su punto de vista.

Capítulo VII

Unidades y Objetivos

1

Cuando llegamos hoy al auditorio nos enfrentamos con un letrero, en donde estaban escritas estas palabras: UNIDADES Y OBJETIVOS.

El director nos congratuló por haber llegado a una nueva e importante fase de nuestra labor, explicando luego el significado que tenía para él el vocablo «unidades» y cómo una obra y un papel se dividen en sus elementos. Todo lo que dijo fué, como siempre, claro e interesante. No obstante, antes de escribir sobre eso, quiero anotar lo que sucedió después que terminó la lección, porque me ayudó a apreciar más plenamente lo que había explicado.

Fui invitado, por primera vez, a comer en la casa del tío de Paul, el famoso actor Shustov. Nos preguntó qué hacíamos en la escuela, y Paul respondió que habíamos llegado al estudio de «unidades y objetivos». Naturalmente que él y sus hijos están familiarizados con esas expresiones técnicas.

—¡Muchacho! —dijo sonriendo, cuando la doncella puso en frente de él un gran pavo—. Imaginen que esto no es un pavo, sino una obra de cinco actos, *El inspector general*. ¿Pueden despacharlo de un bocado? No; pues no se puede acabar de un solo bocado con un pavo o con una obra de cinco actos. Por lo tanto, deben trincharlo en grandes trozos, como éste... (cortando las patas, las alas y partes tiernas del asado y colocándolas en un plato vacío).

«Ahí tienen las primeras grandes divisiones. Pero todavía no pueden tragar semejantes trozos. Por eso deben cortarlos en otros más pequeños como éste —y descoyuntó el ave más todavía—. Pasa tu plato —dijo el señor Shustov al hijo mayor—. Hay para ti un gran trozo. Esa es la escena primera.

A lo que el muchacho, mientras pasaba el plato, recitaba las primeras líneas de *El inspector general*, con voz un poco grave e insegura:

«—Caballeros, los he reunido para darles una noticia sumamente desagradable».

—Eugenio —dijo el señor Shustov a su segundo hijo—, aquí está la escena con el administrador de Correos. Y ahora, Igor y Teodoro, la escena entre Bóbchinski y Dóbchinski. Ustedes dos, chicas, pueden hacer la parte entre la esposa y la hija del mayor.

«Tráguenlo —ordenó, y ellos se abalanzaron sobre la comida, empujando grandes trozos dentro de sus bocas, al punto de atragantarse de mala manera. Después de lo cual el señor Shustov les previno que debían cortar las presas en trozos más y más finos si fuera necesario—. Qué carne dura y seca —exclamó de pronto, dirigiéndose a su esposa.

—Dale sabor, agregando un «invento de la imaginación» —dijo uno de los muchachos.

—O bien —dijo otro, pasándole la salsera—, con una salsa de mágicos síes. Permite al autor presentar sus «circunstancias dadas».

—Y aquí —añadió una de las hijas, dándole unos rábanos—algo de parte del *régisseur*.

—Más picante, que el propio actor pone —intercaló uno de los muchachos, espolvoreando la carne con pimienta.

—¿Algo de mostaza, de la artista de la izquierda? —añadió la más pequeña de las niñas.

Tío Shustov roció la carne con salsa preparada con los ofrecimientos de los niños.

—Esto está bueno —dijo—. Hasta esta suela parece que es carne. Eso es lo que deben hacer ustedes con los trozos de su parte, empaparlos más y más en la salsa de las «circunstancias dadas». Cuanto más seco el papel, más salsa necesita.

*

Dejé a los Shustov con la cabeza llena de ideas acerca de las unidades. Tan pronto como mi atención fué dirigida hacia este punto, comencé a buscar modos de llevar a cabo esta nueva idea.

Cuando les di las buenas noches me dije: «Una parte». Bajando las escaleras me

quedé perplejo: ¿contaría cada escalón como una unidad? Los Shustov viven en el tercer piso (sesenta escalones), sesenta unidades. Con esa base, tendría que contar cada paso en el camino, y decidí que todo el acto de bajar la escalera era una parte, y el caminar a casa, otra.

Y el abrir la puerta de calle: ¿sería una o varias unidades? Me decidí por varias. Para empezar bajé las escaleras, dos unidades: tomé el picaporte de la puerta, tres: lo di vuelta, cuatro; abrí la puerta, cinco: crucé el umbral, seis; cerré la puerta, siete; solté el picaporte, ocho; fui a casa, nueve.

Empujé a alguien (no, eso fué un accidente, no una unidad). Me detuve frente a una librería. ¿Y ahora? ¿Contaría la lectura de cada uno de los títulos, o englobaría ese momento en una unidad? Decidí considerarlo como una, lo que hizo un total de diez.

Mientras me desvestía, ya en casa, tomaba el jabón para lavarme las manos, contaba doscientos siete. Me lavé las manos, doscientos ocho; dejé el jabón, doscientos nueve; enjuagué el lavatorio, doscientos diez. Finalmente, me metí en la cama y me cubrí con las cobijas, doscientos dieciséis.

Pero, ¿y ahora, qué? Tenía la cabeza llena de pensamientos, ¿Era cada uno una unidad? Si se debiera ir desde el principio al fin de una tragedia en cinco actos, como *Otelo*, sobre estas bases, se acumularía un promedio de varios miles de unidades y todo sería un embrollo, por eso debe haber alguna manera de limitarlas, ¿pero cuál?

2

Hoy le hablé sobre esto al director. Su respuesta fué:

—Se le preguntó a cierto piloto si de una gran extensión podía recordar todos los pormenores de una costa con sus accidentes, golfos y salientes, a lo que contestó: «Nada tengo que ver con ellos; yo sigo el canal».

«Es por eso mismo que el actor no debe avanzar por entre una multitud de pormenores, sino por aquellas unidades importantes que, cual señales, delimitan el canal y lo mantienen en la verdadera línea creadora. Si le toca representar su despedida de los Shustov, tendrá que decirse: "Ante todo, ¿qué estoy haciendo?"» Su respuesta; *yendo a casa*, le da la clave para el objetivo principal.

«Durante el regreso, sin embargo, hubo paradas. Se detuvo en un punto e hizo algo. Por lo visto, el *mirar una vidriera*, es una unidad independiente: al retomar su camino,

volvió a la primera unidad.

«Finalmente, llegó a su casa y se desvistió. Esa fué otra parte. Cuando *se acostó y comenzó a pensar*, empezó otra unidad.

«Hemos acertado el total de unidades de doscientas a cuatro. Son las que marcan su canal.

«Juntas, crean un objetivo más amplio: el ir a casa.

«Imagine que esté representando la primera parte. Va para su casa y no hace más que caminar y caminar. O la segunda parte, parado frente a una vidriera; se limita a estar parado. En la tercera, se lava, y en la cuarta, se acuesta. Nada más. Sí hace eso, su actuación será pesada, monótona, por lo que el director insistirá en un desarrollo mucho más detallado de cada parte, que lo obligará a dividir cada unidad en pormenores más pequeños y reproducirlos más clara y minuciosamente.

«Si esa? divisiones más pequeñas resultan todavía muy monótonas, tendrá que reducirlas más, hasta que su caminata por la calle refleje los pormenores típicos de tal acto: encuentro con amigos, un saludo, observación de lo que ocurre a su alrededor, transeúnte que empujan al caminar, etcétera.

Analizó luego el director las cosas sobre las que el tío de Paul había hablado y no pudimos dejar de sonreír al recordar el pavo.

—Las partes más grandes se reducen a tamaño mediano, éstas, a su vez, se hacen pequeñas y finalmente más pequeñas todavía, para luego invertir el proceso y volver a reunir el todo.

«Recuerden siempre —advirtió— que la división es temporaria. El papel y la obra no deben permanecer en fragmentos. Una estatua quebrada, o una tela trunca, nunca constituyen una obra de arte, por más bellas que sean sus partes. Sólo en la preparación del papel se utilizan las pequeñas unidades, que durante su verdadera creación, se fusionan en grandes unidades. Cuanto menos y más grandes sean las divisiones, menos trabajo tendrán y les será más fácil manejar el papel completo.

«Los actores conquistan con facilidad esas grandes divisiones si lo hacen a fondo. Colocadas a lo largo de la obra, toman el lugar de las boyas que marcan el canal que, a su vez, señala el verdadero cauce de la creación y hace posible evitar los lugares de poco calado y los escollos.

«Desgraciadamente, muchos actores hacen caso omiso de este canal. Son incapaces de analizar una obra, y por eso se ven forzados a manejar pormenores superficiales que no guardan relación entre sí de tal manera que los confunden y les hacen perder el *sentido del todo*.

«No tomen a tales actores para modelo. *No dividan una obra más de lo necesario y no utilicen pormenores como guía. Creen un canal delineado por grandes divisiones que hayan sido totalmente logradas y realizadas hasta el último pormenor.*

«La técnica de la división es comparativamente sencilla. Ustedes se preguntan: *¿Cuál es la esencia de la obra, aquello sin lo cual no puede existir? Repasan entonces los puntos principales sin entrar en pormenores.* Digamos que estamos estudiando la obra de Gogol, *El inspector general*. ¿Qué es lo esencial en ella?

—El inspector general —dijo Vanya.

—O tal vez el episodio con Klestakóv —corrigió Paul.

—De acuerdo —dijo el director—, pero no es suficiente. Debí haber un fondo apropiado para esa ocurrencia tragicómica imaginada por Gogol. Este es suministrado por picaros del tipo del mayor, los superintendentes de varias instituciones públicas, el par de chismosas, etcétera. Por lo tanto, estamos obligados a inferir que la obra no existiría sin Klestakóv y los ingenuos habitantes del pueblo.

«¿Qué mes resulta necesario para la obra? —continuó.

—*El romanticismo tonto y los devaneos provincianos*, como el de la esposa del mayor, que aceleró el compromiso de su hija y trastornó al pueblo entero —sugirió alguien.

—La curiosidad del director de Correos y la cordura de Ossip —añadió otro estudiante—. El soborno, la carta, la llegada del verdadero inspector.

—Han dividido la obra en sus principales episodios orgánicos: sus unidades más grandes. Extraigan ahora de estas unidades su contenido esencial y tendrán la estructura interior de la obra completa. Cada unidad grande se divide, en cambio, en partes medianas y pequeñas. Para determinar estas divisiones, a menudo es necesario combinar varias unidades pequeñas.

«Tienen ahora una noción general de cómo dividir una obra en sus unidades componentes y cómo trazar un canal que los guíe a través de ella —dijo Tortsov, concluyendo.

3

—La división de la obra en unidades, para estudiar su estructura, tiene un propósito

—explicó hoy el director—. Hay una razón interior mucho más importante. En el fondo de cada unidad yace un *objetivo creador*.

«Cada objetivo es una parte orgánica de la unidad, es decir, que crea la unidad que lo rodea.

«Es tan imposible inyectar objetivos extraños en una obra, como poner dentro de las unidades algo que no se relacione con ella, porque los objetivos deben formar una corriente lógica y coherente. Dado este mito directo y orgánico, todo lo que se ha dicho sobre las *unidades* se aplica igualmente a los *objetivos*.

—¿Significa eso que deben también dividirse en grados mayores y menores? —pregunté.

—Sí, realmente —dijo.

—¿Y qué pasa con el canal? —volví a preguntar.

—El objetivo será la luz que les muestre el buen camino —explicó el director—. El error que muchos actores cometen es el de pensar en el resultado en vez de pensar en la acción que debe prepararlo. Evitando la acción y encarando el resultado directamente, obtienen un producto forzado que sólo puede llevarlos a una mala actuación.

«Traten de evitar esforzarse por el resultado. Actúen con fidelidad, plenitud e integridad de propósito. Pueden desarrollar este tipo de acción, eligiendo objetivos vivos. Plantéense ahora un problema así y ejecútenlo —sugirió.

Mientras María y yo lo pensábamos, se nos acercó Paul con la siguiente proposición:

—Supongamos que los dos nos hemos enamorado de María y le hemos propuesto matrimonio. ¿Qué haríamos?

Trazamos primero un plan general, después lo dividimos en varias unidades y objetivos cada uno de los cuales, por turno, daba origen a la acción. Cuando languidecía nuestra actividad, añadimos nuevas suposiciones y tuvimos nuevos problemas que resolver. Bajo la influencia de esta constante presión, nos absorbimos tanto en lo que estábamos haciendo, que no notamos que el telón había sido levantado y que estábamos en el escenario vacío de todo decorado.

El director sugirió que continuáramos nuestra labor allí, así lo hicimos y, cuando terminamos, dijo:

—¿Recuerdan una de nuestras primeras lecciones, cuando les pedí que subieran al escenario vacío y actuaran? No supieron qué hacer, sino dar tumbos, impotentes, con formas y pasiones externas. Pero hoy, a pesar del escenario vacío, se sintieron por completo

libres y se movieron con facilidad. ¿Qué les ayudó a ello?

—Los objetivos activos internos —dijimos Paul y yo.

—Así es —asintió—; porque son ellos los que dirigen al actor por el buen camino y le evitan actuar en falso. Es el objetivo el que le infunde fe en su derecho de llegar al escenario y permanecer en él.

«Por desgracia, el experimento de hoy no ha sido del todo convincente. Los objetivos que algunos de ustedes han establecido han sido elegidos por lo que representan y no por su motivo interior de acción. Eso acaba en engaño y alarde. Otros tomaron objetivos puramente externos relacionados con el exhibicionismo. Por lo que respecta a Grisha, su propósito fué, como siempre, el de hacer que su técnica brillara. Eso es sólo ser espectacular, y no puede terminar en ningún verdadero estímulo para la acción. El objetivo de Leo fué muy bueno, pero demasiado exclusivista, intelectual y literario.

«En el escenario encontramos innumerables objetivos y no todos ellos son necesarios o buenos; en realidad, muchos son perjudiciales. El actor debe aprender a reconocer la calidad, para evitar lo inútil y elegir objetivos esencialmente correctos.

—¿Cómo podemos conocerlos? —pregunté.

—Definiría los objetivos correctos —dijo—, de la manera siguiente:

«1) Deben estar de este lado de las candilejas, dirigidos a los otros actores y no hacia los espectadores.

«2) Deben ser personales y, no obstante, análogos a los del personaje que están representando.

«3) Deben ser creadores y artísticos, pues su función será la de realizar el fin más importante de nuestro arte: crear la vida de un alma humana y expresarla en forma artística.

«4) Serán reales, vivos y humanos; no muertos, convencionales o teatrales.

«5) Serán verdaderos, de modo que ustedes mismos, los actores que con ustedes representen y el público, puedan creer en ellos.

«6) Deberán tener la cualidad de atraer y emocionar al actor.

«7) Deberán ser netos y típicos del papel que están representando. No tolerarán vaguedades. Deben ser nítidamente tejidos dentro de la estructura del papel que les toca representar.

«8) Deberán tener valor y contenido, para corresponder a la esencia íntima del papel. No deben ser superficiales o huecos.

«9) Serán activos, para llevar adelante el papel y no dejarlo estancado.

«Permítanme prevenirlos contra una forma peligrosa de objetivo, puramente motor, que predomina en el teatro y conduce a la representación mecánica.

«Admitimos tres tipos de objetivos: el exterior o físico, el interior o psicológico y el tipo rudimentario psicológico.

Vanya expresó su consternación ante estas expresiones difíciles, a lo que el director explicó su significado con un ejemplo:

—Suponga que entra en este cuarto —comenzó— y me saluda con una inclinación de cabeza y un apretón de manos. Ese es un objetivo *mecánico* ordinario, y nada tiene que ver con psicología.

—¿Está mal? —interrumpió Vanya.

El director se apresuró a sacarlo del error.

—Por supuesto, puede decir «cómo está usted»; pero no puede amar, sufrir, odiar o realizar ningún objetivo vivo o humano, en una forma puramente mecánica, sin experimentar ningún sentimiento.

«Un caso diferente —continuó— es el de sostener la mano y tratar de expresar sentimientos de amor, respeto o gratitud por medio del apretón de manos y la mirada. Así es como ejecutamos un *objetivo ordinario* y, sin embargo, hay en él un elemento psicológico; por eso nosotros, en nuestra jerga, lo definimos como un tipo rudimentario.

«Aquí tenemos un tercer tipo. Ayer, usted y yo tuvimos una disputa y yo le insulté públicamente. Hoy, al encontrarnos, deseo ir hacia usted y ofrecerle mi mano, indicando con este gesto que le pido disculpas, admito que estuve mal y le ruego que olvide el incidente. Estrechar la mano de mi enemigo de ayer no es un problema sencillo. Tendré que pensarlo con detenimiento, pasar por muchas emociones y vencerlas, antes de poder hacerlo. Eso es lo que llamamos un objetivo *psicológico*.

«Otro punto importante acerca de un objetivo es que, además de ser creíble, debe tener atracción para el actor, hacerle desear llevarlo a cabo. Este magnetismo es un desafío para su deseo creador.

«A los objetivos que contienen estas cualidades necesarias los llamamos creadores. Es difícil escogerlos. Los ensayos son dedicados, en gran parte, al trabajo de encontrar los objetivos correctos, a lograr controlarlos y vivir con ellos. El director se volvió a Nicolás:

—¿Cuál es su objetivo en esa escena favorita suya de *Brand*? —preguntó.

—Salvar a la humanidad —contestó Nicolás.

—¡Gran propósito! —exclamó el director, casi riendo—. Es imposible comprenderlo todo de una vez. ¿No cree que pudo haber tomado más bien algún simple objetivo físico?

—Pero, ¿un objetivo físico es interesante? —preguntó Nicolás con sonrisa tímida.

—¿Interesante para quién? —dijo el director.

—Para el público.

—Olvídese del público y piense en usted —le aconsejó—. Si usted está interesado, el público le seguirá.

—Pero tampoco yo estoy interesado —adujo Nicolás—. Preferiría algo psicológico.

—Ya tendrá tiempo suficiente para eso. Es demasiado temprano para mezclarse con la psicología. Por el momento; límitese a lo que es sencillo y físico. En cada objetivo físico hay psicología y viceversa. No las puede separar. Por ejemplo: la psicología de un hombre que va a suicidarse es extremadamente complicada. Es difícil para él resolverse a ir a la mesa, sacar la llave del bolsillo, abrir el cajón, tomar el revólver, cargarlo y meterse una bala en la cabeza. Todos esos son actos físicos y, sin embargo, ¡cuánta psicología contienen! Quizá fuera más exacto decir que todos son actos psicológicos complicados. Sin embargo, ¡cuánto de físico hay en ellos!

«Tome ahora un ejemplo del tipo más simple de acción corporal: se acerca a otra persona y la abofetea. No obstante, si lo va a hacer con sinceridad, piensa en las intrincadas sensaciones psicológicas que debe experimentar antes de su acto. Aproveche el hecho de que la división entre ellos es vaga. No trate de dibujar una línea demasiado suave entre la naturaleza física y la espiritual. Ríjase por sus instintos, inclinándose siempre un poco hacia lo físico.

«Convengamos en que, por el momento, nos limitaremos a los objetivos físicos. Son más fáciles, asequibles y ofrecen mejores posibilidades de ejecución. Al hacerlo reducen el riesgo de caer en una actuación falsa.

El punto importante de hoy fué cómo extraer un objetivo de una unidad de trabajo. El método es simple y consiste en encontrar el nombre más apropiado para la unidad, uno que aluda a su íntima esencia.

—¿Para qué todos estos bautismos? —preguntó Grisha, con ironía.

El director replicó:

—¿Tiene idea de lo que representa en realidad un nombre correcto para una unidad? Significa haber hallado su cualidad esencial, y para obtenerlo debe someter la unidad a un proceso de cristalización. Para ese cristal, usted ha hallado un nombre.

«El nombre correcto que cristaliza la esencia de una unidad, descubre su objetivo fundamental.»

«Para demostrárselos de una manera práctica —dijo—, tomemos las primeras dos unidades de la escena de las ropas del nene, de *Brand*.

«Inés, la esposa del pastor Brand, ha perdido su único hijo. Atribulada, mira las ropas, juguetes y otras preciosas reliquias del niño. Baña en lágrimas cada objeto, y su corazón se destroza con cada recuerdo. La causa de la tragedia ha sido el clima húmedo e insalubre de la localidad. Cuando el niño enfermó, la madre había implorado al marido que dejara la parroquia. Pero Brand era un fanático, no podía sacrificar su deber de pastor por la salvación de su familia, y esta decisión había motivado la muerte del hijo.

«La médula de la segunda unidad es: «entra Brand». El también sufre por Inés, pero su concepción del deber le induce a ser severo y a persuadir a su esposa que done esas sagradas prendas del pequeño a una gitana pobre, con el pretexto de que ellas le impiden consagrarse por entero al Señor y llevar a cabo el principio motor de sus vidas: ayudar al prójimo.

«Resuman ahora estas dos partes y hallen el nombre que corresponda a cada cualidad esencial.

—Vemos una madre cariñosa, que habla a las cosas de su hijo como si le hablara a él mismo. La muerte de una persona amada es el motivo fundamental de la unidad —dije con decisión.

—Traten de alejarse del dolor de la madre para hacer un estudio relacionado con las partes mayores y menores de la escena —dijo el director—. Esa es la manera de descubrir el significado interior. Cuando sus sentimientos y conciencia lo hayan dominado, busquen una palabra que abarque el significado más íntimo de la unidad íntegra. Esta palabra indicará el objetivo.

—No veo dificultad alguna en todo eso —dijo Grisha—. Sin duda, el nombre del primer objetivo es amor de madre, y el segundo, deber de fanático.

—En primer lugar —corrigió el director—, lo que usted trata de nombrar es la unidad y no el objetivo, que son dos cosas completamente distintas. Segundo, no tratará de expresar el significado del objetivo con substantivos. Eso puede utilizarse para la unidad, pero el objetivo debe indicarse siempre con un verbo.

Expresamos nuestra sorpresa, y el director dijo:

—Les ayudaré a encontrar la respuesta. Pero primero realicen los objetivos recién descritos por los substantivos: 1) El amor de madre, y 2) El deber del fanático.

Vanya y Sonya lo intentaron. Él puso cara de enojo, revolviendo los ojos en sus cuencas y poniéndose rígido, caminó con firmeza, haciendo sonar los tacos. Habló con voz ruda, se irguió, creyendo dar así la impresión de poder y la decisión, personificar e) deber, en una palabra. Sonya, por su parte, hizo un gran esfuerzo para expresar, «en general», ternura y amor.

—¿No les parece que los substantivos que utilizaren como nombres para los objetivos tienden a hacerles representar el cuadro de un hombre fuerte y la imagen de una pasión: el amor de una madre? —preguntó el director, después de observarlos por un momento—. Muestran lo que son el poder y el amor, pero no son ustedes ese poder y ese amor. Y se debe a que un substantivo pene de manifiesto el concepto intelectual de un estado de ánimo, una forma, un fenómeno, pero sólo puede definir lo que es presentado por una imagen, sin indicar movimiento o acción. Cada objetivo debe llevar en sí el germen de la acción.

Grisha señaló que los substantivos pueden ser ilustrados, descritos y representados, lo cual es acción.

—Sí —admitió el director—, eso es acción, pero no es acción real, íntegra. Lo que describen es teatral y propio de la representación, y eso no es arte en el sentido que nosotros le damos a la palabra.

Continuó luego explicando:

—Si en lugar de un substantivo utilizamos un verbo, veamos qué sucede. Añadan sólo «deseo», o "deseo hacer así y así».

«Tomen por ejemplo la palabra "poder". Antepongan a ésta la palabra "deseo" y tienen "deseo poder". Pero eso es demasiado general. Si introducen algo más definitivamente activo, por ejemplo, una pregunta que requiera una respuesta, los llevará a alguna actividad fructífera, para lograr ese propósito. En consecuencia, dicen: "deseo hacer así y así, para obtener poder". O sí no de esta manera: "¿Qué debo desear hacer para obtener poder?» Cuando contesten, sabrán qué acción deben adoptar.

—Deseo ser poderoso —sugirió Vanya.

—El verbo «ser» es estático y no contiene el germen activo necesario para un objetivo.

—Deseo obtener poder —aventuró Sonya.

—Eso se acerca más a la acción —dijo el director—, pero, desgraciadamente, es demasiado general y no puede ser ejecutado al momento. Trate de sentarse en esa silla y de desear poder, *en general*. Debe tener algo más concreto, real, cercano, posible de realizar. Como ven, no cualquier verbo podrá hacerlo, ni cualquier palabra puede dar impulso a una acción completa.

—Deseo obtener poder a fin de traer la felicidad a toda la humanidad —sugirió alguien.

—Es una hermosa frase —señaló el director—. Pero es difícil creer en la posibilidad de tal realización.

—Deseo obtener poder para disfrutar de la vida, para estar alegre, ser distinguido, satisfacer mis deseos y mi ambición —dijo Grisha.

—Eso es más real y fácil de llevar a cabo, pero para lograrlo necesita una serie de pasos preparatorios. No puede llegarse a un fin tan fundamental de inmediato. Tendrá que acercarse a él gradualmente. Repase esos pasos y enumérellos.

—Yo deseo parecer afortunado y sabio en los negocios, para crear confianza. Deseo ganar el afecto del público para ser considerado poderoso, deseo distinguirme, elevarme en categoría, ser notado por los demás.

El director volvió a la escena de *Brand* e hizo hacer a cada uno un ejercicio similar. Sugirió:

—Supongamos que todos los hombres se colocan en la posición de Brand. Aprenderán con más facilidad la psicología de aquel que se siente en pos de un ideal. Dejemos a las mujeres tomar la parte de Inés. La delicadeza femenina y el amor maternal están más cercanos a ellas.

«¡Uno, dos, tres! Que comience la justa entre hombres y mujeres.

—Deseo tener poder sobre Inés a fin de persuadirla de que haga un sacrificio, a fin de salvarla, de dirigirla por el buen camino. —Apenas habían salido estas palabras de mi boca, cuando las mujeres se adelantaron con:

—Deseo recordar a mi hijo muerto.

—Deseo estar cerca de él, comunicarme con él.

—Deseo cuidarlo, acariciarlo, atenderlo.

—¡Deseo que vuelva a mi lado! ¡Deseo seguirlo! ¡Deseo sentirlo cerca mío! ¡Deseo verlo con sus juguetes! ¡Deseo hacerlo salir de su tumba! ¡Deseo volver al pasado! ¡Deseo olvidar el presente, ahogar mi pena!

Más alto que ninguna, oí la voz de María:

—¡Deseo estar tan cerca de él, que no puedan separarnos nunca!

—En ese caso —prorrumpieron los hombres—, lincharemos! ¡Deseo que Inés me ame! ¡Deseo atraerla hacia mí! ¡Deseo hacerle sentir que comprendo su sufrimiento! ¡Deseo descubrirle el inmenso gozo que obtendrá del deber cumplido! ¡Deseo que comprenda el destino más grande del hombre!

—Entonces —dijeron las mujeres—, ¡deseo conmover con mi dolor a mi esposo! ¡Deseo que vea mis lágrimas!

Y María gritó:

—¡Deseo estrechar más fuerte a mi niño y no dejarlo ir jamás!

Los hombres replicaron:

—¡Deseo inculcarle el sentido de la responsabilidad hacia la humanidad! ¡Deseo amenazarla con el castigo y la separación! ¡Deseo expresar mi desesperación ante la imposibilidad de entendernos!

Durante todo este cambio de palabras, los verbos suscitaron pensamientos y pensamientos que, a su vez, eran desafíos internos a la acción.

—Cada uno de los objetivos que eligieron es, en parte, verdadero y necesita algún grado de acción —dijo el director—. Aquellos de ustedes que poseen temperamento vivo, deben hallar poca cosa que apele a sus sentimientos en «¡Deseo recordar mi hijo muerto!» Preferirán: "¡Deseo estrecharlo para no abandonarlo nunca!» ¿Qué? ¿Las cosas, los recuerdos, los pensamientos del niño muerto? Otros, ni se conmoverían con esto. De allí la importancia de que el objetivo tenga el poder de atraer y conmover al actor.

«Me parece que ustedes mismos han hallado la respuesta a la pregunta de por qué, en la elección del objetivo, es necesario utilizar un verbo en lugar de un sustantivo.

«Eso será todo, por el momento, acerca de unidades y objetivos. Más adelante aprenderán más sobre la técnica psicológica cuando tengan una obra y papeles que realmente puedan ser divididos en unidades y objetivos.

Capítulo VIII

Fe Y Sentido De La Verdad

1

FE Y SENTIDO DE LA VERDAD, leía hoy un gran letrero sobre la pared de la escuela.

Antes de empezar nuestra labor, estuvimos sobre el escenario empeñados en una de nuestras periódicas búsquedas de la cartera de María. Inesperadamente oímos la voz del director que, sin saberlo nosotros, nos había estado observando desde las primeras plateas.

—Qué marco excelente para cuantos quieran representar les proporcionan el escenario y las candilejas —dijo—. Eran sinceros en lo que hacían. Había un sentido de verdad en todo ello y la sensación de que creían en todos los objetivos físicos que ustedes mismos establecieron. Estaban bien definidos y claros, y su atención agudamente concentrada. Todos esos elementos necesarios operaban con propiedad y armoniosamente para crear... ¿podemos decir arte? ¡No! No era arte, era realidad. Por eso quiero que repitan lo que acaban de hacer.

Colocamos nuevamente la cartera donde estaba y comenzamos a buscarla. Pero esta vez no necesitamos realizar esa operación, pues el objeto ya había sido encontrado una vez y como resultado no logramos nada.

—No. No vi objetivos, ni actividad, ni verdad en lo que lucieron, —fué la crítica de Tortsov—. ¿Y por qué? Si lo que estaban haciendo era un hecho real, ¿por qué no fueron capaces de repetirlo? Uno debería suponer que para hacerlo no se necesitaría ser actor, sino simplemente un ser humano.

Tratamos de explicar a Tortsov que la primera vez era necesario encontrar la cartera perdida, mientras que la segunda vez sabíamos que no había necesidad de ello. Como resultado, en la primera vez tuvimos realidad, y en la segunda sólo una falsa imitación.

—Bien, entonces prosigan y representen la escena con fidelidad en vez de hacerlo con falsedad —sugirió.

Protestamos y dijimos que no era tan simple como parecía; insistimos en que

debíamos prepararnos, ensayar, vivir la escena...

—¿*Vivirla?* —exclamó el director—. ¡Pero si acaban de *vivirla!*

Paso a paso, con ayuda de preguntas y de explicaciones, Tortsov nos llevó a la conclusión de que hay dos clases de verdad y sentido de creer en lo que se está haciendo. *Primero está la que es creada automáticamente y sobre el plano del hecho real* (como en el caso de nuestra búsqueda de la cartera de Maloletkova, cuando Tortsov nos observó por primera vez), y segundo, está el *tipo escénico igualmente verdadero, pero que se origina sobre el plano de la ficción imaginativa y artística.*

—Para lograr este exacto sentido de la verdad y reproducirlo en la escena de la búsqueda de la cartera, deben utilizar una palanca que los eleve al plano de la vida imaginaria —explicó el director—. Allí prepararán una ficción análoga a lo que han hecho en la realidad. Representadas mentalmente con propiedad, las «circunstancias dadas» los ayudarán a sentir y crear una verdad escénica en la que puedan creer mientras están en el escenario. En consecuencia, *en la vida ordinaria, la verdad es lo que realmente existe, lo que una persona realmente sabe. Mientras que en el escenario, consiste en algo que en verdad no existe, pero que podría existir.*

—Perdone —arguyó Grisha—, pero no veo cómo puede en el teatro hacerse cuestión sobre la verdad, desde que no hay cosa que no sea ficticia, empezando con las obras del mismo Shakespeare, y terminando con la daga de *papier maché* que utiliza Otelo.

—No se preocupe tanto porque la daga sea de cartón en lugar de ser de acero —dijo Tortsov en tono conciliatorio—. Tiene todo el derecho de considerarlo una impostura. Pero si va más allá y calumnia a todo el arte, afirmando que es una mentira y considera toda la vida en el teatro no merecedora de fe, tendrá que cambiar entonces su punto de vista. Lo que en el teatro cuenta no es el hecho de que la daga de Otelo sea de cartón o de acero, sino el sentimiento interior del actor que puede justificar su suicidio. Lo importante es cómo el actor, un ser humano, *habría actuado* si las circunstancias y condiciones que rodeaban a Otelo hubieran sido reales y la daga con que se hirió de metal.

«*Lo que nos interesa a nosotros es lo siguiente: La realidad de la vida interior de un espíritu humano por una parte, y la creencia en esa realidad por la otra. ¡No nos interesamos por la verdadera existencia al natural de lo que en el escenario nos rodea, la realidad del mundo material!* Esto es útil para nosotros sólo en cuanto éste proporciona un fondo general a nuestros sentimientos.

«Lo que en teatro se debe entender por verdad, es la verdad escénica de la que el actor debe hacer uso en sus momentos de creación. Traten siempre de empezar trabajando desde lo interior, tanto en los hechos reales como en los imaginarios de la obra, como en su decoración. Pongan vida en todas las circunstancias y acciones imaginadas, hasta que hayan satisfecho por completo el sentido de la verdad y hayan despertado en la realidad de las sensaciones un sentido de fe. Este proceso es lo que llamamos justificación de una parte.

Como quise estar bien seguro del significado de lo que había dicho, pedí a Tortsov lo resumiera en unas pocas palabras. Su respuesta fué:

—*La verdad en la escena, es todo aquello en que podemos creer con sinceridad, sea en nosotros mismos, sea en nuestros colegas.* La verdad no puede ser separada de la *fe* ni la *fe* de la verdad. Ninguna de ellas puede existir sin la otra, y sin ellas es imposible vivir el papel o crear nada. Todo lo que sucede en el escenario, debe ser convincente para el actor mismo, sus asociados y el público. Debe inspirar fe en la posibilidad, en la vida real, de las emociones análogas a las que son experimentadas por el actor en el escenario. Cada momento y todo momento debe estar saturado de fe en la verdad de la emoción sentida y en la acción llevada a cabo por el acto.

2

El director comenzó nuestra lección de hoy diciendo:

—Les he explicado, en términos generales, el papel que representa la *verdad* en el proceso creador. Hablemos ahora de lo opuesto.

«Un sentido de la verdad contiene también dentro de sí un sentido de lo que es falso. Deben poseer ambos, pero en proporciones variadas. Algunos poseen, digamos, un setenta y cinco por ciento del sentido de la verdad, y sólo un veinticinco por ciento del sentido de la falsedad; o estas proporciones invertidas; o un cincuenta por ciento de cada una de ellas. ¿Les sorprende que diferencie y oponga esos dos sentidos? Lo hago por esto —agregó, y volviéndose entonces a Nicolás, dijo—: Hay actores que, como usted, son tan estrictos consigo mismos, en lo que se refiere a adherirse a la verdad, que a menudo, y sin tener conciencia de ello, llevan su actitud a tal extremo que equivale a una falsedad. No deberá exagerar su preferencia por la verdad y su aborrecimiento por las mentiras, porque eso tiende a hacerle ejecutar con exceso la verdad por la verdad misma, lo cual es en sí la peor de las mentiras. Por eso, trate de ser indiferente e imparcial. En el teatro se necesita de la verdad hasta el punto en que pueda creerse en ella.

«Hasta de la falsedad puede obtenerse, alguna utilidad, si se acerca a ella con moderación. indica el extremo y enseña lo que no debe hacerse. En tales circunstancias, un ligero error puede ser utilizado por el actor para determinar la línea demarcatoria que no debe transgredir.

«Este método de reprimirse a sí mismo, es absolutamente esencial, siempre que esté empeñado en la actividad creadora. A causa del gran público, el actor se siente obligado, quiera que no, a desplegar una cantidad innecesaria de esfuerzos y de movimientos que se

supone representan los sentimientos. No obstante, no importa lo que haga; mientras permanece delante de las candilejas le parece que todo eso no es bastante. En consecuencia, vemos el exceso de actuación elevarse a tanto como el noventa por ciento. Por eso, durante los ensayos, muy a menudo me oirán decir: "Corten el noventa por ciento».

«¡Si tan sólo conocieran la importancia del *proceso de estudiarse a sí mismos!* Debe proseguir incesantemente, sin que el actor lo advierta siquiera, poniendo a prueba cada paso que da. Cuando se le señala el absurdo patente de alguna acción falsa que haya empleado, está más dispuesto a cortarla, pero, ¿qué puede hacer si sus propios sentimientos son incapaces de convencerlo? ¿Quién puede; garantizar que, habiendo desechado una acción falsa, no la reemplace otra también falsa? No; el acercamiento debe ser distinto. Una simiente de verdad debe ser plantada debajo de la falsedad, para suplantarla si llegara el caso, del mismo modo que la segunda dentición del niño presiona a la primera.

El director fué llamado por asuntos del teatro, de modo que los estudiantes quedaron a cargo del asistente, para efectuar algunos ejercicios.

Cuando un momento más tarde volvió Tortsov. nos habló de un artista que poseía un extraordinario sentido de la verdad para criticar el trabajo de los demás y que, sin embargo, cuando era él quien actuaba, olvidaba por completo ese sentido.

—Es difícil creerlo —dijo— que la misma persona que en un momento dado muestra un sentido tan agudo de discriminación entre la verdad y la mentira en la actuación de sus colegas, un momento después, actuando él esta vez, comete errores peores.

«En ese caso, su sensibilidad, como espectador, para la verdad y la falsedad, está divorciada por completo de su sensibilidad como actor. Este fenómeno está muy difundido.

3

Hoy pensamos un juego nuevo: decidimos suprimir la falsedad de cada acción ejecutada por otro, tanto en la escena como en la vida ordinaria.

Sucedió que tuvimos que esperar en un corredor, porque el escenario de la escuela no estaba listo. De pronto, y mientras estábamos allí, nos alarmó el grito que dio María porque había perdido la llave, y todos nos precipitamos en su búsqueda.

Grisha comenzó a criticarla.

—No creo que haya razón alguna para que busquemos. Lo haces por nosotros, no

para encontrar la llave. —A sus censuras se añadieron las observaciones de Leo, Vassili, Paul y algunas más, de modo que pronto la búsqueda llegó a punto muerto.

—¡Chiquilines! ¡Cómo se atreven! —gritó el director.

Su aparición, que nos tomó desprevenidos en medio del juego, nos dejó consternados.

—Siéntense en los bancos a lo largo de la pared, y ustedes dos —dijo bruscamente a María y a Sonya—, caminen por el pasillo. No, así no. ¿Pueden imaginar a alguien caminando de esa manera? ¡Entren los talones y saquen las puntas! ¿Por qué no doblan las rodillas? ¿Por qué no dan más movimiento a las caderas? ¡Presten atención! Cuiden sus centros de equilibrio ¿No saben caminar? ¿Por qué se tambalean? ¡Miren por dónde caminan!

Cuanto más caminaban, más las reprendía, y cuanto más las reprendía menos control tenían sobre sí mismas. Finalmente las redujo a un estado tal que no podían decir dónde tenían la cabeza o los pies, de modo que se detuvieron en el centro del pasillo.

Cuando miré al director me asombré verlo sofocar la risa con un pañuelo.

Fué entonces que caímos en la cuenta de lo que había estado haciendo.

—¿Se dan cuenta ahora de que un crítico mordaz puede enloquecer al actor y reducirlo a la impotencia? —preguntó a las dos muchachas—. Busquen la falsedad sólo en la medida que los ayude a encontrar la verdad. No olviden que la crítica que zahiere puede crear más falsedad en el escenario que cualquier otra, porque el actor a quien se critica se detiene, involuntariamente, en el buen camino y comienza a exagerar la verdad misma hasta el punto de convertirla en falsedad.

«Lo que deben desarrollar es la crítica sana, serena, sabia e inteligente, que en la mejor amiga del actor. No los regañará por pequeñeces, sino que tendrá puestos los ojos en lo substancial de vuestro trabajo.

«Otro consejo sobre la observación del trabajo creador de los demás. Empiecen por ejercitar el sentido de la verdad buscando antes que nada los puntos correctos. Al estudiar el trabajo de otro, límitense al papel de un espejo y digan honestamente si creen no en lo que han visto y oído, y señalen en particular los momentos más convincentes para ustedes.

«Si el público que frecuenta el teatro fuera tan estricto sobre la verdad en el escenario como lo fueron ustedes hoy en la vida real, nosotros, pobres actores, no nos atreveríamos jamás a mostrar la cara.

—¿Pero no son severos los espectadores? —preguntó alguien.

—En realidad, no. No regañan como ustedes. Por lo contrario, el público desea, más

que nada, creer en todo lo que sucede en el escenario.

4

—Ya hemos tenido bastante teoría —dijo el director cuando comenzó el trabajo de hoy—. Pongamos en práctica algo de ella. —Después de lo cual nos llamó a Vanya y a mí al escenario, para representar el acto de quemar el dinero—. No logran ustedes realizar el ejercicio, en primer lugar, porque están ansiosos por creer en todas las cosas terribles que puse en el argumento. Pero no traten de hacerlo todo de una sola vez: empiecen parte por parte, ayudándose siempre con pequeñas verdades. Fijen sus acciones sobre las bases físicas más simples que sea posible.

«No les daré dinero de verdad, ni objeto alguno para la representación. El trabajar con aire los inducirá a pensar en más pormenores y a lograr mejor efecto. Si cada acto auxiliar es ejecutado con veracidad, toda la acción se desenvolverá correctamente.

Comencé a contar los inexistentes billetes.

—No lo creo —dijo Tortsov, deteniéndome justo cuando fingía alcanzar el dinero.

—¿Qué es lo que no cree?

—Ni siquiera miraba el objeto que estaba tocando.

Había mirado las imaginarias pilas de billetes, pero sin ver nada, simplemente había estirado el brazo para volverlo luego hacia mí.

—Aunque no sea más que por las apariencias, debe apretar los dedos para que el paquete no caiga de sus manos. No lo arroje así. Deposítelo sobre la mesa, ¿y quién deshace un paquete en esa forma?

«Primero, busque el extremo del lazo. No, así no. No puede hacerse tan en seguida. Las puntas están atadas con cuidado, para que no se suelten. No es tan fácil desatarlas. Eso es —aprobó al fin—. Cuente ahora, primero los de cien, en un paquete, por lo general, hay diez. ¡Válgame Dios! ¡Qué pronto hizo todo! ¡Ni siquiera el más experto cajero hubiera contado esos billetes tan ajados y sucios con tanta rapidez!

«¿Ven ahora hasta qué grado entra el pormenor real para convencer nuestras naturalezas físicas de la verdad de lo que se está haciendo en el escenario?»

Procedió luego a dirigir mis acciones físicas, movimiento por movimiento, segundo por segundo, hasta lograr un efecto coherente.

Mientras contaba el dinero imaginado, recordé el método exacto y el orden en que ésto se hace en la vida real. Entonces todos los pormenores lógicos que me sugirió el director desarrollaron en mí una actitud completamente diferente hacia el aire que manejaba como dinero. Una cosa es mover los dedos en el aire y otra muy distinta manejar sucios y ajados billetes que uno ve distintamente con el ojo del espíritu.

En cuanto me convencí de la verdad de mis acciones físicas, me sentí perfectamente cómodo en el escenario.

Fué entonces cuando surgieron pequeñas improvisaciones adicionales. Enrollé la cuerda con cuidado y la dejé al lado de la pila de billetes, sobre la mesa. Esa pequeña parte me dio valor y me condujo a otras. Por ejemplo, antes de contar los paquetes, les sacudí suavemente sobre la mesa varias veces, a fin de ordenar las pilas.

—Eso es lo que entendemos por acción física justificada completa y totalmente. Y a ello puede el actor otorgar una absoluta *fe* orgánica —resumió Tortsov. y con ello quiso concluir la labor del día; mas Grisha quería discutir.

—¿Cómo puede llamar actividad *física* u *orgánica* a algo que se basa sólo en el aire?

Paul asintió. Sostuvo que las acciones concernientes a objetos realmente existentes y las que conciernen a objetos imaginados, eran necesariamente de dos tipos distintos.

—Tome como ejemplo la acción de beber agua —dijo—. Desarrolla un proceso completo de verdadera actividad física y orgánica: el llevar el agua dentro de la boca, la sensación del gusto, el dejar que el agua corra por la lengua y luego tragarla. Exacto —interrumpió el director—, todos esos pormenores delicados deben ser repetidos aun cuando no se tenga agua, porque de lo contrario nunca tragará.

—Pero, ¿cómo se pueden repetir si no se tiene nada dentro de la boca? —insistió Grisha.

—¡Trague saliva o aire! ¿Hay en ello alguna diferencia? —preguntó Tortsov—. Sostendrán que no es lo mismo que tragar agua o vino. De acuerdo. Hay una diferencia. Pero aun así, hay una cantidad suficiente de verdad física en lo que hacemos, para nuestros propósitos.

—Continuaremos hoy con la segunda parte del ejercicio que realizamos ayer, y trabajaremos en la misma forma en que lo hiciéramos al principio —dijo el director al empezar la lección—. Este es un problema mucho más complicado.

—Me atrevería a decir que no lograremos resolverlo —observé, mientras me reunía con María y Vanya para ir al escenario.

—Nada se perderá —dijo Tortsov, animándonos—. No les di ese ejercicio pensando que pudieran representarlo. Fué más bien porque tomando algo fuera del alcance de sus fuerzas, fueran capaces de entender mejor cuáles son los errores y lo que necesitan para trabajar. Por el momento, ensayen solamente lo que está dentro de lo que saben. Crean para mí el efecto de la acción física exterior. Hagan que sienta la verdad en ella.

«Para empezar, ¿es capaz de dejar su trabajo por un momento y, respondiendo al llamado de su esposa, ir al otro dormitorio y observarla mientras baña al niño?»

—Eso no es difícil —dije, poniéndome de pie para ir a la otra habitación.

—Oh, no —dijo el director, mientras me detenía—. Creo que eso es lo menos apropiado que puede hacer. Por lo demás, usted dice que subir al escenario, entrar a un dormitorio y salir de él nuevamente, es cosa fácil de hacer. Si así fuera, estaría admitiendo en la acción una cantidad enorme de efectos incoherentes y carentes de lógica.

«Verifique usted mismo cuántos movimientos y verdades físicas, pequeñas, casi imperceptibles, pero esenciales, ha omitido en este mismo momento. Por ejemplo: antes de abandonar la habitación estaba ocupado en asuntos de no poca importancia, hallábase haciendo un trabajo importante: clasificando bienes públicos y registrando títulos. ¿Cómo puede, de pronto, dejar todo y salir disparado de la habitación, como si pensara que el techo ha de caérsele encima? Nada terrible ha ocurrido. Fué solamente el llamado de su esposa. Además, ¿es posible que en la vida real conciba ir a ver un nene recién nacido con el cigarrillo encendido en los labios? ¿Y es posible que la madre se lo permita? Por lo tanto debe, antes que nada, buscar un lugar donde dejar el cigarrillo; déjelo en esta habitación, y entonces podrá ir. Cada uno de esos pequeños actos auxiliares son fáciles de ejecutar.

Hice como me dijo, dejé el cigarrillo en la estancia y salí del escenario a los bastidores, para esperar mi próxima entrada.

—Ahora —dijo el director—ha ejecutado cada pequeño acto al pormenor y los ha reunido en una acción grande: la de ir al dormitorio contigua.

Mi regreso a la estancia estuvo sujeto a innumerables correcciones. Esta vez, sin embargo, fué porque carecía de simplicidad y tendía a forzar todo lo que hacía. Tanto énfasis lleva también a la falsedad.

Finalmente, nos acercamos a la parte más interesante y dramática: Entrar, acercarme a la mesa de trabajo, ver que Vanya había quemado el dinero para entretenerse, complaciéndose estúpidamente con lo que había hecho.

Al percibir una posibilidad trágica, me precipité en la habitación y, dando rienda suelta a mi temperamento, me hundí en la exageración.

—¡Deténgase! Ha tomado el camino equivocado —gritó Tortsov—. Ya que está en eso, aproveche y repita lo que acaba de hacer.

Cuanto debía hacer se limitaba a correr hacia la chimenea y librar de las llamas al último paquete de dinero.

No obstante, para hacerlo debía planear el camino y empujar a un lado a mi infeliz cuñado. Al director no le convencía que ese salvaje empujón pudiera ser la causa de una muerte o terminar en catástrofe.

Me devané los sesos pensando cómo hacer y a la vez justificar acto tan rudo.

—¿Ve esta tira de papel? —pregunte;—. Voy a prenderle fuego y arrojarla dentro de este cenicero. Usted se acerca y tan pronto como ve la llama, corre y trata de salvar lo que queda sin quemar del papel.

En cuanto vi que encendía el papel, corrí con tanta violencia que casi le rompo el brazo a Vanya, que estaba en el camino.

—¿Puede decir ahora sí hay algún parecido entre lo que acaba de hacer y su representación anterior? Recién ahora hubiéramos tenido en realidad una catástrofe, porque lo anterior fué mera exageración.

«No deben secar en conclusión que lo que recomiendo es romper brazos y lastimarse en el escenario. Lo que deseo es que cuiden de la circunstancia más importante: ¡a de que el dinero se enciende instantáneamente. Por consiguiente, si va a salvarlo debe actuar de esa manera: instantáneamente. Eso fué lo que no hizo y, naturalmente, sus actos carecieron de verdad.

Después de una pequeña pausa, dijo:

—Continuemos.

—¿Quiere decir que no haremos nada más en esta parte? —exclamé.

—¿Qué más quiere hacer? —preguntó Tortsov—. Salvó lo que pudo y lo demás se quemó.

—Pero, ¿y la muerte?

—No hubo tal —dijo.

—¿Quiere decir que no hubo un muerto? —pregunté.

—Claro que hubo. Pero para la persona, cuya parte usted representa, no existe muerte alguna. Está tan deprimido por la pérdida del dinero, que ni siquiera se ha dado cuenta que ha golpeado a su cuñado. Si así no fuera, no estaría clavado en el suelo, sino que correría a ayudar al moribundo.

Llegamos al punto más difícil para mí. Era el de permanecer quieto, como convertido en piedra, en un estado de «trágica inacción».

Lo tomé con indiferencia y, sin embargo, me di cuenta de que estaba exagerando.

—Ya ahí están los viejos, viejísimos clichés de nuestros antepasados —dijo Tortsov.

—¿Cómo puede reconocerlos —pregunté.

—Los ojos agrandados por el horror, la mueca trágica «del rostro, la cabeza sostenida por ambas manos, los dedos

hundidos en el cabello, la mano apretada contra el corazón. Cualquiera de esos gestos tiene por lo menos trescientos años de antigüedad.

«Apartemos todo lo que no sirva. Limpiemos La obra de gestos con la cabeza, el corazón y el cabello. Deme una acción, aunque sea muy pequeña, en la que se pueda creer.

—¿Cómo puedo ofrecerle movimiento, si se supone que estoy en estado de «inacción dramática»? —pregunté.

—¿Qué cree usted? —replicó el director—, ¿Puede haber actividad en la inacción dramática o en cualquier otra inacción? Si es así, ¿en qué consiste?

Esa pregunta me hizo hurgar en mi memoria y tratar de recordar lo que haría cualquier persona en un período de inacción dramática. Tortsov me recordó algunos pasajes de *Mi vida en el arte*, y agregó un incidente del que había tenido experiencia personal.

—Era necesario —relató— darle a una mujer la noticia de la muerte de su esposo. Después de un largo y cuidadoso preámbulo, pronuncié finalmente las palabras fatales. La pobre mujer quedó aturdida y, sin embargo, en su fisonomía no mostró señal alguna de esa expresión trágica que los actores gustan de mostrar en el escenario. La total ausencia de expresión en el rostro, que en su extrema inmovilidad parecía cadavérico, era lo que más impresionaba. Fué necesario permanecer a su lado, completamente inmóvil, por más de diez minutos, a fin de no interrumpir el proceso que dentro de ella se desarrollaba. Por fin

hice un movimiento que la hizo volver de su estupor, para caer desvanecida un instante después.

«Tiempo más tarde, y cuando fué posible hablarle del hecho, se le preguntó qué había pasado por su mente en aquellos momentos de trágica inmovilidad. Parece que minutos antes de recibir la noticia de la muerte de su marido, se aprontaba a salir de compras para él... Pero siendo que había muerto, era preciso cambiar de plan. ¿Qué haría? Pensando en sus ocupaciones, pasadas y presentes, su mente había repasado los recuerdos de su vida hasta la ruptura del momento actual, con su gran interrogante. Se había desmayado al sentirse totalmente impotente para resolverlo.

«Creo que estará de acuerdo en que aquellos diez minutos. de trágica inacción estaban bastante llenos de actividad. Piense que condensó toda su vida pasada en sólo diez minutos. ¿No es eso acción?

—Desde luego —asentí—, pero no es acción física.

—Muy bien —dijo Tortsov—. Quizá no sea física. No necesitamos pensar con demasiada profundidad en rubricar lo que hacemos ni en ser demasiado concisos. En todo acto físico hay un elemento psicológico y uno físico en todo acto psicológico.

Las últimas escenas, en que vuelvo de mi estupor y trato de revivir a mi cuñado, fueron para mí infinitamente más fáciles de representar, que la inmovilidad con su actividad psicológica.

—Repasemos ahora lo que aprendimos en nuestras dos últimas lecciones —dijo el director—. Porque la gente joven es tan impaciente que busca posesionarse de inmediato de toda la verdad interior de una obra o de un papel y creer en ella.

«Ya que es imposible tener simultáneamente el control del todo, debemos dividirlo y ocuparnos de cada parte por separado. Para llegar a la verdad esencial de cada parte y ser capaces de creer en ella, debemos seguir el mismo procedimiento que utilizamos al elegir las unidades y los objetivos. Cuando no puedan creer en la acción mayor, deben reducirla a proporciones más y más pequeñas, hasta que puedan creer en ella. No piensen que ésta es una labor tan insignificante. Es tremenda. No han perdido el tiempo cuando en mis clases o en las de práctica de Rajmánov, concentraron la atención en pequeñas acciones físicas. Quizá no se den cuenta todavía de que de la creencia en la verdad de una pequeña acción, el actor puede llegar a sentirse a sí mismo en su papel y a tener fe en la realidad de la obra completa.

«Puedo citar innumerables casos que han sucedido en mi propia vida, donde algo inesperado se ha introducido en la anticuada rutina de la representación de una obra. Una silla que cae, una actriz que deja caer el pañuelo y debe ser levantado, o el asunto se altera de pronto. Esas cosas exigen necesariamente acciones pequeñas, pero verdaderas, porque son intrusiones emanadas de la vida real. Lo mismo que una ráfaga de aire fresco aligera la atmósfera en un cuarto, mal ventilado, esas emociones verdaderas pueden dar vida a la

actuación estereotipada. Puede hacer recordar al actor la senda de la verdad, que ha perdido. Tiene el poder de producir un impulso interior y puede convertir una escena completa en una etapa más creadora.

«Por otro lado, no podemos dejar las cosas libradas al acaso. Para el actor es importante saber cómo proceder bajo circunstancias comunes. Cuando un acto completo es demasiado grande para manejarlo, divídanlo. Si un detalle no es suficiente para convencerlos de la verdad de lo que están haciendo, agreguen o él otros, hasta que hayan obtenido una mayor esfera de acción que los convenza.

«Aquí los ayudará también un *sentido de la medida*.

«Es a estas verdades sencillas, pero importantes, que hemos dedicado el trabajo de las recientes lecciones.

6

—Este verano pasado —dijo el director—fui por primera vez, desde hacía muchos años, a un sitio de lo campiña en el que solía pasar las vacaciones. La casa en que me alojaba estaba a cierta distancia de la estación ferroviaria. Un atajo para llegar a la estación conducía a través de una barranca, algunos colmenares y un bosque. En la lejana niñez había transitado tanto por ese camino que ya había hecho de él un sendero trillado. Más tarde, la hierba lo cubrió. Este verano volví por él. Al principio no me fué tan fácil encontrarlo, perdía a menudo la dirección y salía a un cruce principal lleno de baches y agujeros producidos por su tránsito pesado. Finalmente me encontré andando en dirección contraria a la estación. Por eso me vi obligado a retomar el camino hecho y buscar el atajo. Me guiaban mis viejos recuerdos de señales familiares, árboles, postes, pequeñas elevaciones y declives del sendero. Esos recuerdos fueron tomando forma y dirigieron mi búsqueda. Al final logré encontrar la buena senda y pude ir y volver a la estación. Como en esa dirección tenía que ir con frecuencia, utilizaba el atajo casi a diario, de modo que pronto volvía a convertirlo en un sendero bien marcado.

«Durante nuestras últimas lecciones hemos esbozado una línea de *acciones físicas* en el ejercicio del dinero quemado. Se parece algo a mi sendero del campo. La reconocemos en la vida real, pero debemos recorrerla nuevamente en el escenario.

«La línea correcta para ustedes está también asediada por malos hábitos que amenazan desviarlos a cada paso y extraviarlos hacia el camino accidentado y arruinado por la acción mecánica estereotipada. Para evitarlo, deben hacer lo que yo hice y establecer la dirección correcta, proyectando una serie de acciones físicas. Deben marcarlas hasta que

hayan logrado fijar permanentemente el verdadero camino del papel. Suban ahora al escenario y repitan varias veces las acciones físicas que ejecutarnos la última vez.

«Tengan cuidado, sólo acciones físicas, verdades físicas y creencia física en ellas!
¡Nada más!

Realizamos todo el ejercicio.

—¿Notaron algunas sensaciones nuevas como resultado de la ejecución de la serie completa de actos físicos sin interrupción? —preguntó Tortsov—. Si fué así, los momentos repasados fluyen como es debido en períodos más largos, y creando una corriente continua de verdad.

«Hagan la prueba representando el ejercicio completo desde el principio hasta el fin, varias veces, utilizando sólo las acciones físicas.

Seguimos sus instrucciones y sentimos, en realidad, que las partes detalladas correspondían a un total continuado. Ese efecto fué reforzado por cada repetición, y se tuvo la sensación de que la acción adelantaba con creciente impulso.

Mientras repetíamos el ejercicio, me mantuve en un error que creo debo describir. Cada vez que dejaba la escena y salía del escenario, dejaba de actuar. Como consecuencia, la línea lógica de la acción física se interrumpía. Y no debe ser así. Ni en el escenario ni entre bastidores debe el actor admitir tales interrupciones en la continuidad de la vida de su papel, pues produce vacíos y éstos en cambio se llenan de pensamientos y sentimientos extraños al papel.

—Si no se acostumbran a actuar para ustedes mismos mientras están fuera del escenario —dijo el director—, confinen al menos sus pensamientos a los que la persona que están representando tendría si estuviera en circunstancias análogas. Esto les ayudará a mantenerse en el papel.

Después de hacer algunas correcciones y de repetir el ejercicio varias veces más, me preguntó:

—¿Se da cuenta que ha logrado establecer de manera sólida y permanente la larga serie de momentos individuales de la verdadera acción física de este ejercicio?

«A ese efecto continuo lo llamamos en nuestra jerga teatral "la vida de un cuerpo humano». Está compuesto, como han visto, de acciones físicas vivas, motivadas por un sentido interior de la verdad por la fe en lo que el actor esté haciendo. Esta vida del cuerpo humano en un papel no es asunto de poca importancia. Es uno mitad de la imagen que hay que crear, aunque no la más importante.

Después de repasar el mismo ejercicio una vez más, el director dijo:

—Ahora que han creado el *cuerpo* del papel, podemos pensar en el próximo paso, el más importante, que es la *creación del alma humana* en el papel.

«En realidad, ya ha tenido lugar en el interior de ustedes, sin que se hayan percatado. La prueba está que cuando ejecutaron todas las acciones físicas en la reciente escena, no lo hicieron de manera fría y formal, sino con convicción interior.

«¿Cómo se efectuó ese cambio?

«De manera natural, porque la unión entre el cuerpo y el alma es indivisible. La vida de una da vida al otro. Todo acto físico, exceptuando los simplemente mecánicos, tienen una fuente interior de sentimiento. En consecuencia, tenemos en cada papel, entrelazados, un plano interior y otro exterior. Un objetivo común los asemeja y fortalece su unión.

El director me hizo repetir la escena del dinero. Mientras lo contaba, se me ocurrió mirar a Vanya, el jorobado hermano de mi esposa, y por primera vez me pregunté: ¿por qué está siempre alrededor mío? Sentí entonces que no podría continuar hasta esclarecer las relaciones mías con mi cuñado. Con ayuda del director, urdimos lo siguiente, como bases para la relación: la belleza y salud de mi esposa habían sido logradas a costa de la deformidad de su hermano gemelo. Cuando nacieron hubo que ejecutar una operación de emergencia y se expuso la vida del niño, a fin de salvar a la madre y a la niña. Todos sobrevivieron, pero el muchacho había crecido tonto y jorobado. Esta sombra pesó siempre sobre la familia y se hizo sentir. La invención cambió por completo mi actitud hacia el pobre infeliz. Me poseyó un sincero sentimiento de ternura hacia él, y experimenté cierto remordimiento por lo pasado.

De inmediato ésto dio vuelta a la escena en que la infeliz criatura logra placer quemando el dinero. Además de sentir lástima por él, hice algunas gracias a fin de entretenerlo; golpeaba los paquetes en la mesa, hacía gestos y caras cómicas, mientras arrojaba en el fuego las coloreadas envolturas. Vanya respondía bien a esas improvisaciones y reaccionaba con alegría, por lo que me sentí inclinado a continuar con más invenciones del mismo tipo. Así creamos una escena totalmente nueva, vivida, alegre y cálida. Recibimos del público una inmediata respuesta alentadora que nos animó a continuar. Llegó el momento de pasar al dormitorio contiguo. ¿Para ir hacia quién? ¿Hacia mi esposa? ¿Quién es? Allí había otro problema que resolver. No podía continuar hasta saber todo lo concerniente a esa persona con quien se suponía que estaba casado. Mi relato acerca de ella resultaba sentimental en extremo. Con todo, sentí realmente que si las circunstancias hubieran sido las que imaginaba, esa esposa y su hijo no habrían sido

infinitamente queridos.

En toda esa nueva vida imaginada para el ejercicio, nuestros viejos métodos de representación parecían indignos.

¡Qué fácil y agradable fué para mí observar al nene en su baño! No necesité que me hicieran recordar lo del cigarrillo encendido; tuve gran cuidado de dejarlo antes de salir del cuarto.

Mi vuelta a la mesa donde estaba el dinero es ahora tan clara como necesaria. Es un trabajo que estoy haciendo para mi esposa, mi hijo y el infeliz jorobado.

El dinero quemado adquiere un aspecto totalmente distinto. Todo lo que necesité decirme fué: ¿qué haría si fuera real? Me horroriza la perspectiva del futuro; la opinión pública me señalará no sólo como ladrón, sino como asesino de mi cunado. ¡Además, seré considerado infanticida! Nadie podrá rehabilitarme a los ojos del mundo. Ni siquiera sé lo que mi mujer pensará de mí después de haber matado a su hermano.

Mientras me hacía todas esas conjeturas, ero necesario que permaneciera en completa inmovilidad, pero era inmovilidad plena de acción.

La escena siguiente, en donde se intenta hacer revivir al muchacho, salió casi natural, motivada por mi actual actitud para con él.

El ejercicio, que antes me pareciera casi aburrido, despertaba en mí nuevas sensaciones. El método de crear tanto la vida física como la espiritual, resultaba extraordinario. Sentí, sin embargo, que el fundamento del éxito de este método yace en los mágicos síes y en las circunstancias dadas. Fueron ellos los que produjeron en mí el impulso interior y no la creación de pormenores físicos. ¿No sería más sencillo trabajar con ellos, en vez de emplear tanto tiempo en objetivos físicos?

Llevé mi pregunta al director y asintió:

—Desde luego —dijo—, y eso es lo que le propuse que hiciera un mes atrás, cuando representó el ejercicio por primera vez.

—Pero entonces me resultaba difícil despertar mi imaginación y hacerla activa —observé.

—Así es, y ahora está bien despierta. Encuentra fácil no sólo inventar mentiras, sino vivirlas, para sentir su realidad.

«¿Por qué ha ocurrido ese cambio? Porque al principio plantó las semillas de la imaginación en tierra estéril. Las contorsiones, la tensión física y la vida física incorrecta son malas tierras para hacer crecer en ellas la verdad y el sentimiento. Tiene ahora una vida física correcta. Su creencia en ella está basada en los sentimientos de su propia naturaleza.

Ya no imaginaré en el aire o en el espacio o en general. Ya no es abstracta. Nos volvemos alegremente a las acciones físicas verdaderas y a nuestras creencias en ellas, porque están a nuestro alcance.

«Utilizamos la técnica consciente al crear el cuerpo físico de un papel y con su ayuda logramos la creación de la vida subconsciente del espíritu del mismo.

8

Continuando la descripción de su método, el director ilustró hoy sus observaciones por medio de un parangón entre actuar y viajar.

—¿Han hecho alguna vez un viaje largo? —comenzó—. Si es así, recordarán los muchos cambios sucesivos que ocurren tanto en el sentimiento como en lo que se ve. Lo mismo sucede en el escenario. Avanzando acompañados por una línea física, nos encontramos constantemente en situaciones nuevas y distintas, disposiciones de ánimo, contornos imaginativos y los exteriores de la producción. El actor entra en contacto con nuevas personas y comparte sus vidas.

«En todo momento su método de acciones físicas lo conduce a través de las interioridades y exterioridades de la obra. Está su camino tan bien trazado que no se lo puede desviar y, sin embargo, no es el camino en sí el que atrae al actor. Su interés yace en las circunstancias interiores y en las condiciones de vida a las que la obra lo ha conducido. Gusta de las bellas e imaginarias circunstancias de su parte y de la emoción que despiertan en él.

«Los actores, como los viajeros, encuentran muchas maneras de llegar a destino: están los que experimentan el papel real y físicamente, los que reproducen su forma externa, los que se amaneran y actúan como si fuera un oficio, los que hacen del papel una conferencia literaria y pobre y, por último, los que utilizan el papel para hacer alarde y sacar ventaja ante sus admiradores.

«¿Cómo puede evitarse el seguir una mala dirección? En cada cruce deberán tener un guía bien ejercitado, atento y disciplinado. *Es el sentido de la verdad que coopera con el sentido de la fe en lo que están haciendo el que los mantendrá en el buen camino.*

«La pregunta siguiente es: ¿de qué material nos serviremos para construir nuestro camino?

«Al principio parecerá que lo único que podemos hacer es utilizar las emociones

verdaderas y, sin embargo, las cosas del espíritu no son suficientemente verdaderas. Por eso debemos recurrir a la acción física.

«No obstante, más importante que las acciones mismas son su verdad y nuestra creencia en ellas. La razón es que siempre que posean veracidad y creencia, tendrán sentimiento y experiencia. Pueden comprobarlo ejecutando el acto más pequeño, pero en el que en realidad crean, y encontrarán que la emoción se despierta instantánea, intuitiva y naturalmente.

«Esos momentos, por cortos que sean, deben ser muy apreciados. En el escenario son de gran significación, tanto en las partes más apacibles de la obra, como en las que se vive tragedia y drama. No necesitan ir muy lejos para encontrar un ejemplo de todo eso: ¿en qué estaba ocupado cuando representaba la segunda parte del ejercicio? Corrió hacia la chimenea y sacó el paquete de billetes, trató de revivir al jorobado, corrió a salvar al niño que se ahogaba. Ese es el marco de sus simples acciones físicas, dentro de las cuales construyó natural y lógicamente la parte física del papel.

«He aquí otro ejemplo: ¿En qué se ocupaba lady Macbeth al llegar al punto culminante de su tragedia? En el simple acto físico de quitarse de la mano una mancha de sangre.

Aquí interrumpió Grisha, porque no podía creer «que un gran escritor como Shakespeare, creara una obra maestra con el fin de hacer que su heroína se lavara las manos o representara algún acto natural similar a aquél».

—¡Qué desilusión! —dijo el director con ironía—, ¡No haber pensado en la tragedia! ¡Cómo pudo pasar por alto toda la tensión del actor, su esfuerzo, «sentimiento" e "inspiración»! ¡Qué difícil es renunciar al enorme bagaje de falsedades y limitarse tan sólo a los pequeños movimientos físicos, pequeñas verdades y sincera creencia en su realidad!

«Con el tiempo aprenderán que tal concentración es necesaria si quieren poseer verdaderos sentimientos. Sabrán también que en la vida real muchos de los grandes momentos de emoción son señalados por algunos movimientos comunes, pequeños y naturales. ¿Les sorprende? Permítanme que les recuerde los tristes momentos de la atención de una enfermedad mortal de algún ser querido para ustedes. ¿En qué están ocupados el amigo más íntimo o la esposa del moribundo? Cuidan que haya quietud en el dormitorio, ejecutan las órdenes del médico, toman la temperatura, aplican compresas. Todas estas acciones insignificantes tienen gran importancia en la lucha contra la muerte.

«Nosotros, los artistas, debemos comprender la verdad de que hasta los pequeños movimientos físicos, cuando son introducidos en las "circunstancias dadas», adquieren gran significado a través de su influencia sobre la emoción. La existencia del acto de la limpieza de la sangre ayudó a lady Macbeth a ejecutar sus ambiciosos designios. No es fruto de la casualidad hallar a través de todo su monólogo el recuerdo de la mancha de sangre en conexión con el crimen de Duncan. Un pequeño acto físico adquiere, pues, enorme significado interior; la gran lucha interior busca en la acción exterior una salida.

«¿Por qué esa mutua unión es de tanta importancia para nosotros en nuestra técnica artístico? ¿Por qué es que doy tanta importancia a este método elemental de conmover nuestros sentimientos?

«Si le dicen a un actor que su papel está lleno de acción psicológica, de fondos trágicos, comenzará de inmediato a contorsionarse, a exagerar su pasión, "a hacerse pedazos», a ahondar en su alma y a violentar sus sentimientos. Pero si en cambio le dan a resolver algún sencillo problema físico y lo rodean de interés y condiciones afectivas, comenzará por ejecutarlo sin alarmarse o sin pensar siquiera profundamente si lo que está haciendo acabará en psicología, tragedia o drama.

«Acercándose de esta manera a la emoción, evitan toda violencia, y el resultado es natural, intuitivo y completo. En los escritos de los grandes poetas, hasta los actos más simples están rodeados de circunstancias importantes y concomitantes, y en ellas están ocultos toda clase de recursos, para excitar nuestros sentimientos.

«Existe otra razón sencilla y práctica para acercarnos a las delicadas experiencias emocionales y a los momentos trágicos, por medio de la verdad de las acciones físicas. Para alcanzar grandes alturas trágicas, el actor debe llevar al máximo su poder creador. Eso es sumamente difícil de lograr. ¿Cómo puede alcanzar el estado necesario si carece del requerimiento natural de su voluntad? Ese estado sólo se consigue con el fervor creador que no puede forzarse fácilmente. Si se utilizan medios artificiales, se corre el riesgo de salir en alguna dirección falsa y de dar rienda suelta a la emoción teatral en lugar de la genuina. El camino fácil es familiar, habitual y mecánico. Es la línea de menor resistencia.

«Para evitar ese error, deben aferrarse a algo substancial, tangible. El significado de los actos físicos en los momentos culminantes trágicos o dramáticos, se acentúa por el hecho de que, cuanto más simples, son más fáciles de asir, y más fácil la conducción al verdadero objetivo, lejos de la tentación de la actuación mecánica.

«Lleguen a la parte trágica del papel sin nerviosismo, sin jadeo, sin violencia y, sobre todo, sin prisa. Acérquense gradual y lógicamente, llevando a cabo correctamente el efecto de las acciones físicas exteriores y creyendo en ellas. Cuando hayan perfeccionado la técnica de acercarse a los sentimientos, la actitud de ustedes para con los momentos trágicos cambiará por completo, y éstos dejarán de alarmarlos.

«El acceso al drama, a la tragedia o a la comedia y al *vaudeville* difiere sólo en las circunstancias dadas que rodean las acciones de la persona que representan. En las circunstancias están el poder y el significado principal de esas acciones. En consecuencia, cuando se les exija experimentar una tragedia, no piensen en absoluto en las emociones. Piensen tan sólo en lo que deben *hacer*.

Cuando Tortsov terminó de hablar hubo silencio por unos instantes, hasta que Grisha, siempre pronto a discutir, dijo:

—Yo creo que los artistas no cabalgan sobre la tierra, sino que vuelan por entre las

nubes.

—Me gusta su comparación —dijo Tortsov sonriendo—. Más adelante hablaremos de ello.

9

En la lección de hoy me convencí ampliamente de la efectividad de nuestro método de psicotécnica; por otra parte, verlo en la práctica me emocionó profundamente. Dasha, una de nuestras compañeras, representó una escena de *Brand*, la de la niña abandonada. Su asunto principal es el de una muchacha que llega a su casa y encuentra que alguien ha abandonado una niña en el umbral. Al principio, el hallazgo la turba, pero al instante se repone y decide adoptarla. Mas la endeble criaturita muere en sus brazos.

La razón que inclina a Dasha por esta clase de escenas con niños se debe a que no hace mucho perdió un hijo natural. Esto me fué referido confidencialmente, como un rumor, pero hoy, después de verla representar la escena, no dudé un minuto más sobre la verdad de la historia. Durante toda la representación, las lágrimas le corrían por las mejillas y su ternura hizo que el palo que sostenía cobrara vida ante nuestras miradas. Cuando llegó el momento de la muerte de la niña, el director detuvo la representación por temor a las consecuencias que podía tener para Dasha una conmoción tan profunda.

Todos teníamos lágrimas en los ojos.

¿Para qué entrar a examinar las vidas, los objetivos y las acciones físicas cuando podíamos ver reflejada en su semblante la vida misma?

—Ahí tienen lo que la inspiración puede crear —dijo Tortsov con placer—. No requiere técnica alguna; opera estrictamente de acuerdo con las leyes de nuestro arte, porque son dictadas por la naturaleza misma. Pero no se puede contar con tal fenómeno todos los días. Puede que en alguna ocasión no produzca efecto, y entonces...

—Oh, de eso estoy segura —dijo Dasha.

Después de lo cual, y como si temiera que la inspiración disminuyera, comenzó a repetir la escena que un instante antes había representado. Al principio, Tortsov se sintió inclinado a proteger su joven sistema nervioso deteniéndola, pero no fué mucho antes que ella misma se detuviera, al sentirse completamente incapaz de proseguir.

—Y ahora, ¿qué va a hacer? —preguntó Tortsov—. Usted sabe que el empresario

que la contrata en la compañía, insistirá para que represente igualmente bien no sólo la primera, sino todas las actuaciones siguientes. De lo contrario, la obra será éxito al estrenarse y luego fracasará.

—No. Todo lo que necesito es sentir, y entonces puedo actuar bien —dijo Dasha.

—Comprendo que quiera sentir directamente sus emociones. Por supuesto, está muy bien. Sería grandioso si pudiéramos obtener un método permanente para repetir con éxito nuestras experiencias emocionales. Pero no se pueden fijar los sentimientos; se escurren de entre nuestros dedos como el agua. Por eso, le guste o no, es necesario encontrar métodos más sólidos que susciten y establezcan las emociones.

Pero nuestra Ibsen rechazó de plano toda insinuación de que utilizara medios físicos en su labor creadora. Repasó todos los posibles accesos: pequeñas unidades, objetivos internos, inventos imaginativos, pero ninguno de ellos fué lo suficientemente atrayente para ella. A donde quiera que se volviera, y fuera cual fuera el esfuerzo para evitarlo, al final se vio obligada a aceptar las bases físicas y Tortsov la ayudó.

No trató de encontrar para ella nuevas acciones físicas. Sus esfuerzos se encaminaban a conducirla nuevamente a sus propias acciones, de las cuales había hecho uso intuitivamente en forma brillante.

Esta vez actuó bien y había verdad y fe en su representación. Sin embargo, no se pudo comparar con su primera prueba.

El director le dijo:

—Actuó muy bien, pero no es la misma escena. Cambió el objetivo. Le pedí que representara la escena con un niño de verdad y, en cambio, lo ha hecho con un palo inerte envuelto en un mantel. Todos sus actos se ajustaron a eso. Manejó el palo con destreza y habilidad, pero un niño vivo necesitaría un montón de movimientos detallados, que esta vez omitió por completo. La primera vez, antes de envolver el niño imaginario, extendió sus bracitos. y piernas, realmente los sentía, lo besó con cariño, murmuró a su oído palabras de ternura, le sonrió a través de sus lágrimas. Fué realmente conmovedor. Pero, ahora, dejó a un lado todos estos pormenores importantes. Claro, porque un pedazo de madera no tiene brazos ni piernas.

«La otra vez, cuando le cubrió la cabeza, tuvo la precaución de no presionarle las mejillas. Y después de arrojarlo lo contempló con orgullo y llena de gozo.

«Trate ahora de corregir su error. Repita la escena con un niño, no con un palo.

Con gran esfuerzo, Dasha pudo finalmente rehacer conscientemente lo que inconscientemente había sentido la primera vez que representara la escena. Una vez que creyó en la niña, sus lágrimas rodaron libremente. Cuando terminó, el director alabó su labor como ejemplo efectivo de lo que acababa de enseñar. Pero yo seguía desilusionado e

insistí en que Dasha no había logrado conmovernos después de aquella primera explosión de sentimiento.

—No importa —dijo—; una vez que está preparado el terreno y los sentimientos del actor comienzan a despertar, conmoverá a los espectadores tan pronto encuentre en alguna sugestión imaginada una salida apropiada para ellos.

«No quiero lastimar los jóvenes nervios de Dasha, pero supongan que, efectivamente, ha sido madre de un hermoso niño, al que amaba con devoción y que, de pronto, cuando sólo contaba pocos meses, ha muerto. Nada en el mundo puede darle consuelo, hasta que, inesperadamente, el destino se compadece de su dolor y ella encuentra en la puerta de su casa un niño casi más hermoso que el suyo.

El golpe dio en el blanco. No había terminado de hablar cuando Dasha prorrumpió en sollozos sobre el trozo de madera, con redoblada emoción, comparada con la primera vez.

Rápidamente me acerqué a Tortsov para explicarle que la casualidad lo había llevado a hurgar en la trágica historia de la vida de Dasha. Horrorizado, dirigióse al escenario para detener la escena, pero la representación lo hechizó y no pudo sobreponerse para interrumpirla.

Más tarde me acerqué a él para conversar:

—¿No es verdad que esta vez Dasha sintió su tragedia verdadera y personal? —dije— Y en ese caso, no puede usted atribuir el éxito a técnica alguna, ni al arte creador, sino a una coincidencia accidental.

—¿Quiere decirme si lo que hizo la primera vez era arte? —adujo Tortsov.

—Claro que sí —admití.

—¿Por qué?

—Porque ella reconoció intuitivamente su propia tragedia y se conmovió —expliqué.

—¿Entonces, el inconveniente parece estar en el hecho de que le sugerí un nuevo sí en lugar de encontrarlo por sí misma? En realidad, no veo la diferencia —continuó— entre que el actor reviva sus propios recuerdos y que lo haga con la ayuda de otro. ¡Lo importante es que la memoria retenga esos sentimientos, y dado cierto estímulo sepa devolverlos! Entonces no podrá evitar creer en ellos con cuerpo y alma.

—De acuerdo —argüí—; sin embargo, todavía creo que Dasha no se conmovió como resultado del planeamiento de acciones físicas, sino por lo que usted le sugirió.

—No lo niego —interrumpió el director—. Todo depende de la sugestión. Pero usted debe saber en qué momento imponerla. Suponga que le pregunta a Dasha si se hubiera conmovido de haber hecho yo la sugestión antes de lo que lo hice, en el momento que representaba la escena por segunda vez, arrojando la madera sin ningún despliegue de sentimiento, antes de que sintiera y besara los bracitos y las piernas del expósito y antes que ocurriera la transformación en su mente y la madera fuera reemplazada por un hermoso niño vivo. Estoy convencido de que en ese instante, la sugestión de que aquel palo con esa manta toda manchada era su niño, sólo habría herido su sensibilidad. Con seguridad hubiera llorado por la coincidencia de mi sugestión con la tragedia de su propia vida. Pero el dolor por el que se fué, no es el llanto que requiere esa escena, en la que el dolor por lo perdido es reemplazado por la alegría de lo hallado.

«Además, creo que Dasha hubiera sentido repulsión por el trozo de madera y hubiera tratado de alejarse de él. Sus lágrimas habrían corrido libremente, pero muy lejos de ser por el niño, y hubieran sido impulsadas por los recuerdos de su niño muerto, que no es lo que necesitamos ni lo que nos ofreció la primera vez que actuó. Sólo cuando se formó la figura mental del niño, pudo llorar como lo hiciera al principio.

«Yo pude dar con el momento más propicio para colorear mi sugestión, que casualmente fué a coincidir con sus más enternecedores recuerdos. El resultado ha sido francamente conmovedor.

Había, sin embargo, un punto sobre el cual necesitaba yo aclaración, de modo que pregunté:

—¿Acaso no estaría Dasha en un estado de alucinación mientras actuaba?

—Por supuesto que no —respondió con énfasis el director—. Lo que sucedió no fué que ella creyera en la transformación del palo de madera en una criatura viviente, sino en la posibilidad de que ello sucediera en la obra, que, de sucederle a ella en la vida real, sería su salvación. Ella creía en sus propias acciones maternas, en su amor, y en todas las circunstancias que la rodeaban.

«De modo que ven ustedes que este método de acercarse a las emociones es valioso, no sólo cuando creen un papel, sino cuando quieran proporcionar nueva vida a un papel ya creado. Les proporciona la manera de recordar sensaciones experimentadas previamente. De no ser por ellas, los momentos de inspiración de un actor brillarían ante nosotros un instante, para luego desaparecer para siempre.

Nuestra lección de hoy fué dedicada a probar nuestro SENTIDO DE LA VERDAD, entre varios estudiantes. El primero fué Grisha. Se le pidió que representara cualquier papel de su agrado, de modo que eligió a su habitual compañera, Sonya. Cuando terminaron, el director dijo:

—Lo que ustedes han hecho recién estaba correcto y admirable desde vuestro punto de vista, que es el de técnicos sumamente inteligentes, interesados solamente en la perfección exterior de una actuación.

«Pero mis sentimientos no han podido seguirlos a ustedes, porque lo que yo busco en el arte es algo natural, algo orgánicamente creador, que pueda infundir vida humana en un papel inerte.

«Esa verdad fingida de ustedes les ayuda a representarse imágenes y pasiones. La verdad que yo pido ayuda a crear esas imágenes y a despertar verdaderas pasiones. La diferencia entre el arte de ustedes y el mío es la misma que existe entre las palabras *parecer* y *ser*. Yo necesito esa verdad real. Ustedes se dan por contentos con su *apariencia*; yo necesito la verdadera esencia. Ustedes buscan limitarse a la confianza que el público les tenga. Cuando los espectadores los contemplan están seguros de que ustedes ejecutarán todos los gestos establecidos a la perfección; ellos confían en la habilidad del actor, como en la pericia de un acróbata. Según vuestro punto de vista, el público no pasa de ser un espectador. Para mí, en cambio, involuntariamente se transforma en testigo, toma parte también, de mi trabajo creador.

Grisha, en lugar de replicar como es su costumbre, repitió en tono cáustico al poeta Pushkin, en un concepto que difería de lo anterior acerca de la verdad en el arte:

"Una hueste de pequeñas verdades es más querida

que las ficciones que nos elevan por encima de nosotros."

—Estoy de acuerdo con usted y con Pushkin también —repuso Tortsov—, porque él habla de ficciones en las que podemos creer. Es nuestra fe en ellas lo que nos permite elevarnos. Y esto es una fuerte confirmación del punto de vista de que en el escenario *cada cosa debe ser real en la vida imaginaria del actor*. Esto no fué lo que yo sentí en su representación.

Volvió luego sobre la escena en detalle, corrigiéndola como hiciera conmigo en el ejercicio del dinero quemado. Sucedió después algo que acabó en una larga e instructiva polémica. Grisha detuvo abruptamente su interpretación. Tenía el rostro lívido de ira, labios y manos le temblaban; luchó un instante con sus emociones, mas luego estalló:

—Hace meses que no hacemos más que mover sillas, cerrar puertas y encender fuegos. Eso no es arte: el teatro no es un circo. Allí es preciso que los actos físicos sean perfectos; resulta extremadamente importante que uno sea capaz de colgarse del trapecio o montar un caballo al galope. La propia vida depende de la destreza física. Pero no va a decirme que los grandes escritores del mundo han creado sus obras maestras para que sus héroes se entregaran a simples actos físicos. ¡El arte es libre! Necesita espacio, y no estas ridículas verdades físicas. Necesitamos libertad para remontar vuelo y no estamos arrastrando como alimañas.

Cuando terminó, el director le repuso:

—Sus protestas me dejan perplejo. Hasta este momento lo había considerado un actor con técnica externa muy notable. Y hoy, de pronto, nos encontramos con que sus ambiciones apuntan a las nubes. Convenciones externas y mentiras... ¡eso es lo que aprisiona sus alas, mientras que lo que le permitirá remontar vuelo son precisamente la imaginación, el sentimiento y el pensamiento! Sin embargo, sus sentimientos y su imaginación parecen encadenados aquí sin remedio, a este auditorio.

«A menos que se vea usted transportado por una nube de inspiración, que lo eleve a las alturas, usted, más que ningún otro aquí, tendrá necesidad de este trabajo preparatorio que estamos haciendo. Y, sin embargo, parece usted temerle, como si fuera degradante para su condición de artista.

«Una bailarina jadea, resopla y transpira en sus diarios ejercicios, antes de poder aparecer en público con sus graciosos movimientos. Un cantante debe pasarse las mañanas vocalizando, entonando, reteniendo notas, desarrollando su diafragma y buscando nuevas resonancias en sus tonos de cabeza, si quiere por la noche volcar su corazón en el canto. Ningún artista puede eludir la obligación de ejercitar su aparato físico mediante ejercicios técnicos fundamentalmente necesarios.

«¿Por qué se considera usted una excepción? Si nosotros estamos tratando de formar el más estrecho vínculo entre nuestra naturaleza física y espiritual, ¿Por Qué trata usted de desembarazarse del lado físico? Sin embargo, la naturaleza le ha rehusado a usted eso mismo que anhela: sentimientos exaltados y experiencias. En cambio, lo ha dotado de la técnica física necesaria para mostrar sus cualidades.

«Los que más hablan acerca de sentimientos exaltados, en su mayor parte, son los que carecen de atributos para elevarlos a un plano más elevado. Hablan de arte y emoción con falsas emociones, en forma poco clara y confusa. Los verdaderos artistas, por el contrario, se expresan en forma simple y comprensible. Piense sobre esto y también sobre el hecho de que en algunos papeles podrá usted convertirse en un actor excelente y contribuir así en forma útil al arte.

Después de Grisha le tocó el turno a Sonya. Me sorprendió notar que realizó todos los ejercicios sencillos en forma perfecta. El director la elogió, y luego, extendiéndole un cortapapeles, le sugirió que se hiriera con él. En cuanto percibió la posibilidad de hacer

tragedia, hizo tal alarde de gestos y tanto ruido al llegar al momento culminante, que todos nos echamos a reír.

El director le dijo entonces:

—Mientras fué comedia, usted llevó su papel muy bien, y yo creí en usted. Pero en esta parte dramática, la nota era falsa. Evidentemente, su sentido de la verdad abarca un solo frente, sensible a la comedia, mientras que en lo dramático carece de formación. Es de la mayor importancia, en nuestro arte, que cada actor encuentre su tipo peculiar.

11

Hoy le tocaba el turno a Vanya. Representó la escena del dinero quemado, con María y conmigo. Me pareció que nunca había interpretado tan bien la primera parte, me sorprendió por su sentido de la proporción, y me convenció una vez más de su verdadero talento.

El director elogió su actuación, pero agregó:

—¿Por qué exagera usted la verdad hasta tal punto en la escena de la muerte? Calambres, náuseas, quejidos, gesticulaciones y parálisis gradual..., parecería como si aquí se complaciera usted en el naturalismo, porque sí, nada más. Le interesaba, más que el papel, el hecho de reproducir visualmente la muerte violenta de un ser humano.

«Ahora bien, en la obra de Hauptmann, *Hannele*, el naturalismo tiene su razón de ser. Es empleado con el propósito de dar relieve al tema fundamentalmente espiritual de la obra. Como medio para un fin, puede aceptarse. De otro modo, no hay necesidad de llevar forzosamente al escenario las cosas de la vida real, que es mucho mejor que se descarten.

«De esto cabe concluir que no cualquier tipo de verdad puede ser transferido al escenario. Lo que allí debemos usar es la *verdad transformada en equivalente poético mediante la imaginación creadora*.

—Exactamente, ¿cómo definiría esto? —preguntó Grisha, un tanto agriamente.

—No me propongo formular una definición para ello —respondió el director—. Lo dejo para los académicos. *Todo lo que yo puedo hacer es ayudarlos a sentir lo que es*. Y para eso solamente, se necesita gran paciencia, y a ello dedicaré todo este curso. O, para ser más exacto, se les revelará por sí mismo una vez que hayan estudiado todo nuestro sistema de actuación, y después que ustedes mismos hayan procedido a efectuar el experimento de

iniciar, esclarecer, transformar, cada simple verdad humana cotidiana, en cristales de verdad artística. Esto no se puede obtener en un minuto. Ustedes absorben lo esencial y dejan a un lado lo superfluo, y así hallarán una forma hermosa y una expresión apropiada para el teatro. Haciendo esto con la ayuda de la intuición, del talento y el gusto, lograrán un resultado satisfactorio.

El turno siguiente le correspondió a María. Interpretó La escena de Dasha, con el niño, en forma notable y bastante distinta.

Al principio mostró una sinceridad extraordinaria en su gozo por el hallazgo de la criatura. Era como si realmente tuviera una muñequita para jugar. Le hizo dar vueltas, la abrigó, volvió a desvestirla, la besó, la acarició, como si hubiera olvidado enteramente el hecho de que lo que tenía entre sus manos era un palo de madera. De pronto, inesperadamente, pareció como si la criatura hubiera dejado de responderle. Primero la miró fijamente, por un instante prolongado, tratando de hallar la razón. La expresión de su rostro cambió. La sorpresa fué gradualmente reemplazada por el terror, se la vio más y más concentrada, hasta que se fué alejando de la criatura. Cuando se había distanciado prudencialmente, pareció petrificarse; una estatua en trágico suspenso. Eso fué todo. Y, sin embargo, ¡cuánto había puesto allí de fe, juventud, maternidad, de verdadero drama! ¡Qué delicada sensibilidad había mostrado en su primer encuentro con la muerte!

—Cada instante de su representación fué artísticamente verdadero —exclamó el director, entusiasmado—. Pudimos creer en todo lo que usted representó, porque lo basó en elementos cuidadosamente elegidos de la vida real. No ofreció emociones en subasta, sino que dió lo que era necesario, nada más y nada menos. María sabe cómo ver lo que ha de resultar agradable, y tiene sentido de la proporción. Ambas son cualidades importantes.

Cuando le preguntamos cómo podía ser que una actriz joven y sin experiencia pudiera ofrecer una representación tan perfecta, respondió:

—Depende en la mayor parte del talento natural, pero especialmente de un sentido excepcionalmente agudo y sutil de la verdad.

Al finalizar la lección, dijo lo siguiente:

—Les he enseñado hasta ahora todo lo que puedo acerca del *sentido de la verdad, la falsedad y la fe*. Entramos ahora en la cuestión de cómo desarrollar y regular este importante don de la naturaleza.

«Habrà muchas oportunidades, porque nos acompañará en cada paso y en cada faz de nuestro trabajo, sea en casa, en el escenario, en ensayos o frente al público. Este sentido debe penetrar y controlar en cada cosa, que el actor haga o vea. Cada pequeño ejercicio, sea interno o externo, debe hacerse bajo su supervisión y aprobación.

«Nuestra única preocupación será de que cuanto hagamos esté encauzado dentro del principio de robustecer y desarrollar este sentido. Es una tarea difícil, porque es mucho más

fácil mentir cuando se está en el escenario que decir y actuar con la verdad. Necesitarán una gran dosis de atención y concentración para ayudar al debido crecimiento y desarrollo del sentido de la verdad.

«Eviten la falsedad, eviten cuanto esté más allá de vuestra capacidad actual, y sobre todo, eviten todo lo que vaya contra la naturaleza, la lógica y el sentido común. Eso engendra deformidades, violencias, exageraciones y mentiras. Cuanto más frecuentemente se insinúe en ustedes, más desmoralizador habrá de ser para el sentido de la verdad. De modo que deben evitar el hábito de falsificar. No dejen que las flechas hagan sucumbir ese arco tan tierno de la verdad. Sean despiadados en desarraigar de ustedes toda tendencia a la exageración y a la actuación mecánica. Una eliminación constante de estas superfluidades establecerá un proceso especial; que es lo que querré significarles cuando les grite: ¡Corten el noventa por ciento!

Capítulo IX

Memoria Emotiva

1

Nuestro trabajo empezó hoy con la repetición del ejercicio con el loco. Nos gustó, porque hacía tiempo que no hacíamos ejercicios de este tipo.

Lo realizamos con vitalidad acrecentada, cosa que no nos sorprendió, porque cada uno de nosotros había aprendido *qué hacer y cómo hacerlo*. Estábamos tan seguros de nosotros mismos que hasta lo tomamos un poco a risa. Cuando Vanya nos asustó, corrimos en dirección opuesta, como lo hiciéramos antes. La diferencia, sin embargo, estaba en el hecho de que estábamos preparados para la alarma repentina, y por esa razón la huida fue más definida y el efecto más fuerte.

Repetí exactamente lo que acostumbraba hacer; me escondí debajo de la mesa, pero esta vez no aferré un cenicero en la huida, sino un libro pesado. Los demás hicieron más o menos lo mismo. Sonya, por ejemplo, la primera vez había corrido hacia Dasha, haciendo caer un almohadón. Esta vez lo hizo sin ese alboroto.

Cuál no sería nuestra sorpresa cuando Tortsov y Rajmánov nos dijeron que si la vez anterior nuestra interpretación había sido sincera, directa, fresca, verdadera, hoy había sido falsa, falta de sinceridad y afectada. Nos desalentó una crítica tan inesperada e insistimos en que realmente sentíamos lo que hacíamos.

—Por supuesto, que algo sentían —dijo el director—. De no ser así, estarían muertos. La cuestión es *qué* sentían. Pero probemos a desenmarañar las cosas y comparar la primera actuación con la de hoy.

«No haré cuestión acerca de la forma en que ustedes conservaron los movimientos, las actitudes, la secuencia, y cada pequeño detalle de agrupación, en forma realmente sorprendente por lo exacta. Cualquiera pensaría que han fotografiado la primera actuación. Con ello han probado que tienen memorias particularmente fieles para el aspecto externo de un papel.

«Y con todo, ¿acaso tenía tanta importancia la forma en que se agruparan o se movieran? Para mí, como espectador, era de mucha mayor importancia saber lo que pasaba

dentro de ustedes. Esos sentimientos, extraídos de nuestra experiencia actual, y transferidos a nuestro papel, son los que dan vida a la obra. Ustedes no han dado esos sentimientos. Toda producción externa es formal, fría, no tiene una motivación íntima. Allí está la diferencia entre las dos actuaciones. Al principio, cuando yo les hice la sugestión acerca del loco, todos ustedes, sin excepción, se concentraron individualmente, en el propio problema del resguardo personal, y recién después comenzaron a actuar. Ese era el proceso recto y lógico, la experiencia interna fué anterior, y luego fué revestida con formas exteriores. Hoy, por el contrario, ustedes estaban tan encantados con la actuación, que ni por un momento pensaron en nada que no fuera repetir y copiar todos los exteriores del ejercicio. La primera vez hubo un silencio sepulcral; hoy, hubo jarana y excitación. Todos se ocuparon en acomodar las cosas: Sonya con su almohadón, Vanya con su lámpara, y Kostya con su libro en lugar del cenicero.

«¿Acaso la primera vez lo habían preparado todo *con anticipación*? ¿Sabían que Vanya les gritaría y les asustaría? —preguntó el director con cierta ironía—. ¡Pero sí es curioso! ¿Cómo hicieron para prever hoy que necesitarían esos implementos? Debieron llegar a vuestras manos en forma accidental, y es lástima que ese toque de lo imprevisto no pudo repetirse hoy. Otro detalle: originariamente, ustedes no dejaron ni por un instante de mirar hacia la puerta, detrás de la cual se suponía que estaba el loco. Hoy, en cambio, prestaron mayor atención a nuestra presencia, les interesó ver la impresión que lo actuación nos causaba. En lugar de ocultarse del loco, lo que hicieron fué mostrarse a nosotros. La primera vez fueron impelidos a la acción por los sentimientos y la intuición, por la humana experiencia. Pero ahora han pasado por esas emociones de modo mecánico. Repitieron un ensayo exitoso en lugar de volver a crear una escena nueva, vivida. En lugar de tomar el material de recuerdos de la vida misma, lo han tomado de los archivos teatrales de vuestra mente. Lo que sucedió dentro de ustedes en la primera vez, naturalmente se tradujo en acción. Hoy, esa acción fue inflada y exagerada para causar el efecto deseado.

«Sin embargo, no deben sentirse desalentados. Todo esto estaba previsto en la tarca del día, y les explicaré el porqué. Lo *inesperado* es con frecuencia un factor de gran efectividad en el trabajo creador. En la primera representación esa cualidad fué obvia. Ustedes se sintieron genuinamente excitados por la inyección de la idea de un posible lunático. En esta repetición de hoy, lo inesperado había caducado, porque ustedes sabían de antemano todo lo relativo a eso, todo les era familiar y claro, hasta las formas exteriores mediante las cuales volcaban su actividad. En estas circunstancias, no pareció que valiera la pena reconsiderar nuevamente toda la escena, a fin de sentirse guiados por sus emociones. Una forma externa preparada de antemano es una tentación terrible para el actor. No es sorprendente que novicios como ustedes la hayan experimentado y al propio tiempo de que hayan probado tener una buena memoria para la acción externa. En cuanto a *memoria emotiva*, no hubo hoy ninguna señal de ella.

Cuando se le pidió que explicara esa denominación, dijo:

—Yo podría ilustrarles esto como hiciera Ribot, que fué la primera persona que definió este tipo de memoria, contándoles un cuento:

«Dos naufragos habían sido arrojados sobre unas rocas por la pleamar. Una vez que fueron rescatados, narraron sus impresiones. Uno recordaba hasta el más ínfimo acto que *había hecho*; cómo, por qué y dónde había ido, dónde había trepado, dónde había descendido, dónde había saltado, dónde había bajado. El otro no recordaba en absoluto el lugar. Sólo tenía memoria de las *emociones* que había experimentado. Una tras otra, *deleite, temor, esperanza, duda* y, finalmente, *pánico*.

«La primera vez les sucedió exactamente lo mismo que a este segundo naufrago. Recuerdo claramente el atolondramiento, el pánico que se introdujo ante le sugestión del loco. Toda la atención estaba centrada en el objetivo ficticio detrás de la puerta, y una vez que se hicieron cargo del caso, comenzaron a actuar con verdadera excitación.

«Si hoy hubieran sido ustedes capaces de hacer lo que el segundo hombre del cuento de Ribot, es decir, revivir todas las emociones que experimentaron la primera vez, y actuar sin esfuerzo, involuntariamente, entonces yo hubiera dicho que ustedes poseían una memoria emotiva excepcional.

«Infortunadamente, ese es el problema más común. Por consiguiente, me veo obligado a ser mucho más modesto en mis exigencias. Admito que pueden empezar el ejercicio y permitir que el plan externo los conduzca. Pero después de ello deben permitirle que les recuerde sus primeros sentimientos y entregarse a ellos como a una fuerza guiadora a través del resto de la escena. Si pueden hacerlo, diré que poseen una memoria emotiva no excepcional, pero muy buena.

«Si debo restringir aún más mis exigencias, entonces les diré: actúen con el esquema físico del ejercicio, aun cuando no les recuerde las primeras sensaciones y aunque no sientan el impulso de mirar a las circunstancias dadas del argumento con una mirada fresca y nueva. Pero entonces dejen que vea que saben utilizar su técnica psíquica para introducir nuevos elementos imaginativos que despierten esos sentimientos dormidos.

«Si logran esto, podre entonces reconocer evidencias de memoria emotiva en ustedes. Hasta ahora, hoy, no me han ofrecido ninguna de estas posibles alternativas.

—¿Quiere decir con eso que no tenemos memoria emotiva? —pregunté.

—No. No es esa la conclusión que deben sacar. Haremos otras pruebas en la próxima lección —repuso Tortsov calmamente, mientras se ponía de pie para abandonar el salón.

Hoy fui yo el primero en probar la memoria emotiva.

—¿Recuerda usted —preguntó Tortsov— que una vez me contó la gran impresión que le hizo Moskvin, cuando pasó por su ciudad? ¿Recuerda usted su actuación con la suficiente nitidez como para que de sólo pensar en ella, seis años después, sienta ese impulso entusiasta que experimentó aquella vez?

—Quizá el sentimiento no sea tan agudo como otrora —le repuse—, pero ciertamente me conmueve mucho aún hoy.

—¿Tiene la fuerza suficiente como para hacerlo sonrojar y acelerar el ritmo de su corazón?

—Quizás sí, si me abandonara por entero al recuerdo.

—¿Qué siente usted, ya sea espiritual o físicamente, cuando recuerda la trágica muerte del amigo que me relató cierta vez?

—Trato de eludir ese recuerdo, porque me deprime mucho.

—Ese tipo de memoria, que le hace a usted revivir las sensaciones que en una ocasión sintió viendo actuar a Moskvin o cuando murió su amigo, es lo que nosotros llamamos *memoria emotiva*. Exactamente como su memoria visual puede reconstruir la imagen interior de algún objeto olvidado, lugar o persona, su memoria emotiva puede hacer revivir sentimientos que antes ha experimentado. Quizá parezcan imposibles de revivir, cuando de pronto una sugestión, un pensamiento, un objeto familiar, los devuelve con renovado vigor. A veces, las emociones son más intensas que nunca, a veces más débiles, y en ocasiones el mismo sentimiento de la primera vez puede revivir, aunque bajo un aspecto diferente.

«Y desde que usted es todavía capaz de enrojecer o empalidecer al recuerdo de una experiencia, desde que sigue temiendo recordar un hecho trágico, sacamos la conclusión. de que usted posee memoria emotiva. Pero no tiene el suficiente entrenamiento como para que lleve a cabo sin ayuda la lucha con el estado teatral que se apodera de usted cuando aparece en el escenario.

Tortsov hizo luego la distinción entre memoria sensitiva. basada en experiencias, en relación con nuestros cinco sentidos, y la memoria emotiva. Dijo que en su oportunidad hablaría de ello, y demostraría cómo corren paralelamente.

—Esto —dijo— es una descripción conveniente, aunque no científica de su relación mutua.

Cuando se la preguntó hasta qué punto un actor usa su memoria sensitiva, y cuál la variación del valor de cada uno de los cinco sentidos, dijo:

—Para contestar esto, tomemos cada uno por turno.

«De nuestros cinco sentidos, la vista es el más receptivo a las impresiones. La audición es también extremadamente sensible. De ahí la razón de que las impresiones se hacen rápidamente a través de ojos y oídos.

«Es un hecho bien conocido que algunos pintores poseen el poder de la visión interna, al punto de que pueden pintar retratos de personas que han visto, pero que ya no existen.

«Algunos músicos tienen un poder similar para reconstruir sonidos interiormente. Tocaban mentalmente una sinfonía completa que acaban de oír. Los actores, a su vez, tienen este mismo tipo de capacidad para la vista y el sonido. Y lo utilizan para fijar en sí mismos, y recordar después, toda suerte de imágenes visuales y auditivas: el rostro de una persona, su expresión, la línea de su cuerpo, su andar, sus gestos, movimientos, voz, entonación, vestimenta, características raciales.

«Lo que es más, algunas personas, especialmente artistas, son capaces no sólo de recordar y reproducir cosas que han visto u oído en la vida real, sino que pueden hacer lo mismo con cosas invisibles e inaudibles, salvo para sus propias imaginaciones. Los actores con memoria visual gustan de ver lo que de ellos se requiere, de modo que sus emociones responden fácilmente. Otros, prefieren mucho más oír el sonido de la voz, o la entonación de la persona que deben pintar. Con «líos, el primer impulso hacia el sentimiento deriva de la memoria auditiva.

—¿Y en cuanto a los otros sentidos? —preguntó alguno—. ¿Los necesitamos también?

—Por supuesto que sí —dijo Tortsov—. Piensen en la primera escena de *Ivanov*, de Chejov con los tres glotones, o en *La posadera*, de Goldoni, en que deben caer en éxtasis ante un *ragout*, que se supone preparado con exquisito arte culinario. Tienen que representar esa escena de modo que se les haga agua la boca a ustedes y al espectador. Para ello se ven obligados a tener un recuerdo sumamente vivido de alguna comida deliciosa. De otro modo, la escena saldrá sobrecargada y no experimentará ningún placer del paladar.

—¿Y dónde usaremos el sentido del tacto? —pregunté.

—En una escena como la que hallamos en el *Edipo* en que el rey es ciego y usa su sentido del tacto para reconocer a sus hijos, por ejemplo.

«Y, sin embargo, la técnica más perfeccionada no puede compararse con el arte de la naturaleza. He visto muchos famosos actores técnicos de todas las escuelas y de muchos países, y ninguno de ellos pudo alcanzar la cumbre a que se llega con la intuición artística, bajo la guía de la naturaleza. No debe pasarse por alto el hecho de que muchas facetas importantes de nuestras complejas naturalezas nos son desconocidas, o bien no están sujetes a nuestra dirección consciente. Sólo la naturaleza tiene acceso a ellas. A menos que

aceptemos su ayuda, debemos contentarnos con un parcial dominio de nuestro complicado aparato creador.

«Y aunque estos sentidos del gusto, el tacto y el olfato son útiles, y a veces importantes, en nuestro arte, su rol es meramente auxiliar, tiene la finalidad de influenciar nuestra memoria emotiva...

3

Las lecciones con el director han sido suspendidas temporalmente, debido a que ha salido en gira teatral. Entretanto, dedicarnos el tiempo a baile, gimnasia, impostación de voz y dicción. Algo importante me ha sucedido en este lapso, que me ha arrojado un rayo de luz sobre el tema que estuvimos estudiando: memoria emotiva.

No hace mucho, caminaba yo rumbo a casa con Paul. Al llegar a una plazoleta nos encontramos ante una abigarrada multitud. Me gustan las escenas callejeras, de modo que me introduje hacia el centro del grupo, y allí vi un horrible espectáculo. A mis pies yacía un anciano, pobremente vestido, con la mandíbula destrozada, sin" brazos, el rostro en horrible mueca, los dientes, viejos y amarillos, arrancados de cuajo, el bigote ensangrentado. Un vehículo lo había atropellado y el conductor se afanaba por demostrar que el accidente se había debido a un desperfecto de la máquina, por lo que no tenía culpa alguna. Un hombre, en uniforme blanco, con el sobretodo sobre los hombros, llevaba a la nariz de la pobre víctima un algodón empapado en un líquido que vertía de una botella. Era el empleado de la farmacia vecina. No lejos de allí, algunos chicos jugaban. Uno de ellos, al toparse con un hueso astillado de la mano del pobre anciano, no sabiendo cómo disponer de él, lo arrojó a un canasto de basuras. Una mujer sollozaba, pero el resto de la gente se limitaba a mirar, indiferente y curiosa.

El espectáculo causó en mí una profunda impresión. ¡Qué contraste entre ese horror en el pavimento y el pálido azul del cielo, claro, límpido! Salí de allí deprimido, y pasó mucho tiempo antes de que pudiera sobreponerme. Por la noche desperté con la memoria visual de lo que presenciara, y se me presentó más terrible todavía de lo que me pareciera por la tarde. Probablemente haya sido porque de noche todas las cosas asumen tintes más sombríos, pero yo lo atribuyo a mi memoria emotiva y a su poder de ahondar impresiones.

Pocos días después volví a pasar por la escena del accidente e involuntariamente me detuve para recordar lo sucedido tan poco tiempo atrás. Todos los rastros habían desaparecido. Había un ser humano menos en el mundo, y eso era todo. Sin embargo, una exigua pensión sería pagada a la familia del muerto, de modo que el sentido de justicia de todos quedaría en paz; por consiguiente, todo estaba como debía estar. Y, sin embargo,

quizás la mujer y los niños pasaran hambre...

Mientras así pensaba, el recuerdo de la catástrofe pareció transformarse. Si al principio había sido rudo y natural a ultranza, con todos esos horribles detalles físicos, la mandíbula destrozada, los brazos amputados, los niños pisoteando el charco de sangre..., ahora me sentía conmovido por ese recuerdo conjunto, pero en forma diferente. Repentinamente, me llené de indignación contra la crueldad humana, la injusticia y la indiferencia.

Al cabo de una semana del accidente volví a pasar por el escenario de la tragedia, camino de la escuela. Me detuve por unos minutos, para meditar sobre ello. La nieve estaba tan blanca ese día como en aquel otro momento. Eso era... vida. Recordé la figura contrahecha, un pingajo en el suelo, eso era... muerte. Y en torno, en brillante contraste, vi el cielo, el sol, la naturaleza. Eso es... eternidad. Los vehículos que prosiguen su marcha por el pavimento, cargados de pasajeros, representan las generaciones en su constante devenir hacia lo desconocido. Y todo el panorama, que antes fuera tan horrible, tan terrorífico, trocábase ahora en recio, majestuoso espectáculo...

4

Hoy me ha sucedido un extraño fenómeno. Pensando nuevamente en aquel accidente de la plazoleta, me encuentro con que es el vehículo el que domina ahora la figura. Pero no es precisamente el que motivara el accidente, sino uno que se relaciona con una experiencia personal ajena por completo.

El otoño pasado, cierta noche, volviendo de un suburbio a la ciudad, con el último *trolley*, al pasar por un parque desierto, salió de sus rieles. Todos los pasajeros debimos combinar nuestras fuerzas para encarrilarlo nuevamente. ¡Qué enorme y pesado me pareció entonces, y qué débiles e insignificantes nosotros, en comparación!

¿Por qué, entonces, esta memoria sensitiva resultaba más poderosa que la más reciente? Y aquí debo explicar otro aspecto del asunto. Cada vez que empiezo a pensar en el anciano desvalido que fuera atropellado, la memoria me encamina hacia otro hecho, también anterior. Mucho tiempo atrás, me encontré en la calle con un italiano que lloraba sobre un mono suyo que había muerto. Lloraba al tiempo que trataba de empujar un gajo de naranja en la boca del animal. Parecía como si esta escena me hubiera afectado mucho más que la muerte del anciano; hallábase sepultada más profundamente en mi memoria. Y creo que de tener que representar la escena del accidente, buscaría la materia emocional para mi parte en el recuerdo de la escena del italiano con el mono muerto, más que en la tragedia misma.

Me pregunto cuál es la razón.

5

Hoy recomenzaron las lecciones con el director. Le relaté el proceso de evolución de mis sentimientos acerca del accidente callejero. De primer momento, me alabó por mi poder de observación, y luego dijo:

—Esto es una ilustración magnífica de lo que ocurre en nosotros. Cada uno de nosotros ha visto multitud de accidentes. Retenemos la memoria de ellos, pero sólo las características más importantes quedan impresas, mientras que perdemos los detalles. Y con esas impresiones se va formando una memoria sensitiva más vasta, condensada, más profunda y más amplia. Es una especie de síntesis de memoria, en larga escala. Es más pura, más condensada, más compacta, substancial y más aguda también que los hechos en sí.

«El tiempo es un espléndido filtro para los sentimientos que recordamos; además, es un gran artista. No sólo purifica, sino que también transmuta en poesía hasta recuerdos dolorosamente realistas.»

—Sin embargo, los grandes artistas y los grandes poetas se inspiran en la naturaleza.

—De acuerdo. Pero no la fotografían. Su producto pasa a través de sus propias personalidades, y lo que ésta les ofrece es suplantado mediante el material viviente que toman de las memorias emotivas que han almacenado. Shakespeare, por ejemplo, a menudo tomaba héroes y heroínas, como Yago, de relatos ajenos, y hacía de ellos criaturas vivientes mediante la adición de sus propios recuerdos emotivos cristalizados. El tiempo había clarificado y poetizado sus impresiones, al punto de que se transformaban en excelente material para sus creaciones.

Cuando le hablé a Tortsov del cambio de personajes y objetos que había sucedido en mis recuerdos del accidente, hizo notar:

—No hay nada de sorprendente en ello; no puede usted confiar en que habrá de usar su memoria sensitiva del mismo modo que consulta los libros en una biblioteca.

«¿Puede usted formarse una idea figurada que equivalga a la memoria emotiva? Imagine un número de casas, con muchas habitaciones en cada casa, en cada habitación innumerables armarios, con estantes y cajas, y en algún lugar indefinido, en una de esas cajas, una pequeña perla. Es bastante fácil dar con la casa, con el cuarto, el estante... pero

más difícil será hallar la caja exacta. ¿Y dónde hallar ese ojo de lince que dará con la perlita que rodó hoy, brilló por un instante, y luego desapareció de la vista...? Sólo el azar podrá reencontrarla.

«El archivo de la memoria es algo muy semejante. Tiene todas esas divisiones y subdivisiones. Algunas son más accesibles que las otras. El problema está en recapturar la emoción que en un momento brilló cual meteoro. Si permanece cerca de la superficie y vuelve hacia ustedes, pueden dar gracias al Cielo. Pero no cuenten con que siempre podrán recobrar esa misma impresión. Mañana quizá aparezca en su lugar algo bien distinto; den gracias también por esto, y no esperen lo otro. Si aprenden a ser receptivos a este tipo de recuerdos recurrentes, a medida que se formen los nuevos, tendrán mayor capacidad de conmoverlos una y otra vez. Vuestro espíritu, a su vez, sabrá responder mejor y reaccionará con nuevo calor a las partes del papel cuya atracción se haya debilitado por la repetición constante.

«Cuando las reacciones del actor son más poderosas, la inspiración puede aparecer. Por otra parte, no pierdan su tiempo a la caza de una inspiración que en una oportunidad ha cruzado vuestro camino. No hay posibilidad de recuperación, como no la hay en el ayer, en las alegrías de la niñez, ni en el primer amor. Concentren sus esfuerzos en crear una inspiración nueva y fresca para el presente. No hay razón para suponer que será menos buena que la del ayer. Quizá no sea tan brillante. Pero se tiene la ventaja de poseerla en el presente. Ha surgido en forma natural, desde las profundidades del alma, para encender la chispa creadora en ustedes. ¿Quién puede decir cuál manifestación de verdadera inspiración es mejor? Todas son espléndidas, cada una dentro de su modalidad, sólo porque estén inspiradas.

Cuando insistí ante Tortsov para que me dijera que desde que esos gérmenes de inspiración se hallan preservados dentro de nosotros, y no nos llegan desde el exterior, debemos concluir que la inspiración es de origen secundario más que primario, rehusó comprometerse en una respuesta.

—Yo no sé. Las cuestiones del subconsciente no entran en mi campo. Lo que es más, no me parece que debamos destruir el misterio de que estamos acostumbrados a rodear nuestros momentos de inspiración. El misterio es hermoso en sí mismo y representa un gran estímulo a la creación.

Pero yo no quería quedarme conforme con eso, y le pregunté si cuanto sentíamos mientras estábamos en el escenario no era de origen secundario.

—¿Acaso sentimos jamás en el escenario las cosas por primera vez? Yo deseo saber también si es bueno o no tener sentimientos originales, frescos, mientras se está en el escenario; sentimientos que jamás se han experimentado en la vida real.

—Depende del tipo que sean —fué su respuesta—. Suponga que están interpretando la escena del último acto de *Hamlet*, donde usted se arroja con la espada sobre su amigo Paul, que encarna el papel del rey, y de pronto usted se ve manchado, por primera vez en su

vida, por un borbotón de sangre. Aunque su espada es un arma burda, que por sí misma no puede provocar herida de sangre, puede precipitar una terrible lucha y determinar que se baje el telón.

«¿Piensa usted que es conveniente para un actor dejarse caer en emociones espontáneas como esa?

—¿Acaso significa esto que es preferible no tenerlas nunca? —pregunté.

—Por el contrario, son sumamente deseables —repuso Tortsov—. Pero estas emociones directas, poderosas y vividas, no hacen su aparición en el escenario, en la forma que usted piensa. No duran mucho tiempo, ni siquiera un solo acto. Son como relámpagos, que ocupan pequeños episodios, momentos individuales. En esta forma, son bienvenidos. Sólo cabe esperar que aparezcan a menudo, y ayuden a agudizar la profundidad de nuestras emociones, que es uno de los más valiosos elementos del trabajo creador. La inesperada cualidad de estas espontáneas erupciones de sentimientos es una fuerza irresistible y conmovedora. —Aquí agregó una advertencia—: Lo que tienen de infortunados esos instantes, es que no podemos controlarlas, sino que ellas nos controlan a nosotros. Por lo tanto, no queda otra alternativa que dejar el asunto librado al azar y decir: «si tienen que venir, que vengan». Sólo podemos tener confianza en que colaborarán con el papel, y que no serán adversos. Por supuesto, un toque de sentimiento inesperado e inconsciente es realmente tentador. Es lo que soñamos, y constituye el aspecto favorito de la creación en nuestro arte. Pero no debe concluirse de esto que hay derecho para restar importancia a la significación de los sentimientos repetidos, que determinan la memoria emotiva. Por el contrario, deben ustedes entregarse a ellos por completo, porque son el único medio por el cual podrán, en uno y otro grado, influenciar a la inspiración.

«Permítanme que les recuerde nuestro principio cardinal: Por medio de recursos conscientes se llega al subconsciente.

«Otra razón por la cual ustedes deben valorar esas emociones repetidas es que un artista no elabora su papel con la primera cosa a mano. El artista selecciona cuidadosamente de entre sus recuerdos, y elige de entre sus experiencias aquellas que le parecen más elocuentes. El artista entreteje el alma de la persona que debe retratar con las emociones que le son más queridas que sus sensaciones cotidianas. ¿Pueden imaginar ustedes un campo más fértil para la inspiración? Un artista toma lo mejor que tiene dentro de sí y lo vuelca en el escenario. La forma habrá de variar, de acuerdo con las necesidades de la obra, pero las emociones humanas del artista permanecerán vivas, y no podrán ser reemplazadas por nada más.

—¿Quiere decir usted —interpuso Grisha— que en toda clase de papel, desde *Hamlet* al *Pájaro azul*, tenemos que emplear nuestros propios sentimientos previos?

—¿Y qué otra cosa? —repuso Tortsov—. ¿O cree usted que un actor puede inventar toda suerte de nuevas sensaciones, o quizá un alma nueva, para cada papel que interpreta? ¿Cuántos espíritus tendría entonces que encerrar dentro del suyo? Y por otra parte, ¿acaso

puede hacer trizas su alma para reemplazarla por otra que sea más apropiada para un papel determinado? ¿Dónde encontrarla? Puede usted prestarse ropas, un reloj, cosas de toda suerte, pero no puede tomar los *sentimientos* de otra persona. Mis sentimientos son inalienables, y los suyos lo son igualmente para usted. Puede usted entender un papel, simpatizar con la persona allí descrita, ponerle en el lugar de ella, y entonces actuará como lo haría esa persona, porque despertará en usted sentimientos que serán *análogos* a los que requiere el papel. Pero esos sentimientos pertenecerán, no a la persona creada por el autor de la obra, sino al propio actor.

Nunca se pierda a sí mismo en el escenario. Actúe siempre en su propia persona, como artista. Jamás podrá desembarazarse de usted mismo. El momento en que se pierda en el escenario marcará el abandono de la vida verdadera infundida al papel, y el comienzo de la actuación exagerada y falsa.

«Este es el mejor y más genuino material para la creación interior. Utilícenlo. Sírvanse de él, y no confíen en ninguna otra fuente.

—Pero —volvió a argüir Grisha— de ninguna manera puedo yo contener todos los sentidos para todos los papeles del mundo.

—Los papeles para los cuales no tiene usted sentimientos apropiados, serán aquellos en que jamás actuará bien —explicó Tortsov—. Y deberá excluirlos de su repertorio. Los actores, mayormente, no se dividen por tipos, sino que las diferencias las determinan sus propias íntimas cualidades.

Cuando se le preguntó cómo una misma persona podía ser dos personalidades abiertamente contrastantes, dijo:

—Para empezar, el actor no es ni una ni otra. El posee, en su propia persona, una íntima individualidad y otra externa, ya sea vivamente desarrollada, ya indistinta. Puede no tener en su naturaleza ni la villanía de un carácter ni la nobleza del otro. Pero la simiente de ambas cualidades estará allí, porque tenemos en nosotros los elementos de todas las características humanas, buenas y malas. Un actor debe usar su arte y su técnica para descubrir, por medios naturales, aquellos elementos necesarios para él, para desarrollar en su papel. Y de este modo, el alma de la persona que él interpreta será una combinación de los elementos vivientes de su propio ser.

«La primera preocupación de ustedes debe ser la de encontrar la forma de despertar el material emocional. La segunda, descubrir los métodos para crear un infinito número de combinaciones de olmas humanas, caracteres, sentimientos, pasiones, para sus papeles.

—¿Y dónde hallaremos esos medios y esos métodos?

—Antes que nada, aprendan a usar la memoria emotiva.

—¿Cómo?

—Por medio de una serie de estímulos internos y externos. Pero ésta es una pregunta muy complicada, de modo que la retomaremos la clase próxima.

6

Nuestra lección de hoy se realizó con el telón bajo. Se suponía que estábamos en el «apartamento de María», pero no podíamos reconocerlo. El comedor estaba donde antes veíamos la sala, y lo que antes fuera comedor hoy era el dormitorio. Los muebles eran pobres y vulgares. Tan pronto percibimos la diferencia, reclamamos que las cosas volvieran a su aspecto original, porque el actual nos deprimía y no podíamos trabajar.

—Lamento no poder hacer nada —dijo el director—. Los otros muebles se necesitaban para una obra que se esta dando actualmente, de modo que nos han dejado en cambio lo poco que podían y lo han arreglado de la mejor manera que sabían. Si no les gusta así, cámbienlo como crean mejor.

Esto determinó un movimiento general, y pronto todo estuvo en completo desorden.

—¡Basta! —gritó Tortsov—, y díganme ahora qué recuerdos sensibles les trae todo este caos.

—Cuando hay un terremoto —dijo Nicolás, que oficiaba de supervisor—, la gente mueve los muebles como ustedes ahora.

Mientras estábamos en la tarea, surgieron varias discusiones. Algunos buscaban un efecto, otros otro, conforme al efecto producido en sus memorias emotivas por determinado arreglo del mobiliario. Finalmente, la disposición pareció aceptable. Pero solicitamos más iluminación, lo que fué pretexto para darnos una demostración acerca de los efectos de la luz y el sonido.

En primer lugar, se nos dio la iluminación de un día de sol, y nos sentimos muy alegres, a lo que se sumaba los ruidos de la calle, timbres, bocinas, sirenas fabriles y hasta el distante pitar de una locomotora, en fin, todas las sensaciones auditivas de un día en la ciudad.

Gradualmente, fueron atenuándose las luces, y nos resultó muy agradable, calmo, y hasta un tanto triste. Nos sentimos inclinados a la meditación, y hubo quien sintió sueño. De pronto se oyó ulular el viento, se desató una tormenta, y los sonidos de las calles fueron apagándose. Un reloj en el cuarto vecino dejó oír una pesadas campanadas. Alguien se puso a tocar el piano, primero en «fortissimo» y luego cada vez más suavemente, más

tristemente. Al llegar la noche se apagaron las luces, el piano dejó de sonar. A cierta distancia, un reloj dejó oír las doce campanadas. Medianoche. Silencio en torno. Se oye a un ratón que roe el piso y algún que otro ruido apagado que llega de la calle. Finalmente, cesa todo sonido y la calma y la oscuridad se hacen completas. Poco después, sombras grises anuncian la madrugada, y cuando los primeros rayos del sol se Filtran en el cuarto, no podemos dejar de sentir un gran alivio.

Vanya fué el más entusiasta ante los efectos logrados.

—Pero si fué mejor que en la vida real —nos aseguró.

—Es que en la realidad los cambios son tan graduales —agregó Paul— que uno no advierte las variaciones. Pero cuando se comprimen veinticuatro horas en pocos minutos, se siente toda la sugestión de los variados tonos de luz.

—Como habrán notado —dijo el director—, el ambiente que nos rodea tiene gran influencia sobre nuestros sentimientos. Y esto sucede en el escenario tanto como en la vida real. En manos de un director talentoso, estos medios se transforman en elementos creadores y artísticos.

«Cuando la producción externa de la obra se halla íntimamente ligada con la vida espiritual de los actores, adquiere con frecuencia mayor significación en el escenario que en la vida real. Si llena las necesidades de la obra y produce ese clima correcto, ayuda al actor a formular el aspecto interno de su papel, influencia todo su estado físico y su capacidad de sentir. Bajo estas condiciones, el ambiente es un estímulo poderoso para nuestras emociones. Por consiguiente, si una actriz debe actuar en el papel de Margarita, tentada por Mefistófeles mientras está orando, el director debe ofrecerle los medios para producir esa atmósfera de la iglesia, con lo cual la ayudará a sentir su papel.

«Y para el actor que interprete a Egmont, en la prisión, debe crear un ambiente sugestivo de soledad y cautiverio.

—¿Y qué sucede —preguntó Paul— cuando un director crea una espléndida producción extensa que, sin embargo, no llena las íntimas ocasiones del papel?

—Desgraciadamente, eso sucede con demasiada frecuencia —contestó Tortsov—, y el resultado es siempre, malo, porque su error conduce a los actores en dirección errada y levanta barreras entre ellos y sus papeles.

—¿Y qué ocurre cuando la producción exterior es francamente mala? —preguntó alguien.

—Peor todavía. Los artistas que trabajan con ese director sufrirán los efectos de indicaciones diametralmente opuestas al espíritu de sus papeles. En lugar de atraer la atención de los actores hacia el escenario, habrá de rechazarlos, arrojándolos en brazos del auditorio, fuera de las candilejas. En consecuencia, la producción externa de una obra es

una espada en las manos del director, que tiene doble filo, pudiendo hacer bien y mal por igual.

«Ahora —prosiguió el director— quiero proponerles un problema. ¿Creen ustedes que todo ambiente bien logrado habrá de atraer y ayudar a la memoria emotiva del actor? Por ejemplo, imaginen un exterior hermoso, diseñado por un artista muy bien dotado en el empleo del color, la línea y la perspectiva. Si se mira ese decorado desde el auditorio, la ilusión resulta perfecta. Y, sin embargo, cuando se está muy próximo, desencanta. ¿Por qué? Porque si un decorado se realiza conforme desde el punto de vista del pintor, en dos y no en tres dimensiones, no tiene valor para el teatro. Tiene amplitud y longitud, pero carece de profundidad, sin la cual habrá de faltarle vida en lo que al teatro se refiera.

«Ustedes saben, por propia experiencia, qué sensación produce al actor un escenario vacío, qué difícil es concentrar la atención en él, y qué duro es actuar en él, aunque más no sea en un breve ejercicio. ¡Y qué decir si trataran de actuar todo el papel de Hamlet, Otelo o Macbeth! Es muy difícil hacerlo sin la ayuda del director, sin un esquema de los movimientos, sin esos objetos sobre los cuales uno puede apoyarse, o hacia los que uno se acerca, ya para utilizarlas, ya para moverlos. Eso ocurre porque cada situación que se prepara para el actor, lo ayuda a otorgar una forma plástica externa al íntimo sentir. Por consiguiente, necesitamos impostergablemente esa tercera dimensión, una forma con profundidad, en la que podamos movernos, vivir, actuar.

7

—¿Por qué se está escondiendo en el rincón? —preguntó hoy el director a María, cuando llegó al escenario.

—Yo quería... salir, no puedo soportar... —murmuró, confusa, mientras trataba de alejarse de Vanya, que estaba distraído.

—¿Por qué están sentados juntos tan cómodamente? —preguntó a un grupo de estudiantes, en tomo de un sofá próximo a la mesa.

—Este... escuchábamos algunas anécdotas —tartamudeó Nicolás.

—¿Y qué están haciendo allí, junto a la lámpara? —preguntó, dirigiéndose a Sonya, que estaba junto a Grisha.

Sonya sintióse confundida y no supo qué decir, pero finalmente balbuceó algo sobre una carta que estaban leyendo.

Dirigióse luego a nosotros, y nos preguntó por qué nos paseábamos tanto, a lo que yo respondí:

—Charlábamos, simplemente.

—En una palabra —concluyó—, cada uno ha elegido la manera de que el ambiente corresponda a su inclinación de este momento. ¿O quizá el escenario que han hallado les ha sugerido la acción...?

Sentóse junto al fuego y nosotros frente a él. Algunos aproximaron las sillas para estar más cerca y oírlo mejor. Yo me instalé en la mesa para tomar notas. Grisha y Sonya volvieron a sentarse juntos, de forma que pudieran murmurar sus comentarios.

—Díganme ahora por qué cada uno de ustedes ha elegido ese sitio determinado —pidió. De modo que nos vimos obligados nuevamente a dar cuenta de cada uno de nuestros movimientos. Y le satisfizo saber que cada uno había hecho uso del ambiente conforme a lo que deseaba hacer, a su particular modo de sentir.

El próximo paso fué el de diseminarnos en varios sectores del salón, con determinados muebles para ayudarnos a formar grupos. Luego nos pidió que prestáramos atención a cualquier humor, memoria emotiva o sensaciones repetidas que nos sugiriera esa distribución de los muebles. También teníamos que decirle bajo qué circunstancias usaríamos ese tipo de ambiente. Luego, el director combinó una serie de ambientes y en cada caso debimos decirle bajo qué circunstancias emotivas o condiciones hallaríamos ese ambiente conforme con nuestros íntimos requerimientos. En otras palabras: mientras que al principio habíamos elegido nosotros el ambiente para que correspondiera a nuestro objetivo y modalidad, ahora él hacía lo mismo, y nuestro papel se limitaba a producir el objetivo correcto e inducir los sentimientos apropiados.

La tercera prueba fué la de responder a un ambiente arreglado por algún otro. Este último problema se presenta con frecuencia al actor y, en consecuencia, debe estar capacitado para resolverlo.

Realizó luego algunos ejercicios en que nos colocaba en posiciones que contradecían abiertamente nuestras inclinaciones y propósitos, ejercicios todos que nos llevaron a apreciar mejor cuanto significa, por las sensaciones que despierta, un ambiente bueno y confortable.

Al intentar resumir lo que habíamos llevado a cabo, el director dijo que el actor busca una *mise en scène* que corresponda a una modalidad suya y a su objetivo, y que asimismo esos elementos crean el ambiente. Ambos son, por otra parte, un estímulo para la memoria emotiva.

—La impresión más común es que un director utiliza todos los medios materiales a su alcance, como ser muebles, luces, efectos sonoros, y demás accesorios, para el primario propósito de impresionar al público. Por el contrario. Se utilizan más que nada por el efecto

que tienen sobre el actor. Tratamos en todo momento y por todos los medios de facilitarle la concentración de su atención en el escenario.

«Y sin embargo —agregó—, hay todavía muchos actores que desafiando la ilusión que podemos crear por medio de luces, sonidos y colores, sigue sintiéndose más interesado en el auditorio que en el escenario. Ni siquiera la obra o su sentido pueden lograr que su atención se vuelque hacia este lado de las candilejas. Para que esto no les suceda a ustedes, traten de aprender a ver y mirar las cosas del escenario, a responder y entregarse a lo que sucede en torno de ustedes. En una palabra, recurran a todo cuanto pueda estimular sus sentimientos.

«Hasta este momento —dijo el director, después de breve pausa— hemos estado trabajando del estímulo al sentimiento. Sin embargo, con frecuencia es necesario el procedimiento inverso. Y recurrimos a él cuando deseamos fijar experiencias internas accidentales.

«Como ejemplo, quiero contarles lo que me pasó en las primeras representaciones de *Lower Depths*, de Gorki. El papel de Satín habíame resultado bastante fácil, con la excepción del monólogo en el último acto. Eso requería de mí lo imposible, vale decir, darle una significación universal a la escena, decir mi papel con esa profunda implicación de un significado más profundo, de modo que se convirtiera en el punto neurálgico, en la cúspide de toda la obra.

«Cada vez que llegaba a este punto peligroso, parecía como si frenos potentes aherrojaran mis sentimientos. Y esa hesitación detenía el curso libre del gozo creador de mi papel. Después del monólogo, invariablemente, sentíame como el cantante que ha dado una nota alta en falso.

«Para mi sorpresa, esta dificultad desapareció a la tercera o cuarta representación. Cuando trate de hallar la razón, decidí repasar cuanto me había sucedido en la representación del día anterior.

«Lo primero que recordé fué el haber recibido una abultada factura del sastre, cosa que me alteró bastante. Luego había perdido la llave de mi escritorio. Con pésimo humor me había sentado a leer los comentarios de la obra, encontrándome con que las partes malas habían sido elogiadas, mientras que las buenas eran criticadas. Esto me había dejado deprimido. El resto del día lo pasé meditando sobre la obra; cientos de veces traté de analizar su profundo significado, recordando cada sensación que me despertaba cada punto de mi papel, y estaba en ello tan ensimismado que al llegar la noche, en lugar de sentirme alterado y nervioso como de costumbre, sentí indiferencia hacia el público y hacia el éxito o el fracaso. Me limité a cumplir mi actuación lógica y correctamente, y de pronto advertí que había pasado el punto neurálgico del monólogo sin siquiera notarlo.

«Consulté el caso con un actor experimentado, que es también muy buen psicólogo, y le pedí que me aclarara lo sucedido para poder fijar esa experiencia de la noche. Esta fué su respuesta:

«—Usted no puede repetir una sensación accidental que pudo haber tenido en el escenario, del mismo modo que no puede revivir una flor muerta. Es mejor tratar de crear algo nuevo que gastar sus esfuerzos en cosas muertas. ¿Cómo proceder? Antes que nada, no se preocupe por la flor, límitese a regar las raíces, o plante mejor nuevas simientes. La mayoría de los actores encaminan sus esfuerzos en dirección opuesta. Si logran algún éxito accidental en un papel, quieren repetirlo y se dirigen directamente a sus sentimientos. Pero eso es como tratar de cultivar flores sin la cooperación de la naturaleza, y no puede hacerlo, a menos que se dé por satisfecho con pimpollos artificiales.

«—¿Y entonces?...

«—No piense en el sentimiento por sí mismo, sino que haga trabajar su mente sobre lo que los hace surgir, sobre las condiciones que determinaron esa experiencia.

«Y el sabio actor concluyó diciéndome:

«—Nunca empiece por los resultados. *Ellos aparecerán a su debido tiempo como lógico fruto de lo que se ha hecho antes.*

«Seguí su consejo. Traté de llegar a las verdaderas raíces del monólogo, de captar la idea fundamental de la obra. Me di cuenta de que mi versión no había tenido, en realidad, afinidad alguna con la obra escrita por Gorki, y que mis errores habían levantado una barrera infranqueable entre yo y la idea principal.

«Esta experiencia ilustra el método de trabajar, es decir, desde las emociones hacia el estímulo original. Mediante el empleo de este método, un actor puede' repetir a deseo cualquier sensación, porque puede seguir la pista del sentimiento accidental, hasta la motivación primera, de manera que pueda volver a trazar el sendero desde el estímulo al sentimiento en sí mismo.

8

Empezó hoy el director diciendo:

—Cuanto más amplia sea la memoria emotiva, más rico será el material para la creación interna. Eso, creo yo, no requiere una elaboración posterior. Sin embargo, resulta necesario que además de la riqueza de la memoria emotiva, distingamos algunas otras características; y específicamente, su poder, su firmeza, la calidad del material que retiene, la proporción en que afecta nuestro trabajo práctico en el teatro.

«Todas nuestras experiencias creadoras son vívidas y completas, en proporción directa con el poder, la agudeza y la exactitud de nuestra memoria. Si es débil, los sentimientos que despierta serán pulidos, intangibles y transparentes. Y carecen de valer en el escenario, porque no pasarán más allá de las candilejas.

De las observaciones que siguió haciendo se desprende que existen muchos grados de poder en la memoria emotiva, y que sus efectos y combinaciones son variados. Al llegar aquí dijo:

—Imaginen que han recibido un insulto en público, digamos una bofetada en el rostro, que les hace arder la mejilla cada vez que piensan en ello. Este choque interno ha sido tan intenso que ha borrado todos los detalles del ingrato incidente. Pero cualquier cosa insignificante habrá de revivir instantáneamente el recuerdo del insulto, y la emoción volverá con redoblada violencia. La mejilla volverá a arderles o ustedes se pondrán pálidos, y el corazón les latirá más de prisa.

«Si ustedes poseen un material emocional de esa fuerza y agudeza, les será fácil transferirlo al escenario e interpretar una escena análoga a la experiencia que han tenido en la vida real, que les ha dejado un rastro tan vivo. Para hacer esto, entonces, no necesitarán de ninguna técnica, porque se desarrollará sola; la naturaleza será la mejor ayuda.

«Y aquí tienen otro ejemplo: tengo un amigo que es terriblemente distraído. Almorzó cierta vez con unos amigos que no veía desde hacía un año, y en el transcurso de la comida hizo referencia a la salud del hijito del dueño de casa, una adorable criatura.

«Sus palabras fueron recibidas en medio de un silencio sepulcral, y la dueña de casa perdió el conocimiento. El pobre hombre había olvidado por completo que el pequeño había muerto en ese año que no había visto a los amigos. Dice que mientras viva no podrá olvidar la consternación que sintió en ese instante.

«Y comprendan ustedes que las sensaciones de mi amigo eran profundamente diferentes a las de la persona que ha sido abofeteada en el rostro, que además había olvidado totalmente los detalles referentes al incidente. Mi amigo, en cambio, retuvo el recuerdo exacto, no sólo de sus sentimientos, sino del hecho en sí, y de las circunstancias que lo rodearon. Recuerda asimismo nítidamente la expresión de susto de un hombre sentado frente a él en la mesa, la mirada glacial de la mujer sentada a su derecha y el grito quebrado en la garganta que partió de la cabecera de la mesa.

«En el caso de una memoria emotiva débil, la tarea psicotécnica resulta realmente extensa y complicada.

«Una de las muchas facetas de esta forma de memoria tiene especial importancia, y ustedes deben entrar a conocerla, por lo que hablaré de ella detalladamente.

«Teóricamente, quizás supongan ustedes que el tipo ideal de memoria emotiva es aquel que puede retener y reproducir impresiones en todos los detalles exactos de su primer

momento, es decir, que puede revivir el momento tal como se ha experimentado. Y sin embargo, si tal fuera el caso, ¿qué sería de nuestro sistema nervioso? ¿Cómo podría tolerar la repetición de esos horrores, con todos los penosos detalles originales? La naturaleza humana no podría soportarlo.

«Por fortuna, las cosas no suceden así. Nuestra memoria emotiva no es exacta copia de la realidad; ocasionalmente puede ser más vivida, pero habitualmente es más débil que la original. A veces, las impresiones que se han recibido una vez continúan viviendo en nosotros, crecen y se ahondan. Lo que es más, estimulan nuevos procesos y llenan detalles incompletos o bien sugieren otros nuevos. En un caso de esta naturaleza, una persona puede mantenerse perfectamente serena en una situación peligrosa, y perder el sentido al recordarla más tarde. Ahí tienen un ejemplo del poder acrecentado de la memoria sobre el hecho original, y también del acrecentamiento posterior de una impresión que se ha tenido una vez.

«Queda ahora por tratar (además del poder e intensidad de estas memorias) su cualidad. Supongan que en lugar de ser ustedes la persona a la que determinada situación ha sucedido, sean meramente espectadores. Una cosa es recibir un insulto en público, y otra muy distinta ver que esto le sucede a algún otro, sentirse conmovido por ello, tomar la defensa del agresor o del agredido.

«Por supuesto, no hay motivos como para que el espectador no experimente una fuerte emoción. Quizá se sienta más afectado que cualquiera de las partes. Pero no es eso lo, que me interesa tratar ahora. Lo único que quiero señalar por el momento es que sus sentimientos son distintos.

«Existe otra posibilidad, la de que sin ser parte ni presenciar el incidente, se entere de él mediante la lectura o por conversaciones. Y ni aún así se verá libre de recibir impresiones profundas y vivas. Todo dependerá de la fuerza de la imaginación de la persona que ha escrito o relata la descripción, y también de la imaginación de la persona que la lee o la escucha.

«Y nuevamente, las emociones de uno y otro diferirán en calidad de la del que ha tomado parte, o ha presenciado la escena.

«Un actor debe tratar con todos estos tipos de material emotivo, elaborarlos y ajustarlos a las necesidades del personaje que debe representar.

«Supongamos ahora que ustedes han sido testigos cuando un hombre fué abofeteado en público, y que el incidente ha dejado huellas profundas en vuestra memoria. Sería más fácil entonces representar el papel del testigo, si les toca una escena similar en el escenario. Pero imaginen que, en cambio, se les pidiera que reprodujeran el papel de un hombre abofeteado en público. ¿Cómo podrían adaptar la emoción experimentada como testigos al papel del hombre insultado?

«El que ha sufrido la afrenta ha sentido el insulto, pero el testigo sólo puede

participar en la medida de sus simpatías para con la víctima del insulto. Sin embargo, la simpatía puede transformarse en reacción directa. Y eso exactamente es lo que ocurre cuando trabajamos en un papel. Desde el momento en que el actor siente que ese cambio se opera en él, se transforma en parte activa, y verdaderos sentimientos nacen en él; *con frecuencia, esta transformación de la simple simpatía humana en verdadero sentimiento humano por el personaje del papel sucede espontáneamente.*

«El actor puede sentir la situación del personaje del papel tan agudamente, y responder a él tan activamente, que en verdad se pone en el lugar de esa persona. Desde ese punto de vista, ve entonces lo que sucede a través de los ojos de la persona que ha sido abofeteada. Desea interpretar, participar de la situación, resentirse por el insulto, del mismo modo que lo haría si se tratara de un asunto de honor personal. En tal caso, la transformación de las emociones del testigo en las del participante en el hecho, se produce en forma tan completa que la fuerza y la calidad de los sentimientos que involucra no se ve disminuida.

«Ven entonces que no sólo usamos nuestras propias emociones pasadas con material creador, sino que utilizamos también sentimientos que hemos tenido al simpatizar con las emociones ajenas. Es fácil proclamar a priori que es totalmente imposible que tengamos material emotivo suficiente en nosotros mismos como para suplir las necesidades de todos los papeles que en el curso de toda nuestra vida nos toque interpretar en el escenario. Ninguna persona podrá ser el alma universal de *La gaviota*, de Chejov, que ha pasado por todas las humanas experiencias, incluyendo el asesinato y la propia muerte. Y, sin embargo, debemos vivir todas estas cosas en el escenario, de modo que debemos estudiar a otros seres, acercamos a ellos emocionalmente tanto como podamos, hasta que la simpatía por ellos se transforme en sentimientos propios.

«¿Acaso no es eso lo que nos ocurre cada vez que empezamos a estudiar un nuevo papel?»

9

—1) Si recuerdan el ejercicio con el loco —dijo el director—, les volverán a la memoria todas las sugerencias imaginadas. Cada una contenía un estímulo para la memoria emotiva y les otorgaba un ímpetu interno para situaciones que jamás antes les habían sucedido en la vida real. También sintieron el efecto del estímulo externo.

«2) ¿Recuerdan ustedes cómo desglosamos esa escena del Brand en unidades y objetivos, y cómo hombres y mujeres de la clase se dividieron en encarnizados bandos? Ese fué otro tipo de estímulo.

«3) Si ustedes recuerdan nuestra demostración de los objetos de la atención, en el escenario y en el auditorio, se darán cuenta entonces de que los objetos vivos también pueden ser verdaderos estímulos.

«4) Otra fuente importante de estímulo de la emoción es la verdadera acción física y su creencia en ella.

«5) A medida que transcurra el tiempo, entrarán a familiarizarse con muchas nuevas fuentes de inspiración. La más poderosa de ellas reside, sin embargo, en el texto de la obra y en las implicaciones de pensamiento y sentimiento que de ella surgen y afectan la relación mutua entre los actores.

«6) Están ustedes también advertidos de todos los estímulos externos que los rodean en el escenario, bajo la forma de decorados, arreglo de mobiliario, luces, sonidos y otros efectos, calculados para crear una ilusión de vida verdadera y situaciones reales.

«Si ustedes suman todo esto y le agregan aquello que todavía deben aprender, encontrarán que cuentan con gran porción de estímulos. Ellos representan el depósito psicotécnico de riquezas de todo actor, cuya utilización deben todavía aprender.

Cuando le dije al director que mi deseo era precisamente hacer eso mismo, aprender, pero que no sabía cómo, su consejo fué:

—Haga como hace el cazador. Si el ave no vuela por voluntad propia, nunca podrá encontrarla entre las hojas del bosque. Debe azuzarla, silbarle, recurrir a varios trucos. "Nuestras emociones artísticas son, al principio, como tímidos animales salvajes, y se ocultan en las profundidades de nuestra alma. Sí no salen a la superficie espontáneamente, no podrá usted ir detrás de ellas a buscarlas. Cuanto puede hacer es concentrar la imaginación en la manera más efectiva de atraerlas. Y el mismo fin tienen los estímulos para la memoria emotiva que hemos estado tratando.

«El lazo entre el engaño y el sentimiento es natural y normal, y debe emplearse ampliamente. Cuanto más pruebe sus efectos y analice sus resultados en las emociones que despierta, podrá juzgar mejor lo que su memoria sensitiva retiene y estará en mejor posición para desarrollarla.

«Al mismo tiempo, no debemos pasar por alto el problema de la cantidad de reservas a este respecto. Tendrá que recordar que deberá engrosar constantemente su reserva. Para ello tendrá, naturalmente, que acercarse principalmente a sus propias impresiones, sentimientos y experiencias. Deberá también obtener material de la vida que lo rodea, verdadera e imaginaria, de reminiscencias, libros, arte, ciencias, conocimientos de todas clases, de viajes, museos y, sobre todo, de la relación con otros seres humanos.

«¿Se da cuenta, ahora que sabe todo lo que se le exige al actor, por qué un verdadero artista debe llevar una vida completa, interesante, hermosa, variada, excitante e inspirada? Tendré que saber no sólo lo que ocurre en las grandes ciudades, sino también en las

provincias, pueblos lejanos, fábricas, y en los grandes centros culturales del mundo. Deberá estudiar la vida y la psicología de la gente que lo rodea, de cualquier clase social, tanto en su país como en el extranjero.

«Necesitamos un amplio punto de vista para actuar en las obras de nuestro tiempo y de mucha gente. Se nos exige interpretar la vida de seres humanos de todo el mundo. El actor crea no sólo la vida de sus tiempos, sino también del pasado y del futuro. Por eso necesita observar, conjeturar, experimentar, transportarse por la emoción. En algunos casos su problema es aún más complejo. Si su creación es interpretar la vida corriente, puede observar a su alrededor. Pero si debe interpretar el pasado, el futuro o una época imaginaria, debe reconstruir o recrear el papel en su imaginación, proceso harto complicado.

«Nuestro ideal deberá ser la búsqueda constante de lo eterno en el arte; eso que nunca morirá, que permanecerá siempre joven y próximo a los corazones humanos.

«Nuestra meta debe ser alcanzar la cumbre de perfección, lograda por los grandes clásicos, estudiarlos y aprender a utilizar el material emotivo vivo con el cual poder plasmarlos.

«Les he dicho cuanto hasta este momento es posible acerca de la memoria emotiva. Aprenderán mucho más a medida que prosigamos con nuestro programa.

Capítulo X Comunión

1

Cuando el director entró se volvió a Vassili y le preguntó:

—¿Con quién o con qué está usted en comunión en este momento?

Vassili estaba tan absorto en sus propios pensamientos que no se dio cuenta del sentido de la pregunta.

—¿Yo? —contestó, casi mecánicamente—. Con nada, ni con nadie.

—Debe ser una maravilla —fué la burlona observación del director—, si puede continuar en ese estado por mucho tiempo.

Vassili se excusó, asegurando a Tortsov que como nadie lo miraba ni se dirigía a él, no podía estar en contacto con nadie.

Le tocó el turno a Tortsov de sorprenderse.

—¿Quiere decir que alguien debe mirarle o hablarle para entrar en comunión con usted? —dijo—. Cierre los ojos y tápese los oídos, guarde silencio y trate de descubrir con quién está en relación mental. Trate de encontrar un sólo segundo en que no esté en contacto con algún objeto.

Traté yo mismo de hacerlo, y noté lo que sucedía dentro de mí.

Recordé la tarde anterior, en que oyera un famoso cuarteto de cuerdas, y seguí mis movimientos paso a paso. Al entrar en el *foyer* saludé a algunos amigos, busqué mi asiento y observé a los músicos, que afinaban los instrumentos. Comenzaron a tocar y escuché, más no logré alcanzar un estado de relación emotiva con ellos.

—Debe haber sido —concluí— un espacio en blanco en la corriente de comunión entre lo que me rodeaba y yo.

Pero el director expresó su firme desacuerdo con esta conclusión.

—¿Cómo puede considerar como espacio en blanco un tiempo en que estuvo absorto por la música? —dijo.

—Porque aunque escuchaba —insistí—, en realidad no oía la música, y aunque traté de penetrar su significado no lo logré. Por eso sentí que no se había establecido ningún contacto.

—Su asociación con la música y la aceptación de la música no había empezado todavía, porque el proceso precedente no había sido logrado y distraía su atención. Cuando lo logró pudo haberse entregado íntegramente a la música o interesado en alguna otra cosa. Pero no hubo ningún rompimiento alguno en la continuidad de su relación con algo.

—Quizá haya sido así —admití, y continué tratando de recordar. Distraído, había hecho un movimiento que se me ocurrió que había llamado la atención de los que estaban sentados cerca de mí. Después de eso me senté muy silenciosamente y simulé estar oyendo la música, pero la verdad es que no la oía, porque observaba cuanto pasaba a mí alrededor.

Paseaba la vista y la fijé luego en Tortsov; noté que no se había percatado de mi movimiento accidental. Busqué por el vestíbulo al mayor de los Shustov, pero ni él ni ningún otro de los actores de nuestro teatro estaba allí. Traté entonces de ver las caras de la gente, pero esta vez mi atención se dispersó de tal manera que no pude controlarla. La música me llevaba en pos de todo tipo de imaginaciones. Pensé en mis vecinos, en mis parientes que viven en otras ciudades lejanas y en mi amigo muerto.

El director me dijo más tarde que todas esas cosas habían acudido a mi mente porque sentía necesidad, sea de compartir mis pensamientos y sentimientos con los objetos de mi meditación, sea de alejarlos de esos objetos.

Finalmente, mi atención fué atraída por las luces de una araña que pendía del techo, y me dediqué extensamente a su contemplación. Estaba convencido de que había sido un momento en blanco, porque, sin necesidad de forzar lo imaginación, no se puede llamar el mirar a esas luces una forma de comunicación.

Cuando le conté todo a Tortsov, explicó mi estado de esta manera:

—Trataba de saber *cómo* y *de qué* estaba hecho el objeto. Absorbió su forma, su aspecto general, y toda clase de pormenores relacionados con la araña. Aceptó esas impresiones, las llevó a su memoria, y procedió a pensar en ellas. Significa que algo extrajo de su objeto y nosotros, los actores, lo consideramos necesario. Se asusta por la cualidad inanimada de su objeto. Cualquier cuadro, estatua, fotografía de un amigo o un objeto de museo es inanimado y, sin embargo, contiene alguna parte de la vida del artista que lo creó. Hasta una araña puede, en cierto modo, convertirse en un objeto de interés vivo, aunque más no sea por nuestra concentración en ella.

—En ese caso —argüí—, ¿podemos estar en asociación con cualquier objeto antiguo sobre el que recaiga nuestra mirada?

—Dudo que tuviera tiempo de absorber o dar, aunque más no sea una partícula de usted mismo o cualquier cosa que pasa velozmente por su vista. Sin embargo, sin absorber de otros, o sin dar a otros, no puede haber relación en el escenario. Dar o recibir algo de un objeto, aunque sea por breves instantes, constituye un momento de relación espiritual.

«He dicho muchas veces que es imposible tanto mirar y ver, como mirar y no ver. En el escenario pueden mirar, ver y sentir lo que sucede. Pero también es posible mirar lo que ocurre en torno de este lado de las candilejas, mientras los sentimientos e interés están centrados en el público, o en algún lugar ajeno a las paredes del teatro.

«Existen trucos mecánicos que los actores utilizan para cubrir la falta interior, pero sólo consiguen acentuar la vaciedad de sus miradas. No necesito decirles que eso es tan inútil como nocivo. La mirada es el espejo del alma. La mirada vacía es espejo del alma vacía. Es importante que: los ojos del actor, su mirada, reflejen el hondo contenido interno de su alma, por lo que debe crear grandes medios interiores para corresponder a la vida de un ser humano en el papel. Todo el tiempo que esté sobre el escenario tendrá que compartir esos recursos espirituales con los otros actores de la obra.

«No obstante, el actor no es más que un ser humano, y cuando llega al escenario es natural que traiga con él sus pensamientos diarios, sus sentimientos personales, sus reflexiones y sus realidades. Sí lo hace, la línea de su propia vida personal y monótona no se interrumpe. No se entregará de lleno a su papel, a menos que éste lo transporte. Cuando eso sucede, se identifica por completo con él y se transforma. Pero en cuanto se distraiga y caiga bajo el influjo de su propia vida personal, será transportado a través de las candilejas: hacia el público, o fuera de las paredes del teatro, a cualquier lugar donde el objeto mantenga una relación con él. Mientras tanto representará su parte de manera puramente mecánica. Cuando esos lapsos son frecuentes y sujetos a interpolaciones de la vida personal del actor, arruinan la continuidad del papel, porque carecen de relación con él.

«¿Imaginan un collar valioso en el que cada tres eslabones de oro haya uno de lata, y luego dos de oro sujetos con una soga? ¿Quién querrá semejante collar? ¿Y quién puede aspirar a una línea de comunicación en el escenario constantemente quebrada que deforma o anula la actuación? Si la comunicación entre las personas resulta importante en la vida real, en el escenario lo es diez veces más.

«Esta verdad deriva de la naturaleza del teatro, que está basada en las interrelaciones de los personajes dramáticos. No podría concebirlo un dramaturgo presentando sus personajes en estado inconsciente o dormidos, o en cualquier momento en que su vida interior no funcione.

«Ni se puede concebir que traiga al escenario dos personas que no sólo no se conocen, sino que rehúsan trabar conocimiento, cambiar ideas y sentimientos, o que quisieran esconder esos sentimientos sentándose en silencio, cada uno en un extremo

opuesto del escenario.

«En esas circunstancias, no habría razón para que el espectador entrara al teatro, desde que no se le ofrece lo que él ha venido a buscar, vale decir, sentir las emociones y a descubrir los pensamientos de la gente que participa en la obra.

«Qué distinto es cuando estos mismos actores vienen al escenario cada uno queriendo hacer partícipe de sus sentimientos al otro, o convencerlo de algo que cree, mientras que el otro hace todos los esfuerzos posibles por comprender esos sentimientos y pensamientos.

«Cuando el espectador está presente en intercambio tan emotivo e intelectual, es como el testigo de una conversación. Tiene un papel silencioso en el intercambio de sentimientos, y se excita por lo mismo que los actores experimentan. Pero el espectador del teatro puede entender e indirectamente participar en lo que ocurre en el escenario, sólo cuando ese intercambio continúa entre los actores.

«Si los actores quieren realmente mantener la atención de un gran público, deben hacer toda clase de esfuerzos para mantener entre ellos un intercambio ininterrumpido de sentimientos, pensamientos y acciones. Y el material interior para ese intercambio tendrá que ser lo suficientemente interesante para mantener la atención del espectador. La importancia excepcional de ese proceso hace que los invite a dedicarle especial atención y a estudiar con cuidado sus varias fases sobresalientes.

2

—Comenzaré por la *comuni3n con uno mismo* —dijo Tortsov—. ¿Cuándo nos hablamos a nosotros mismos?

«Siempre que estamos tan excitados que no podemos contenernos, o cuando luchamos con alguna idea difícil de asimilar, o cuando hacemos algún esfuerzo por recordar algo y tratamos de imprimirlo en nuestras conciencias, diciéndolo en alta voz; o cuando aliviarnos nuestros sentimientos alegres o tristes, proclamándolos.

«Estas ocasiones son raras en la vida real, pero frecuentes en el escenario. Cuando en el escenario tengo ocasi3n de comulgar con mis propios sentimientos, en silencio, estoy contento. Es un estado para mí familiar fuera del escenario, y me encuentro en él sumamente cómodo. Pero cuando me veo obligado a pronunciar largos y elocuentes monólogos, no tengo noci3n de lo que hago.

«¿Cómo puedo encontrar una base para hacer en el escenario lo que no hago fuera de él? ¿Cómo puedo hablarme a mí mismo? El hombre es una criatura grande. ¿Debe uno hablarle al cerebro, al corazón, a la imaginación, a las manos o a los pies? ¿Desde dónde hasta dónde correrá esa corriente de comunicación?

«Para determinarlo, debemos elegir un sujeto y un objeto. ¿Dónde están? A menos que pueda encontrar esos dos centros interiores conectados, seré impotente para dirigir mi atención errante, siempre lista a ser atrapada por el público.

«He leído lo que los hindúes dicen acerca de este tema. Creen en la existencia de una clase de energía vital llamada *Prana*, que da vida a nuestro cuerpo. De acuerdo con sus cálculos, el centro vital de dicho *Prana* es el plexo solar. En consecuencia, además de nuestro cerebro, que es aceptado generalmente como el centro nervioso y psíquico de nuestro ser, tenemos cerca del corazón una fuente similar, en el plexo solar.

«He tratado de establecer comunicación entre esos dos centros, con el resultado que no sólo sentí que existían, sino también que en realidad, entran en contacto uno con el otro. El centro cerebral parece ser el asiento de la conciencia y el centro nervioso del plexo solar el asiento de la emoción.

«La sensación fué de que mi cerebro mantenía comunicación con mis sentimientos. Me alegré, porque había encontrado el sujeto y el objeto que andaba buscando. Desde que hice el descubrimiento pude comulgar conmigo mismo en el escenario, tanto en voz alta como en silencio y con perfecto dominio de mí mismo.

«No tengo el menor deseo de indagar si el *Prana* existe en realidad o no. Mis sensaciones pueden ser puramente individuales, todo este asunto puede ser el fruto de mi imaginación. No tiene trascendencia alguna, salvo que puedo utilizarlo en provecho propio, y eso me ayuda. Si este método mío, práctico y poco científico, les resultara útil, mejor así. Caso contrario, no insistiré en él.

Después de una pausa, Tortsov continuó:

—El proceso de comunicación mutua con el compañero del escenario, es más fácil de realizar. Pero aquí encaramos una nueva dificultad. Supongan que uno de ustedes está en el escenario conmigo y estamos en relación directa. Pero yo soy muy alto. ¡Mírenme! Tengo nariz, boca, brazos, piernas y un cuerpo grande. ¿Pueden comunicarse de una sola vez con todas estas partes de mi cuerpo? Si no, elijan alguna en especial a la que deseen dirigirse.

—Los ojos —sugirió alguien, agregando—: porque son el espejo del alma.

—Ven ustedes, cuando quieren comunicarse con una persona, buscan primero el alma, su mundo interior. Traten ahora de encentrar mi alma viva: la verdadera.

—¿Cómo? —pregunté.

El director se asombró:

—¿No ha extendido nunca sus antenas emotivas para palpar el alma de otra persona? Míreme con atención. Trate de entender y sentir mi disposición interior. Así, así es la manera. Ahora diga cómo me encuentra.

—Generoso, considerado, amable, vivaz, alerta —contesté.

—¿Y ahora? —preguntó.

Lo miré de cerca y, de pronto, encontré no a Tortsov, sino a Famusov (el famoso personaje del clásico de *La desgracia del ingenio*), con todas sus señas familiares, aquellos ojos extraordinariamente cándidos, la boca ancha, las manos regordetas y los gestos suaves del hombre viejo e indulgente.

—Y ahora, ¿con quién está en comunicación? —preguntó Tortsov, con la famosa voz de Famusov.

—Con Famusov, naturalmente —contesté.

—¿Y qué se ha hecho de Tortsov? —dijo, volviendo instantáneamente a su verdadera personalidad—. Si no hubiera dirigido su atención a la nariz o a las manos de Famusov, que transformé por un método técnico, sino al espíritu, hubiera hallado que éste no había cambiado. No puedo expulsar mi alma de mi cuerpo y alquilar otra para que la reemplace. Hubiera fracasado al querer obtener comunicación con ese espíritu vivo, y en ese caso, ¿con quién habría estado en contacto?

Era precisamente lo que me sorprendía, por eso me puse a pensar lo que pasó por mis propios sentimientos cuando mi objeto fué transformado de Tortsov en Famusov, como pasaron del respeto que uno de ellos inspira a la ironía y la carcajada bien humorada que el otro produce. Naturalmente que debí estar en contacto con su espíritu de parte a parte y, sin embargo, no podía aclararlo.

—Estuve en contacto con un nuevo ser —explicó—, al que puede llamar Famusov-Tortsov o Tortsov-Famusov. Con el tiempo comprenderá esta milagrosa metamorfosis de un artista creador. Es suficiente ahora que comprenda que la *gente trata siempre de alcanzar el espíritu vivo de su objeto* y no se ocupa de las narices, de los ojos o de los botones, como algunos actores hacen en el escenario.

«Todo lo que dos personas necesitan es llegar a tener contacto entre ellas, y entonces el intercambio mutuo ocurrirá de manera natural. Trato de distribuir mis ideas y ustedes se esfuerzan por absorber algo de mí conocimiento y experiencia.

—Pero eso no implica que el intercambio sea mutuo —arguyó Grisha—. Usted, el sujeto, nos transmite sus sensaciones, pero cuando hacemos nosotros, los objetos, es recibirlas. ¿Dónde está la reciprocidad en eso?

—Dígame lo que está haciendo en este momento —replicó Tortsov—, ¿No me está contestando? ¿No está diciendo sus dudas y tratando de convencerme? Esa es la confluencia de sentimientos que usted busca.

—Eso es ahora, pero, ¿lo fué mientras usted hablaba? —insistió Grisha.

—No veo la diferencia —contestó Tortsov—. Estuvimos cambiando ideas y sentimientos, y ahora lo seguimos haciendo. Evidentemente, el comunicarse con otro, el dar y el recibir, sucede alternadamente. Pero aun cuando yo estaba hablando y usted escuchando, yo conocía de antemano sus dudas. Su impaciencia, su asombro y su excitación, llegaban hasta mí.

«¿Por qué absorbía yo esos sentimientos de usted? Porque usted no los podía contener. Aun estando en silencio, había entre nosotros encuentro de sentimientos. Naturalmente, no fué explícito hasta que usted comenzó a hablar. Sin embargo, eso prueba lo constante que es la corriente de intercambio de las ideas y de los sentimientos. Y se hace especialmente necesario en el escenario mantener ininterrumpida esa corriente, porque las líneas son casi siempre exclusivamente dialogadas.

«Desgraciadamente, esa corriente ininterrumpida es demasiado rara. Muchos actores, si es que en realidad la conocen, la utilizan solamente cuando dicen sus propias líneas. Pero en cuanto el otro actor comienza a decir las suyas, el primero ni escucha ni intenta absorber lo que el segundo está diciendo. Cesa de actuar hasta que le vuelve a corresponder. Ese hábito rompe el constante intercambio, porque depende de las concesiones mutuas de los sentimientos tanto durante la declamación de las líneas como también durante la réplica a lo que se ha dicho y hasta durante los silencios. cuando los ojos continúan la labor.

«Esa conexión fragmentada es errónea. Cuando se habla a la persona con la que se está representando, deben aprender a seguir hasta el fin, hasta que estén seguros de que sus pensamientos han penetrado en su conciencia. Sólo después que estén convencidos de esto y hayan complementado con los ojos lo que no hayan podido decir, continuarán con el resto de las líneas. A su vez, deben lograr aprehender palabras y pensamientos del compañero cada una de las veces con frescura renovada. Deben atender a las líneas del compañero, aunque las hayan oído repetir muchas veces en ensayos y representaciones. Esta conexión se debe hacer cada vez que actúan juntos, y requiere una gran concentración de atención, técnica y disciplina artística.

Después de una ligera pausa, el director dijo que pasaríamos a una nueva fase: *la comunión con un objeto imaginario, inmaterial y no existente*, algo así como una aparición.

—Algunas personas tratan de engañarse pensando que realmente, la ven, y debilitan toda su energía y atención en tal esfuerzo. Pero el actor experimentado sabe que la cuestión no está en la aparición misma, sino en su íntima relación con ella. Por lo tanto, trata de dar una respuesta honesta a su propia pregunta: ¿Qué haría si se me apareciera un fantasma?

«Hay algunos actores, especialmente los principiantes, que utilizan un objeto imaginario cuando están trabajando en sus casas, porque carecen de uno real. Su atención se dirige hacia el convencimiento de la existencia de una cosa inexistente, en vez de concentrarse en lo que podría ser su objetivo interior. Cuando adquieren ese mal hábito, llevan inconscientemente ese método al escenario, y con el tiempo se desacostumbran al objeto vivo. Colocan entre ellos y sus compañeros un objeto inanimado y falso. Ese hábito peligroso a menudo se arraiga tanto que puede durar toda la vida.

«Qué tortura actuar frente a un actor que le mira a uno y, sin embargo, ve a algún otro, que se ajusta constantemente a la otra persona y no a uno. Tales actores están separados de las mismas personas con las que debieran estar en íntima relación. No pueden entender las palabras, entonaciones o cualquier otra cosa del que les está hablando. Sus ojos están velados mientras lo miran. ¡Eviten este método peligroso y mortífero, que corroe y es difícilísimo extirpar!

—¿Qué haremos cuando no tengamos un objeto vivo? —pregunté.

—Esperar hasta que encuentren uno —contestó Tortsov—. Tendrán una clase en la que podrán ejercitarse en grupos de dos o más. Permítanme que les repita: insisto en que no realicen ningún ejercicio de comunicación si no es con objetos vivos y bajo una supervisión experta.

«Es más difícil aún la comunicación mutua con un objeto colectivo: en otras palabras, el público.

«Naturalmente, no se puede hacer directamente. La dificultad está en el hecho de que estamos en relación con nuestra pareja y, simultáneamente, con el espectador. Con el primero, nuestro contacto es directo y consciente; con el último, es indirecto e inconsciente. Lo notable es que con ambos nuestra relación es mutua.

Paul protestó y dijo:

—Entiendo cómo la relación entre los actores puede ser mutua, pero no la unión entre los actores y el público. Deberían contribuir con algo, porque, en realidad, ¿qué obtenemos de ellos? ¡Aplausos y flores! Y sólo los recibimos cuando la obra termina.

Tortsov dijo:

—Olvida las risas, las lágrimas y los aplausos durante la representación; los silbidos, el suspenso, ¿acaso no los cuenta?

«Les relataré una historia que ilustra lo que quiero decir. En la *matinée* para niños de *El pájaro azul*, durante el juicio de los niños por árboles y animales, sentí que alguien me codeaba. Era un niño de diez años. "Dígales que el gato está escuchando. Finge que se esconde, pero puedo verlo», murmuró una agitada vocecita, trémula de ansiedad por Mytyl y Tylyl. No pude tranquilizarlo, y el pequeñuelo se acercó a las candilejas, para prevenir

del peligro a los actores que representaban las partes de los niños.

«¿No es ésa una verdadera respuesta?

«Si quiere aprender a apreciar lo que obtiene del público, permítame sugerirle que represente ante una sala completamente vacía. ¿Le gustaría hacerlo? ¡No! Porque actuar sin público es como cantar en un lugar sin acústica. Actuar para un público amable es lo mismo que cantar en un lugar con perfecta acústica. El público constituye la acústica espiritual para nosotros. Nos devuelve lo que recibe de nosotros, en forma de emociones vivas, humanas.

«En los tipos de actuación convencionales y artificiales, ese problema de relación con un objeto colectivo se resuelve muy sencillamente. Tomen, por ejemplo, Las antiguas farsas francesas. En ellas los actores hablan constantemente con el público. Llegan al frente del escenario y se consagran a observaciones cortas individuales o a largas arengas que explican el curso de la obra, y hacen esto con imponente presunción, seguridad y aplomo. Realmente, si quieren ponerse en contacto directo con el público, es mejor que lo dominen. »Hay todavía otro aspecto: cómo encarar escenas de muchedumbre. Estamos obligados a entrar en relación directa e inmediata con un objeto en masa. Algunas veces nos volvemos a individuos de esa multitud; en otras, debemos abarcar la totalidad, en forma que se extienda el intercambio mutuo. El hecho de que la mayoría de todos los que hacen una escena de conjunto son naturalmente distintos por completo uno de otro, y que contribuyen con las más variadas emociones y pensamientos a ese intercambio mutuo, intensifica notablemente el proceso. También la calidad del grupo excita el temperamento de cada miembro componente y de todos ellos, en conjunto. Excita a los protagonistas y hace gran impresión en los espectadores.

Después Tortsov trató la actitud indeseable de los actores mecánicos para con el público.

—Se ponen en contacto directo con el público, pasando por sobre los actores que actúan con ellos. Es la línea de menor resistencia. En realidad no es ni más ni menos que exhibicionismo. Creo que puedo confiar en que sabrán distinguir entre eso y el sincero esfuerzo para intercambiar sentimientos humanos internos con otros actores. Hay una diferencia entre ese elevado proceso creador y los gestos teatrales comunes y mecánicos. Son tan opuestos como contradictorios.

«Lo podemos admitir todo menos el tipo teatral, y hasta lo tendrán que estudiar, aunque más no sea para combatirlo.

«Para terminar, una palabra acerca del principio activo que fundamenta el proceso de comunicación. Algunos creen que nuestros movimientos externos visibles, son una manifestación de actividad y que los actos invisibles interiores de la comunión espiritual no lo son. Esa idea errónea es de lo más lamentable, porque cada manifestación de actividad interior es importante y valiosa. Por lo tanto, aprendan e aprecien esa comunión interior, porque es una de las fuentes más importantes de acción.

3

—Si desean intercambiar sus pensamientos y sentimientos con alguien, deben ofrecer algo que ya hayan experimentado ustedes mismos —comenzó el director—. Este material crece en nosotros espontáneamente y deriva de las condiciones que nos rodean.

«En el teatro es distinto, y éste presenta una nueva dificultad. Se supone que utilizamos los sentimientos y pensamientos creados por el autor. Es más difícil absorber ese material espiritual que representar en formas externas pasiones inexistentes, a la buena manera teatral antigua.

«Es mucho más arduo comulgar verdaderamente con el compañero, que representarse como estando en esa relación con él. Los actores gustan de seguir la línea del menor esfuerzo, por lo que reemplazan con placer la verdadera comunión por las imitaciones comunes de ella.

«Merece que lo consideremos, porque quiero que comprendan, vean y sientan qué es lo que con más gusto probablemente enviamos al público bajo el disfraz de intercambio de pensamientos y sentimientos.

Aquí el director subió al escenario y representó una escena completa con mucho talento y maestría de técnica teatral. Comenzó recitando una poesía, con pronunciada rapidez, pero mucha efectividad, mas de manera tan incomprensible, que no pudimos entender ni una sola palabra.

—¿Cómo me estoy comunicando con ustedes ahora? —preguntó.

No nos atrevimos a criticarle, por lo que él mismo contestó a su pregunta.

—De ninguna manera —dijo—. Balbucí algunas palabras, las esparcí como sí fueran guisantes, sin siquiera saber lo que estaba diciendo.

«Es el primer tipo del material que muy a menudo se ofrece al público como base de la relación... aire. No se le da idea del sentido de cada palabra, ni de lo que ellas implican. El único deseo es ser efectivo.

Luego anunció que haría el monólogo del último acto de *Fígaro*. Esta vez su actuación fué un milagro de movimientos maravillosos, entonaciones, cambios, risa contagiosa, dicción cristalina, lenguaje ligero, brillantes inflexiones de voz con un timbre encantador. Apenas pudimos contenernos de hacerle una ovación. Todo fué tan

teatralmente efectivo. Sin embargo; no teníamos idea del contenido del monólogo, ya que no habíamos captado nada de lo que había dicho.

—Díganme ahora en qué relación estuve con ustedes esta vez —preguntó nuevamente.

Y nuevamente no pudimos contestar.

—Me he mostrado a ustedes en un papel —contestó Tortsov por nosotros—, y utilicé el monólogo de *Fígaro* con ese propósito, con todas sus palabras y sus gestos. No les mostré el papel en sí, sino que me mostré a mí mismo y a mis atributos; mi forma, cara, gestos, posturas, maneras, movimientos, andar, voz, dicción, lenguaje, entonaciones, temperamento, técnica; todo menos sentimientos.

«Para los que poseen un expresivo aparato externo, lo que hice recién no sería difícil. Dejen que resuene la voz, la lengua emite palabras y frases con claridad, la postura es plástica y el efecto total será agradable. Actué como una diva en un café-concierto, observándolos constantemente para ver si lo estaba haciendo bien; me sentí una mercancía frente a los compradores, que eran ustedes.

«Es un segundo ejemplo de cómo no actuar, a pesar del hecho de' que esta forma de exhibicionismo es ampliamente utilizada e inmensamente popular. Continuó con un tercer ejemplo.

—Ya me han visto presentarme a mí mismo. Ahora les mostraré un papel, como si el propio autor lo presentara, pero esto no significa que viviré el papel. El objetivo de esta representación no estará en mis sentimientos, sino en la personificación; las palabras, expresiones faciales, gestos y; asunto. No crearé el papel. Sólo lo presentaré de manera externa.

Representó una escena en la que un importante general se encuentra accidentalmente solo en su casa sin hacer nada. De puro aburrimiento, alineó las sillas de manera que parecieran saldadas desfilando. Luego hizo prolijas pilas de todo lo que había sobre las mesas. Más tarde pensó en algo más bien picante; después miró estupefacto una pila de correspondencia comercial. Firmó algunas cartas sin leerlas, bostezó. se estiró y recomenzó sus tontas actividades.

En todo el tiempo, Tortsov iba dando el texto del monólogo con extraordinaria claridad, sobre la nobleza de las personas de posición elevada y la densa ignorancia de todos los demás. Lo hizo en forma fría e impersonal, indicando el delineamiento externo de la escena' sin ningún esfuerzo por darle vida o profundidad. En algunos pasajes interpretaba el texto con fragilidad técnica, en otros, marcaba su postura, gesto y ejecución o acentuaba algún pormenor especial de su caracterización. Mientras tanto, observaba a su público con el rabillo del ojo, para ver si lo que hacía era aceptable. Cuando era necesario hacer algunas pausas, las alargaba. De la misma manera que los actores hacen cuando expresan una parte bien hecha por la quincuagésima vez. Podía muy bien haber sido un

fonógrafo o un operador cinematográfico mostrando la misma película hasta el infinito.

—Ahora —continuó— queda por ilustrar la manera y medios correctos para establecer contacto entre el escenario y el público.

«Me lo han visto demostrar muchas veces. Saben que trato siempre de estar en relación directa con mi compañero, de transmitirle mis propios sentimientos análogos al personaje que represento. El resto, la completa fusión del actor con su papel ocurre automáticamente.

«Ahora los probaré. Haré notar la comunicación incorrecta entre ustedes y sus parejas tocando un timbre. Por incorrecto, quiero decir que no están en contacto directo con el objeto, que están haciendo alarde con el papel o con ustedes mismos, o que están declamando sus líneas impersonalmente. Todos esos fenómenos serán señalados por medio de un timbre.

«Recuerden que hay sólo tres tipos que lograrán mi silenciosa aprobación:

«1) Comunicación directa con el objeto del escenario y comunicación indirecta con el público.

«2) Comuni3n con ustedes mismos.

«3) Comunicación con un objeto ausente o imaginario.

La prueba comenzó.

Paul y yo actuamos como mejor creímos, pero nos sorprendió que el timbre sonara para nosotros con tanta frecuencia.

Todos los demás fueron probados de la misma manera, Grisha y Sonya fueron los últimos, y pensamos que el director tocaría incesantemente; y, sin embargo, lo hizo mucho menos de lo que esperábamos.

Cuando le preguntamos la razón, explicó:

—Eso quiere decir que los que mucho alardean están equivocados, y que los otros, a quienes se critica, prueban ser más capaces de establecer entre ellos el contacto correcto. En ambos casos es un asunto de porcentaje. Pero la conclusión que se debe sacar es que no hay relación totalmente correcta, ni totalmente err3nea. El trabajo del actor es mixto; hay en él buenos y malos momentos.

«Si fueran a hacer un análisis, dividirían los resultados en porcentajes, cediendo al actor tanto por contacto con su pareja, tanto por contacto con el público, tanto por demostrar la personificación del papel y tanto por mostrarse a sí mismo. La relación entre esos porcentajes en el total, determina el grado de exactitud con que el actor fué capaz de

lograr el proceso de comunión. Algunos se justipreciarán más alto en sus relaciones con sus parejas, otros en su habilidad para comulgar con un objeto imaginario o consigo mismos,' y serán éstos los que se acerquen al ideal.

«En el sector negativo, algunos tipos de relación entre sujeto y objeto resultan menos malos que otros. Es, por ejemplo, menos malo exhibir la personificación psicológica del papel impersonalmente, que exhibirse o dar una representación mecánica.

«Infinito es el número de combinaciones. En consecuencia, es mejor para ustedes hacer práctica de: 1) encontrar en el escenario el verdadero objeto y entrar en activa comunicación con él, y 2) reconocer los objetos falsos, las relaciones falsas y combatirlos. Sobre todo, presten especial atención a la calidad del material espiritual sobre el que basen la comunicación con otros.

4

—Probaremos hoy el equipo externo de intercomunicación —anunció el director—. Debo saber si en realidad aprecian los medios que tienen a disposición. Por favor, suban al escenario, siéntense en parejas y establezcan algún argumento.

Consideré que Grisha sería la persona más indicada para entablar una discusión, por eso me senté junto a él, y no pasó mucho tiempo antes de legar mi propósito.

Tortsov notó que al exponer mis puntos a Grisha utilizaba las manos con mucha libertad, y ordenó que me las vendaran.

—¿Por qué? —pregunté.

—Para que entienda cuan a menudo fracasamos al apreciar nuestros instrumentos. Quiero que se convenza de que, mientras los ojos son el espejo del alma, las manos son los ojos del cuerpo —explicó.

Al no poder utilizar las manos, aumenté la entonación. Pero Tortsov me pidió que hablara sin elevar la voz o añadir inflexiones de más. Tuve que utilizar los ojos, la expresión facial, las cejas, el cuello, la cabeza y el torso. Traté de reemplazar los medios de que había sido privado. Fui atado entonces a la silla y sólo me quedaron en libertad la boca, los oídos, la cara y los ojos.

Muy pronto hasta éstos fueron vendados, y todo lo que pude hacer fué gruñir, lo que no me sirvió de nada.

A esta altura, el mundo exterior cesó de existir para mí. Nada me quedó, excepto la visión interior, mi oído interno, mi imaginación.

Fui mantenido en ese estado por un tiempo. Oí luego una voz que pareció muy distante.

Era Tortsov, que me decía:

—¿Desea que le devuelva algún órgano de comunicación? Si es así, ¿cuál?

Traté de indicar que lo pensaría.

¿Cómo podría elegir el órgano más necesario? La vista expresa los sentimientos; la palabra, los pensamientos. Los sentimientos deben influir en los órganos vocales, porque la entonación de la voz expresa la emoción interior, y el oído también es un gran estímulo para ellas. Además, dirigen el uso de la cara y de las manos.

Finalmente exclamé, enojado:

—¡El actor no puede estar lisiado! ¡Debe tener todos sus órganos!

El director me felicitó y dijo:

—Al fin habla como un artista que aprecia el verdadero valor de cada uno de los órganos de comunicación. ¡Ojalá veamos, al fin, desaparecer para siempre esos ojos en blanco del actor, esa cara y esa frente inmóviles, esa voz monótona, ese decir sin inflexión, ese cuerpo contorsionado con la espalda y el cuello rígido, esos brazos de madera, esas manos y esos dedos tiesos, ese andar encogido y ese amaneramiento!

«Esperemos que nuestros actores dediquen tanto cariño a sus equipos creadores como el violinista a su amado Stradivarius o a su Amati.

5

—Hasta ahora hemos estado con el proceso de comunión externo, visible y físico —comenzó diciendo el director—. Pero hay otro aspecto importante que es interno, invisible y espiritual.

«Mi dificultad está en que debo hablarles de algo que siento, pero que no conozco.

Es algo que he experimentado, pero sobre lo cual todavía no he podido formular una teoría. No poseo frases hechas de antemano para algo que puedo explicar sólo por una sugestión y para hacerles sentir, por ustedes mismos, las sensaciones que se describen en un texto:

«He took me by the wrist and held me hard.

Then goes he to the length of all his arm.

And, with his other hand thus o'er his brow.

He falls to such perusal of my face

As he would draw it. Long stayed he so.

At last, a little shaking of mine arm

And thrice his head thus waving up and down.

He raised a sigh so piteous and profound

As it did seem to shatter all his bulk

And end his being. That done, he lets me go.

And, with his head over his shoulder turned.

He seemed to find his way without his eyes.

For out o' doors he went without their helps.

And to the last bended their light on me».^[1]

«¿Pueden sentir en esas líneas la comunión sin palabras entre Hamlet y Ofelia? ¿No lo han experimentado en circunstancias similares, cuando algo brotó de ustedes, alguna corriente de los ojos, de las puntas de los dedos o a través de los poros?

«¿Qué nombre podemos darle a esas corrientes invisibles que utilizamos para comunicarnos unos a otros? Algún día este fenómeno será tema de investigación científica. Mientras tanto, llamémoslas rayos. Veamos ahora qué podemos averiguar acerca de ellas por el estudio y anotando nuestras propias sensaciones.

«Cuando estamos inactivos, este proceso de irradiación es apenas perceptible. Pero

en estado de gran emoción, estos rayos, tanto los enviados como los recibidos, se vuelven mucho más definidos y tangibles. Tal vez alguno de ustedes haya experimentado estas corrientes internas durante los momentos importantes de la primera representación prueba, como ejemplo, cuando María pidió ayuda o cuando Kostya gritó "Sangre, Yago, sangre», o durante cualquiera de los tantos ejercicios que han hecho.

«Ayer no más, fui testigo de una escena entre una joven y su novio. Habían disputado, no se hablaban y estaban sentados lo más lejos posible uno del otro. Ella hasta fingía no verlo, pero lo hacía de manera de atraer su atención. El permanecía inmóvil y la observaba con mirada suplicante. Trataba de que viera su mirada de modo que adivinara sus sentimientos, se esforzaba por tocar su alma con la antena invisible. Pero la joven oponía resistencia a todos los esfuerzos que hacía por comunicarse. Finalmente, alcanzó una mirada de ella cuando ésta se volvió un instante hacia esa dirección.

«No hubo palabras, ni exclamaciones, ni expresiones faciales, gestos o acciones. Eso es comunión directa, inmediata, en su forma más pura.

«Los hombres de ciencia quizá tengan alguna explicación sobre la naturaleza de ese proceso invisible. Todo lo que yo puedo hacer es describir lo que particularmente siento y cómo utilizo estas sensaciones en mi arte.

Desgraciadamente, al llegar aquí debió interrumpir la lección.

6

Fuimos divididos en parejas y yo me senté con Grisha. Al instante empezamos a enviarnos miradas fulminantes en forma mecánica.

El director nos detuvo.

—Ya están usando medios violentos, cuando eso es lo que precisamente debieran evitar en proceso tan delicado y susceptible. Las contracciones musculares impedirán cualquier posibilidad de lograr el propósito.

«Siéntense —dijo, autoritario—. ¡Más! ¡Todavía más! ¡Más, mucho más! ¡Siéntense en posición cómoda, natural! ¡No es bastante descansado! ¡Tampoco! Acomódense con tranquilidad. Ahora mírense. ¿Llaman a eso mirarse? Los ojos se les salen de las órbitas. ¡Suavicen la mirada! ¡Más! Sin tensión.

«¿Qué es lo que hace? —Tortsov le preguntó a Grisha.

—Trato de continuar nuestra discusión sobre arte.

—¿Espera expresar tales pensamientos con la mirada? Utilice las palabras y deje que los ojos ayuden a su voz. Quizás entonces sentirán las miradas fulminantes que se están lanzando.

Continuamos con nuestro argumento. En un momento dado, Tortsov me dijo:

—Durante esa pausa, noté que lanzaba miradas fulminantes. Y que usted Grisha, estaba preparado para recibirlas. Recuerden, ocurrió durante ese largo silencio.

Explicué que no había podido convencer a mi compañero de mi punto de vista, y que estaba preparando un nuevo argumento.

—Dígame, Vanya —dijo Tortsov—, ¿pudo sentir esa mirada de María? Esos eran verdaderos rayos.

—¡Disparos, eso eran! —fué su agria respuesta.

El director se volvió a mí.

—Además de oír, quiero que trate de absorber algo vital de su compañero. Además de la conciencia, discusión explícita e intercambio intelectual de ideas, ¿puede sentir un intercambio paralelo de corrientes, algo que absorbe usted en la mirada de él y a su vez usted envía?

«Es como un río subterráneo, que corre continuamente bajo la superficie, tanto de las palabras como de los silencios y forma una unión invisible entre el sujeto y el objeto.

«Ahora quiero que haga un experimento más. Se pondrá en comunicación conmigo —dijo, tomando el Jugar de Grisha—. Póngase cómodo, no se altere, no se apure y no se esfuerce. Antes de tratar de transmitir algo a otra persona, debe preparar el material.

«Hace un momento, este ejercicio le parecía complicado. Ahora lo hace con facilidad. Exactamente lo mismo pasará con el problema presente. Déjeme comprender sus sentimientos sin palabras, sólo por sus ojos —ordenó.

—Pero no puedo poner todos los matices de mis sentimientos en la expresión de la mirada —expliqué.

—Sobre eso nada podemos hacer —dijo—; por lo tanto, deje a un lado los matices.

—¿Qué quedará? —pregunté desconcertado.

—Sentimiento de simpatía, de respeto. Puede transmitirlos sin palabras. Pero no puede hacer que la otra persona sepa que usted siente simpatía por ella, porque es

inteligente, activa, trabajadora, de espíritu elevado.

—¿Qué es lo que trato de comunicarle? —pregunté a Tortsov, mientras lo miraba.

—No lo sé, ni me interesa —fué su respuesta.

—¿Por qué no?

—Porque usted fija la vista en mí. Si quiere que comprenda el sentido general de sus sentimientos, debe experimentar lo que trata de transmitirme.

—¿Puede entender ahora? No puedo expresar mis sentimientos con más claridad —dije.

—Usted me está mirando por alguna razón. No puedo saber la causa exacta sin palabras. Pero, aparte de esto, ¿siente usted que una corriente mana de usted libremente?

—Quizá lo haya experimentado en mis ojos —respondí, tratando de repetir la misma sensación.

—No, esta vez usted está pensando solamente en cómo hacer que esa corriente fluya de usted. Sus músculos están tensos. Su cuello y su barbilla están rígidos, y los ojos están empezando a desorbitarse. Lo que yo quiero de usted puede cumplirlo mucho más simple y naturalmente. Si usted quiere hacer partícipe a otra persona de algo que le sucede, no necesita usar sus músculos. La sensación física de esta corriente será apenas perceptible, pero la fuerza que usted pone detrás de ella será capaz de acelerar el latido de otro corazón.

Mi paciencia tenía un límite y, finalmente, exclamé:

—Bueno, pues yo no entiendo nada de lo que desea.

—Está bien, descanse ahora un poco y yo trataré de describirle la clase de sensación que quiero que experimente. Uno de mis alumnos la comparó con la fragancia de la flor. Otro con la iridiscencia de un diamante. Yo lo he sentido estando en el cráter de un volcán, cuando el aire cálido de las masas ígneas del centro de la tierra llegaba hasta mí. ¿Nada le sugiere todo esto?

—Nada en absoluto —repuse, obstinado.

—Entonces trataré de llegar hasta usted por el método inverso —dijo Tortsov pacientemente—. Escúcheme.

«Cuando voy a un concierto y la música no me emociona, pienso en otra forma de entretenimiento. Elijo una persona cualquiera de entre el público y trato de hipnotizarle. Si mi víctima es una hermosa mujer, trato de transmitirle mi entusiasmo. Si el rostro es desagradable, le envío mi aversión. En esos casos percibo una sensación física bien

definida; quizá le sea a usted familiar, y en todo caso, de eso se trata en este momento.

—¿Y usted lo experimenta cada vez que trata de hipnotizar a otra persona? —preguntó Paul.

—Sí, por supuesto, y si alguna vez trató de recurrir a la hipnosis, sabrá exactamente lo que quiero decir —contestó Tortsov.

—Eso sí me resulta sencillo y familiar —dije yo, aliviado.

—¿Acaso yo dije que fuera extraordinario? —fué la respuesta sorprendida de Tortsov.

—Yo creí que se trataba de algo muy... especial.

—Eso es lo que siempre ocurre —hizo notar el director—. Basta usar la palabra creación, para que todos se pongan a andar en zancos. Y ahora, repitamos el experimento.

—¿Qué es lo que trato de irradiarle? —pregunté.

—Desprecio, otra vez.

—¿Y ahora?

—Quisiera acariciarme.

—¿Y ahora?

—Otra vez un sentimiento amistoso, pero con un toque de ironía.

Me sentí encantado de ver cómo acertaba mis intenciones.

—¿Percibió usted esa corriente que nos unía?

—Creo que sí —repuse un tanto indeciso.

—En nuestra jerga llamamos a eso *irradiación*. El hecho de absorber esos rayos es el proceso inverso. Veamos cómo sale.

Cambiamos los papeles, y fué él quien trató de comunicarme sus sentimientos, y yo quien trató de adivinarlos.

—Intente definir con palabras su sensación —sugirió al terminar el experimento.

—Tendría que expresarlo recurriendo a una comparación. Es como un trozo de hierro atraído por un imán.

El director aprobó. Luego me preguntó si había tenido conciencia del lazo establecido entre nosotros durante esa silenciosa comunión.

—Me pareció que sí —respondí.

—Si usted logra establecer una cadena larga y consistente de semejantes sensaciones, habrá usted conseguido eso que llamamos nosotros «garra». Y entonces su facultad de darse y de absorber a la vez se robustecerá, y se hará más sutil y más palpable.

Cuando se le pidió que explicara más detalladamente lo que entendía por «garra», dijo:

—Es lo mismo que tiene un perro bulldog en su mandíbula. Los actores necesitamos de ese mismo poder de atraer con la mirada y con todos nuestros sentidos. Si un actor debe escuchar, que lo haga con toda intención; si oler, debe hacerlo con toda capacidad olfativa; si mirar, debe emplear á fondo sus ojos... claro que todo esto debe llevarse a cabo sin tensión muscular superflua.

—Cuando interpreté aquella escena de *Otelo*, ¿tuve algo de «garra»? —preguté.

—Hubo uno o dos momentos —admitió Tortsov—, pero son demasiado pocos. Todo el papel necesita esa fuerza, y si bien para un papel sencillo esa fuerza puede no pasar de común, para una obra de Shakespeare debe ser absoluta. En la vida diaria, no necesitamos constantemente de esa fuerza, pero en el escenario, y sobre todo cuando se interpretan tragedias, es una necesidad. Hagan sino esta comparación: la mayor parte de la vida está dedicada a actividades sin importancia; levantarse, acostarse, seguir una rutina en su mayor parte mecánica. Ese no es material para el teatro. Mas se dan esos momentos culminantes de gozo, de júbilo, de pasión. Tal el material que podemos usar en el teatro si para su expresión tenemos esa «garra» interna y externa. De ningún modo quiero significar un despliegue físico, sino una intensa actividad interna.

«Un actor debe aprender a sentirse absorbido por algún problema de creación interesante en el teatro. Y si puede dedicar toda su atención y sus facultades creadoras a ello, conseguirá esa verdadera "garra».

«Y ahora quiero contarles una anécdota de un domesticador de animales. Tenía la costumbre de viajar al África para traer monos, a los cuales luego amaestraba. Se cazaba una buena porción de monos, y luego elegía de entre ellos los más promisorios para su trabajo. ¿Y cómo efectuaba esa selección? Tomaba un mono por vez, y trataba de interesarlo en algún objeto, un pañuelo brillante, por ejemplo, que hacía ondear ante su vista, o algún juguete que pudiera llamarle la atención por el colorido o el sonido. Cuando la atención del animal se había centrado en el objeto, el domesticador trataba de distraerlo, presentándole otros objetos, como cigarrillos o nueces. Si conseguía que el mono transfiriera su atención de un objeto a otro, lo descartaba. Si, por el contrario, hallaba que era imposible distraer al animal del primer objeto que motivaba su interés, y que hacía un esfuerzo por retener el objeto cuando se lo quitaban, entonces lo compraba. Su elección,

evidentemente, estaba basada en la facultad del mono de aprehender un objeto y mantenerlo dentro de su atención.

«Así es como con frecuencia nosotros procedemos a juzgar la capacidad de los estudiantes en cuanto a atención y habilidad para mantenerse en contacto unos con otros; mediante la fuerza y la continuidad de su atracción.

7

El director empezó su lección de hoy diciendo: —Siendo estas corrientes tan importantes para la relación entre actores, ¿pueden, acaso, controlarse técnicamente? ¿Pueden producirse conforme a nuestros deseos?

«Aquí nuevamente estamos ante la situación de tener que trabajar desde afuera, cuando nuestros deseos no llegan espontáneamente desde adentro. Afortunadamente, existe un lazo orgánico entre cuerpo y espíritu, y su »lazo es tan grande que todo lo puede, salvo devolver la vida a los muertos. Piensen en un hombre que, aparentemente, muere por asfixia. Su pulso se ha detenido y no tiene conocimiento. Mediante el empleo de movimientos mecánicos se fuerza a sus pulmones a funcionar, con lo que se remida la circulación de la sangre y los órganos retoman sus habituales funciones, de modo que la vida es devuelta a este hombre, prácticamente muerto.

«Mediante el empleo de medios artificiales, nosotros hacemos uso del mismo principio. Ayudas exteriores estimulan el proceso interno. Y, ahora, permítanme que les muestre cómo emplear estos recursos.

Tortsov sentóse frente a mí y me pidió que eligiera un objeto, con base imaginativa apropiada, y que se lo transmitiera. Permitió para ello el empleo de palabras, gestos y expresiones faciales.

Esto llevó mucho tiempo, hasta que, finalmente, comprendí lo que quería y logré comunicarme con él. Pero me retuvo por algún tiempo observando y acostumbrándome al acompañamiento de las sensaciones físicas. Cuando dominé el ejercicio, restringió, uno tras otro, mis medios de expresión, palabras, gestos, etcétera, hasta que me vi obligado a continuar mi comunión con él, mediante el envío y la recepción de rayos.

Después me hizo repetir el proceso de manera puramente mecánica y física, sin permitir que participara ningún sentimiento. Me llevó tiempo separarlos uno de otro, y cuando lo logré me preguntó cómo me sentía.

—Como una bomba que trabaja para echar aire y nada más —dije—. Sentía las corrientes que manaban hacia usted, principalmente a través de mis ojos, y tal vez, de la parte de mi cuerpo más próximo a usted.

—Continúe entonces volcando esa corriente, de manera puramente física y mecánica, tanto como le sea posible —ordenó.

Poco tiempo después renunciaba yo a lo que llamé un procedimiento perfectamente desprovisto de sentido.

—¿Por qué entonces no puso algún sentido en él? —preguntó—. ¿No estaban sus sentimientos clamando por venir en su ayuda y su memoria emotiva sugiriendo alguna experiencia que pudiera utilizar como material para la corriente que estaba enviando?

—Es claro que si estuviera obligado a continuar con este ejercicio mecánico, sería difícil no utilizar algo que motivara mi acción. Necesitaría para ello algunas bases.

—¿Por qué no transmite lo que siente en este mismo momento, desesperación, impotencia, o busca alguna otra sensación? —sugirió Tortsov.

Traté de transmitirle que me sentía vejado y exasperado.

Mis ojos parecían decir:

«Déjeme tranquilo, ¿quiere? ¿Por qué persistir? ¿Por qué torturarme?»

—¿Cómo se siente ahora? —preguntó Tortsov

—Esta vez me siento como si la bomba expeliera algo más que aire.

—¡De modo que su emanación física de rayos, tan sin sentido, adquirió después de todo un significado y un propósito!

Luego continuó con otros ejercicios basados en los rayos receptores. Era el procedimiento inverso y describiré sólo un punto nuevo: antes que pudiera absorber nada de él, tenía que sentir, por medio de mis ojos, lo que quería que yo extrajese de él. Esto exigió una búsqueda atenta... tanteando mi camino en su estado de ánimo y entrando en cierto modo en contacto con él.

—No es tan sencillo hacer por medios técnicos lo que en la vida diaria se realiza natural e intuitivamente —dijo Tortsov—. No obstante, puedo darles el consuelo de que cuando estén en el escenario representando un papel, este proceso se logrará mucho más fácilmente que en un ejercicio en la clase.

«La razón es que para nuestro propósito actual debe juntarse material disperso para utilizar, mientras que en el escenario todas las circunstancias dadas han sido preparadas y

listas para que a una señal salgan a la superficie. Todo lo que se necesita es un libre estímulo y los sentimientos preparados para el papel brotarán en corriente continua y espontánea.

«Cuando hacen un sifón para vaciar algún recipiente, extraen el aire de una vez y el agua sube por sí sola. Lo mismo les pasa a ustedes: den la señal, abran el camino y los rayos y corrientes fluirán.

Cuando le pedimos que desarrollara esa habilidad, por medio de ejercicios, dijo:

—Están los dos tipos de ejercicios que acabamos de hacer: el primero les enseña a estimular un sentimiento que ustedes transmiten a otra persona. Mientras hacen esto, notan las sensaciones físicas que lo acompañan. Similarmente aprenden a reconocer la sensación de absorber sentimientos de otros.

«El segundo consiste en un esfuerzo por sentir la mera sensación física de lanzar y absorber sentimientos sin acompañamiento de la experiencia emotiva. Para ésta es imperativa una gran concentración de atención. De otro modo, podrían fácilmente confundir esas sensaciones con las contracciones musculares comunes. Si así ocurre, elijan algún sentimiento interior que deseen irradiar. Pero, sobre todo, eviten la violencia y la contorsión física. La irradiación o la absorción de las emociones debe tener lugar fácil, libre y naturalmente, y sin ninguna pérdida de energía.

«Pero no hagan esos ejercicios solos, o con una persona imaginaria. Utilicen siempre un objeto vivo, que en realidad este con ustedes y que, a su vez, desee cambiar sentimientos con ustedes. La comunión debe ser mutua. Tampoco prueben esos ejercicios excepto bajo la supervisión de mi asistente. Necesitan de su mirada experta para vigilar que no se equivoquen y corran el peligro de confundir la tensión muscular con el proceso correcto.

—¡Qué difícil parece! —exclamé.

—¿Difícil hacer algo que es normal y natural? —dijo Tortsov—. Están equivocados. Todo lo normal puede ser hecho fácilmente. Es mucho más difícil hacer algo contrario a la naturaleza. Estudien sus leyes y no traten de hacer nada que no sea natural.

«Todas las primeras etapas de nuestra labor les parecieron difíciles: la relajación de los músculos, la concentración de la atención y el descanso: y, sin embargo, ahora, se han convertido en una segunda naturaleza de ustedes.

«Debieran sentirse felices por haber enriquecido el equipo técnico mediante ese importante estímulo para la comunión.

Capítulo XI Adaptación

1

La primera sugestión que el director hizo, después de ver el gran letrero ADAPTACIÓN, que su asistente había colocado, fué para Vanya. Dió este problema:

—Desea ir a un determinado lugar. El tren sale a las catorce horas; falta una hora. ¿Cómo se arreglará para salir antes de que la clase termine? Su dificultad estará en la necesidad de engañar no sólo a mí, sino a todos sus compañeros. ¿Cómo lo haría?

Sugerí que fingiera estar triste, pensativo, deprimido o enfermo. Entonces todos le preguntarían: «¿Qué te ocurre?» Y eso le ofrecería la oportunidad de tramar alguna historia que nos obligaría a creer que en realidad estaba enfermo y a dejarle irse a su casa.

—¡Eso es! —exclamó Vanya alegremente, y procedió a examinar detenidamente una serie de trucos. Pero después que hubo ejecutado algunas travesuras, tropezó y lanzó un grito de dolor. Se detuvo como clavado en el suelo, con una pierna en alto y la cara encogida por el dolor.

Al principio creímos que estaba haciéndonos una broma, y que eso era parte de su argumento. Pero las apariencias indicaban un dolor tan genuino que creí en él, y estuve a punto de ir a ayudarlo, cuando sentí una pequeña duda y creí percibir en la fracción de un segundo un guiño malicioso en su mirada, por lo que permanecí con el director, mientras todos los otros iban en su ayuda. Se negó a permitir que alguno de ellos le tocara la pierna. Trató de apoyarla, pero gimió con tanto dolor, que Tortsov y yo nos miramos, como diciendo, ¿es ésto cierto o es broma? Finalmente, ayudaron a Vanya a salir del escenario con gran dificultad, sosteniéndolo por las axilas, mientras éste se apoyaba en la pierna sana.

De pronto, Vanya se echó a bailar vertiginosamente.

—¡Qué grande! ¡Que manera de sufrir! —dijo sonriendo.

Fué premiado con una ovación, y una vez más me convencí de sus verdaderas dotes de artista.

—¿Saben por qué lo han aplaudido? —preguntó el director—. Porque encontró la correcta adaptación a las circunstancias establecidas y llevó a la práctica plena y exitosamente su propósito.

«Utilizaremos esta palabra *adaptación* de ahora en adelante, para significar tanto *los medios humanos infernos, como los externos, que la gente utiliza para ajustarse unos a otros, en variedad de relaciones y también como ayuda para alcanzar un objeto.*

Más tarde explicó lo que quería decir por ajustarse o conformarse a un problema.

—Es lo que Vanya acaba de hacer. A fin de salir de sus clases más temprano ha usado de un ardid, un engaño, para ayudarse a resolver la situación en que se encontraba.

—¿Significa, entonces, que la adaptación es un engaño? —preguntó Grisha.

—En cierto modo, sí; en otro, es la intensa expresión de sentimientos o pensamientos internos; tercero, puede llamar hacia usted la atención de la persona con quien desea estar en contacto; cuarto, puede preparar a su compañero, poniéndolo en estado de ánimo de responderle; quinto, puede transmitir ciertos mensajes invisibles que sólo se pueden sentir, pero no traducir en palabras. Y podría citar muchas posibles funciones, porque su variedad y extensión son infinitas.

«Tomen este ejemplo: Supongan que usted, Kostya, tiene una gran posición y yo debo pedirle un favor. Debo conseguir su ayuda. Pero usted no me conoce. ¿Cómo puedo hacer para que me distinga de entre los muchos otros que tratan también de obtener su ayuda?

«Debo asegurarme su atención y controlarla. ¿Cómo puedo reforzarla y aumentarla y sacar partido del escaso contacto entre nosotros? ¿Cómo puedo influir en usted a fin de que tome una actitud favorable hacia mí? ¿Cómo puedo llegar hasta su mente, sus sentimientos, su atención e imaginación? ¿Cómo puedo tocar el alma misma de persona tan influyente?

«Sí tan sólo pudiera suscitar en su mente un cuadro que de alguna manera se aproximara a la terrible realidad de mis circunstancias, sé positivamente que su interés se despertaría. Me miraría con más atención, su corazón se conmovería. Pero para alcanzar esto, debo penetrar en el ser de esa otra persona, sentir su vida, adaptarme a ella.

«A lo que aspiramos, en primer lugar, al utilizar tales medios, es a expresar nuestros estados de ánimo y de corazón en forma más elocuente. Hay, sin embargo, circunstancias contrastantes en las que hacemos uso de ellos para esconder o disfrazar nuestras sensaciones. Tomen por ejemplo una persona sensitiva y orgullosa que trata de aparecer amable para esconder sus sentimientos heridos. O un fiscal que se emboza muy inteligentemente tras varios subterfugios para velar su verdadero objeto de examinar a un criminal.

«Podemos recurrir a métodos de adaptación de todas las formas de comunión, hasta con nosotros mismos, porque necesariamente debemos tener en cuenta el estado de ánimo en que estamos en cualquier momento dado.

—Pero, después de todo —arguyó Grisha—, las palabras existen para expresar todas esas cosas.

—¿Supone usted que las palabras pueden expresar plenamente los matices más sutiles de las emociones que experimenta? ¡No! Cuando estamos en comunión con otro, las palabras no bastan. Si queremos poner vida en ellas, debemos producir sentimientos. Llenan los espacios en blanco dejados por las palabras y completan lo que ha quedado sin decir.

—¿Entonces, cuanto mayor sea la cantidad de medios utilizada, más intensa y completa será la comunión con la otra persona? —sugirió alguien.

—No es cuestión de cantidad, sino de calidad —explicó el director.

Yo pregunté qué cualidades se adaptaban mejor en el escenario.

—Hay muchos tipos —fué su respuesta—. Cada actor tiene sus atributos especiales. Son originales de él, surgen de distintas fuentes y su valor varía. Hombres, mujeres, ancianos, niños, gente ostentosa, modesta, coléricos, amables, irritables y tranquilos, todos poseen sus tipos peculiares. Cada cambio de circunstancia, decoración, lugar de acción, tiempo, trae su correspondiente adaptación. Y esa adaptación es distinta cuando cae la noche y se está solo, a cuando es pleno día y se está en público. Cuando se llega a un país extranjero, se buscan las formas de adaptación apropiadas al ambiente circunstancial.

«Cada sentimiento que expresan, mientras se está expresando, requiere una forma intangible de adaptación, totalmente propia. Todos los tipos de relación, como, por ejemplo, comunicación de un grupo con un objeto imaginario presente o ausente, requiere adaptaciones peculiares a cada uno. Utilizamos nuestros cinco sentidos y todos los elementos de nuestro carácter interno y externo para comunicarnos. Enviamos rayos y los recibimos, usamos nuestros ojos y expresión facial, voz y entonación, nuestras manos, nuestros dedos, todo nuestro cuerpo, y en cada caso hacemos cualquier adaptación correspondiente que sea necesaria.

«Conocerán a actores que, a pesar de estar dotados de magníficos poderes de expresión en todas las fases de las emociones humanas y de los medios de utilizarlos de manera buena y correcta, sólo son capaces de transmitir todo esto frente a pocas personas, en la intimidad de los ensayos, mientras que frente al público, en que sus medios debieran acrecentarse en intensidad, palidecen y decaen y no llegan a las candilejas en forma suficientemente efectiva y teatral.

«Hay otros actores que poseen el poder de hacer adaptaciones intensas, pero no muchas. Y porque carecen de variedad, sus efectos pierden fuerza y agudeza.

«Finalmente, hay actores a quienes la naturaleza ha maltratado, dotándolos de poderes de adaptación monótonos e insípidos, aunque correctos. Nunca podrán alcanzar la primera línea en su profesión.

«Si toda la gente, en los carriles ordinarios de la vida, necesita y utiliza gran variedad de adaptaciones, los actores necesitan mayor número todavía, porque deben estar en constante contacto con los demás y, por lo tanto, estar adaptándose incesantemente. En todos los ejemplos que he dado, la calidad de la adaptación juega un gran papel: intensidad, colorido, audacia, delicadeza, matices y gusto.

«Lo que Vanya hizo para nosotros, fué intenso al punto de que puede calificarse de audacia. Pero hay otros medios de adaptación. Veamos, Sonya, Grisha y Vassili, suban al escenario y representen para mí el ejercicio del dinero quemado.

Sonya se puso de pie más bien lánguidamente, con expresión deprimida en el semblante, aguardando aparentemente a que los dos hombres siguieran su ejemplo. Pero ellos permanecieron sentados. Siguió un silencio embarazoso.

—¿Qué pasa? —preguntó Tortsov.

Ninguno contestó, y él esperó pacientemente. Al fin. Sonya no pudo soportar por más tiempo el silencio, y se decidió a hablar. Para suavizar sus observaciones utilizó algunos subterfugios femeninos, sabedora de que, generalmente, conmueven a los hombres. Bajó la vista y se quedó frotando la placa del número del asiento sobre cuyo respaldo se apoyaba, como queriendo así disimular su confusión. Por largo tiempo no pudo articular palabra, y finalmente, queriendo ocultar su rubor, cubrióse la cara con el pañuelo, volviendo la espalda.

La pausa pareció interminable, y para llenar el vacío y disminuir el embarazo que la situación le ocasionaba, como asimismo para darle un toque humorístico, dejó oír una risita forzada.

—Estamos tan aburridos de esa escena, realmente —dijo—.

No sé cómo decírselo, pero, por favor, denos algún otro ejercicio y actuaremos.

—¡Bravo! ¡De acuerdo! Y ahora no necesito hacer ese ejercicio, porque ya me ha dado lo que yo buscaba —exclamó el director.

—¿Qué le mostró? —preguntamos.

—Mientras que Vanya nos hizo una adaptación atrevida. Sonya fué más exquisita, más fina, y utilizó elementos internos y externos. Pacientemente recorrió toda la gama de sus poderes de persuasión para hacerme sentir piedad por ella. Empleó con efecto su resentimiento y sus lágrimas. Donde pudo, puso un toque de coqueteo para lograr su objetivo. No dejó de adaptarse continuamente, a fin de hacerme sentir y aceptar todos los

matices de las emociones cambiantes que estaba experimentando. Si no tenía éxito con uno, probaba otro o un tercero, confiando hallar la manera más convincente de hacerme penetrar en el fondo de su problema.

«Deben aprender a adaptarse a las circunstancias, al tiempo y a cada individuo. Sí se les exige tratar con una persona tonta, deben ajustarse a su mentalidad, y buscar los medios más simples con que alcanzar su mente y entendimiento. Pero si su hombre es astuto, deberán proceder con más cautela y utilizar toda clase de subterfugios, de manera que no alcance a percibir vuestras argucias.

«Para probarles cuan importantes son en nuestra labor creadora esas adaptaciones, permítanme agregar que muchos actores de capacidad emotiva limitada producen mayores efectos a través de sus intensos poderes de adaptación, que los que sienten más profunda y poderosamente y que, sin embargo, no pueden transmitir sus emociones más que con escasa intensidad.

2

—Vanya —ordenó el director—, suba al escenario conmigo y represente una variación de lo que hizo la última vez.

Nuestro vivaracho y joven amigo dio un salto al escenario, y Tortsov le siguió lentamente, mientras iba diciéndonos:

—¡Obsérvenme cómo lo echo! —En voz alta agregó—: De modo que quiere retirarse de la escuela temprano; es su objetivo principal y fundamental. Veamos cómo lo logra.

Se sentó en una silla cerca de la mesa, tomó de su bolsillo una carta y se absorbió en su lectura. Vanya permaneció de pie a su lado, con toda la atención concentrada en dar con la manera más ingeniosa posible de superarlo en penetración.

Probó todas las artimañas que imaginó, pero Tortsov, como si lo hiciera adrede, no le prestaba ninguna atención. Vanya siguió infatigablemente en sus esfuerzos. Por largo tiempo sentóse en absoluta inmovilidad y con expresión agonizante. Si al menos Tortsov lo hubiera mirado, aunque más no fuere, seguramente se hubiera apiadado de él. De pronto, Vanya se levantó y corrió hacia los bastidores. Un instante después volvía caminando con el paso inseguro del inválido, y secándose la frente como si un sudor helado brotara de ella. Se sentó pesadamente cerca de Tortsov, que continuaba ignorándolo. No obstante, actuaba verdaderamente, y nosotros aprobábamos cuanto hacía.

Agotado por el cansancio, Vanya quiso sentarse en una silla, pero cayó al suelo. Todos reímos al ver su exageración. Mas el director permanecía inmutable.

Vanya inventó nuevas cosas para seguir haciéndonos reír. Sólo Tortsov guardaba silencio, sin prestarle atención. Cuanto más exageraba Vanya, más nos reíamos, de modo que nuestra alegría lo impulsaba a imaginar actitudes más y más graciosas, hasta que la carcajada fué general.

Eso era justamente lo que esperaba Tortsov.

—¿Se dan cuenta de lo que ha sucedido? —preguntó tan pronto logró calmarnos—. El objetivo central de Vanya debió ser dejar la escuela antes de tiempo. Todas sus acciones, palabras y esfuerzos por parecer enfermo y atraer mi atención fueron medios que utilizó para lograr su propósito principal. Al principio, lo que hizo fué apropiado a su finalidad. Pero, ¡ay!, tan pronto oyó la risa del público cambió de dirección y comenzó a adaptar sus acciones, no a mí, que no le prestaba atención, sino a ustedes, que festejaban sus monerías.

«Su objetivo pasó a ser el de entretener a los espectadores. ¿Qué bases pudo hallar para eso? ¿Dónde buscaría su argumento? ¿Cómo pudo creer y vivir en él? Su único recurso debió ser lo teatral, y por eso es que fracasó.

«En ese momento sus medios se volvieron falsos, a causa de que los utilizaba por sí mismos, en lugar de hacerlo como auxiliares, que es la finalidad que tienen. Esa clase de actuación errónea se ve en el escenario con mucha frecuencia. Conozco gran número de actores que están capacitados para hacer brillantes adaptaciones y que, sin embargo, utilizan esos medios para entretener a su público, en vez de transmitirle sus sentimientos. Cambian sus poderes de adaptación, de la misma manera que lo hizo Vanya, en números individuales de *vaudeville*. El éxito de esos números individuales los marea, y por ellos están dispuestos a sacrificar su papel, como un todo, a cambio de la excitación de obtener una explosión de aplausos y carcajadas. Muy a menudo esos momentos particulares nada tienen que ver con la obra y, naturalmente, en esas circunstancias, tales adaptaciones pierden todo significado.

«Por lo que ven, pueden llegar a ser para el actor una tentación peligrosa. Hay papeles que están llenos de oportunidades para abusar de las adaptaciones. Tomen, por ejemplo, la obra de Ostrovsky, *Hay bastante estupidez en todo hombre sabio*, y el papel del anciano Mamayev. Porque no tiene ocupación, se pasa todo el día dando consejos al primero que pesca. No es fácil apegarse a un objetivo a través de una obra de cinco actos: predicar y predicar a otros y transmitirles constantemente los mismos sentimientos y pensamientos. En esas circunstancias, resulta fácil en extremo caer en la monotonía. Para evitarlo, muchos actores concentran sus esfuerzos en toda clase de adaptaciones, variantes de la idea principal de predicar al prójimo. Esa infinita variedad de adaptaciones es valiosa, naturalmente, pero puede ser nociva si se acentúa el énfasis en las variaciones, en vez de hacerlo en el objetivo.

«Si estudian los trabajos internos de la mente de un actor, encontrarán que lo que

sucede es que, en lugar de decirse a sí mismo "encararé tal y cual objetivo por medio de un tono severo", lo que en realidad dice es: "quiero ser severo». Pero, como ustedes saben, no deben ser severos, ni nada parecido, simplemente porque sí.

«Si lo hacen, los verdaderos sentimientos y las verdaderas acciones desaparecerán y serán reemplazados por las artificiales y teatrales. Es harto típico en los actores que, en presencia de los personajes que las obras les dan para comunicarse con ellos, buscan fuera algún otro objeto para su atención, del otro lado de las candilejas, y proceden a adaptarse a ese otro objeto. Su comunicación exterior puede parecer que se establece con las personas del escenario, pero sus verdaderas adaptaciones son hechas para los espectadores.

«Supongan que uno de ustedes vive en el último piso de una casa y que al otro lado de la calle vive el objeto de sus afectos. ¿Cómo le expresará su amor? Puede enviarle besos, apretar la mano contra el corazón, en fin que parecerá hallarse en estado de éxtasis, tristeza o nostalgia. Puede utilizar gestos para inquirir si puede visitarla o no, etcétera. Todas esas adaptaciones a su problema deben ser expresadas con colores fuertes, porque de otro modo nunca podrá salvar el espacio intermedio.

«Viene ahora una oportunidad excepcionalmente favorable: en la calle no hay una sola alma; ella está sola, en su ventana; en todas las demás ventanas las persianas están cerradas. Nada hay que impida hablarle, pero tendrá que elevar la voz para salvar la distancia.

«La próxima vez que la encuentra, está paseando por la acera, del brazo de su madre. ¿Cómo aprovechar ese fugaz contacto y murmurarle una palabra, o tal vez pedirle una cita? Para estar de acuerdo con las circunstancias del encuentro, apenas podrá recurrir a algún gesto expresivo de la mano, casi imperceptible, o quizás se limitará a mirarla. Si las palabras fueran posibles, habrá que murmurarlas apenas.

«Ya está casi a punto de actuar, cuando de pronto percibe llegando de dirección opuesta a su rival. Se apodera de usted el deseo de demostrarle su éxito. Olvida a la madre y proclama a todo pulmón palabras de amor.

«Muchos actores hacen constante e impunemente lo que miraríamos como absurdos inexplicables en un ser humano común. Están en el escenario, frente a sus compañeros, y, sin embargo, ajustan sus expresiones faciales, voces, gestos y acciones a una distancia que no es la que media entre ellos y los demás actores, sino entre ellos y quienquiera ocupe la última fila de la platea.

—En realidad, yo tendría consideración del pobre diablo que no puede proporcionarse un asiento en las primeras filas, donde puede oír todo —saltó Grisha.

—Su primer deber —contestó Tortsov— es adaptarse al compañero. En cuanto a la pobre gente de las últimas filas, tenemos una manera especial de llegar hasta ella. Nuestras voces están educadas apropiadamente, y utilizamos métodos muy eficaces de pronunciación para las vocales y las consonantes. Con la dicción correcta pueden hablar tan

suavemente como si estuvieran en una pequeña habitación, y aquellas pobres personas los oirán mejor que si gritaran, especialmente si han despertado su interés por lo que están diciendo, y les han hecho penetrar en el significado interior de las líneas. Si gritan, esas íntimas palabras que debieran ser transmitidas en tono suave, perderán el valor, y los espectadores no podrán penetrar en su significado.

—De todos modos, el espectador tiene que ver lo que sucede —insistió Grisha.

—Con ese propósito hacemos uso de la acción sostenida, ejecutada con limpieza y exactitud, coherencia y lógica. Eso es lo que hace que el espectador entienda lo que ocurre. Pero si los actores van a contradecir sus propios sentimientos interiores con gesticulaciones y posturas que pueden ser atractivas, pero que no son verdaderamente motivadas, entonces el público se cansará de seguirlos, porque no tienen relación vital ni con los espectadores ni con los personajes de la obra, y con seguridad acabará aburriéndose de las repeticiones. Digo todo esto para explicarles que el escenario, con toda su publicidad, tiende a llevar al actor fuera de las adaptaciones naturales y humanas a las situaciones, tentándolos hacia lo convencional y lo teatral. Esas son, precisamente, formas contra las que debemos luchar, con todos los medios a nuestra disposición, hasta que las hayamos expulsado del teatro.

3

Tortsov comenzó hoy sus observaciones manifestando lo siguiente:

—*Las adaptaciones son hechas consciente e inconscientemente.*

«He aquí la ilustración de una adaptación intuitiva como expresión de supremo dolor. En *Mi vida en el arte* hay una descripción de cómo una madre recibe la noticia de la muerte de su hijo. En los primeros momentos no expresó nada, sino que comenzó a vestirse con apuro. Luego corrió hacia la puerta y gritó "¡Socorro!»

«Una adaptación de esa naturaleza no puede ser reproducida intelectualmente ni con la ayuda de técnica alguna. Es creada natural, espontánea e inconscientemente, en el mismo momento en que las emociones están en pleno apogeo. Sin embargo, ese tipo tan directo, intenso y convincente, represento el método efectivo que necesitamos. Es únicamente por esos medios que creamos y transmitimos a Un público de miles de personas todos los matices más delicados del sentimiento, apenas perceptibles. Pero para tales experiencias, la aproximación puede, realizarse únicamente a través de la intuición y de la subconsciencia.

«¡Cómo se mantienen esos sentimientos en el escenario! ¡Qué impresión imborrable hacen en la memoria del espectador!

«¿En qué consiste su poder?

«En su abrumadora *calidad de inesperado*.

«Si siguen a un actor a través de todo un papel, paso a paso, pueden esperar que, en cierto momento importante, diga sus líneas en tono de voz alto, claro y serio. Supongan que en vez de eso, inesperadamente, utiliza un tono ligero, alegre y muy suave, como manera original de manejar su papel. El elemento sorpresa es tan intrigante y efectivo que ustedes se persuaden de que esta nueva manera es la única en que puede actuarse esa parte. Se dicen: "¿Cómo es que nunca pensé o no imaginé que aquellas líneas fueran tan importantes?" Quedan «sombrosos y contentos por esa inesperada adaptación hecha por el actor.

«Nuestro subconsciente tiene su propia lógica. Desde que encontramos adaptaciones subconscientes tan necesarias en nuestro arte, entraré en algunos pormenores al discutirlos.

«Las adaptaciones más poderosas, intensas y convincentes, son los productos de esa prodigiosa artista: la naturaleza. Son casi totalmente de origen subconsciente, y hallamos que los más grandes artistas las utilizan. Sin embargo, aun esa gente excepcional, no puede producirlas en cualquier momento. Sólo llegan a ellas en raptos de inspiración. En otros momentos sus adaptaciones son subconscientes sólo en parte. Tomen en consideración el hecho de que mientras permanecemos en el escenario, estamos en contacto permanente con los demás, por lo tanto, nuestras adaptaciones a cada uno deben ser constantes. ¡Piensen entonces cuántas acciones y movimientos significa, y qué proporción de momentos subconscientes pueden incluir!

Después de una pausa, el director continuó:

—El subconsciente no interviene solamente cuando estamos interesados en el constante intercambio de ideas y de sentimientos, sino que acude en nuestra ayuda en otros momentos. Probemos en nosotros mismos; propongo que por cinco minutos no hablen ni hagan nada.

Después de ese lapso de silencio, Tortsov preguntó a cada estudiante qué había sucedido en su interior, qué había pensado y experimentado durante ese tiempo.

Alguno dijo que, por alguna razón, había recordado de pronto el remedio que debía ingerir.

—¿Qué tiene eso que ver con nuestra lección? —inquirió Tortsov.

—Nada en absoluto.

—¿Tal vez sintió algún dolor que le hizo recordar su enfermedad? —insistió.

—No, no sentí ningún dolor.

—¿Cómo se le ocurrió semejante idea?

No hubo contestación.

Una de las jóvenes había estado pensando en unas tijeras.

—¿Qué relación tiene con lo que estamos hablando? —preguntó Tortsov.

—Que yo vea, ninguna.

—¿Tal vez notó algún defecto en su vestido, decidió remediarlo y eso le hizo pensar en las tijeras?

—No, mis ropas están en orden. Pero dejé mis tijeras en una caja con algunas cintas y cerré con llave la caja, dentro de mi baúl. De pronto surgió en mi memoria la idea de que no debía olvidar dónde las había guardado.

—¿Entonces pensó primero en las tijeras y luego razonó por qué había sucedido?

—Así es, pensé primero en las tijeras.

—¿Pero todavía sigue ignorando de dónde le vino la idea en primer lugar?

Prosiguiendo sus investigaciones, Tortsov encontró que Vassili, durante el período de silencio, había estado pensando en un ananá, y se le ocurrió que sus hojas de superficie escamosa y en punta eran muy similares a las de cierto tipo de palmeras.

—¿Qué puso al ananá en su mente? ¿Lo ha comido recientemente?

—No.

—¿De dónde sacaron esas ideas sobre remedios, tijeras y ananás?

Cuando admitimos que no lo sabíamos, el director dijo:

—Todas esas cosas brotan del subconsciente. Son como estrellas fugaces.

Después de reflexionar por un instante, se volvió a Vassili y dijo:

—No comprendo todavía por qué cuando nos contaba su idea del ananá, se contorsionaba en extrañas posiciones físicas. No agregaron nada a su historia sobre el ananá y la palmera. Expresaban algo más, ¿qué era? ¿A qué se debía esa expresión intensamente reflexiva de sus ojos y la sombra que empañaba su rostro? ¿Cuál fue el significado del dibujo que bosquejó en el aire con los dedos? ¿Por qué nos miró a todos por turno tan significativamente y sacudió los hombros? ¿Qué relación tiene todo eso con el ananá?

—¿Quiere decir que yo estuve haciendo todas esas cosas? —preguntó Vassili.

—Claro que sí, y quiero saber qué significaban.

—Debo haberme sentido sorprendido —dijo Vassili.

—¿Sorprendido de qué? ¿De los milagros de la naturaleza?

—Quizá.

—¿Entonces serán las adaptaciones a la idea sugerida por su mente?

Pero Vassili calló.

—¿Puede ser que su mente, que en realidad es muy inteligente, pudiera sugerir tantos absurdos? —dijo Tortsov—. ¿O fueron sus sentimientos? En ese caso, ¿dió una forma física exterior a la sugestión hecha por su subconsciente? Como quiera que sea, tanto cuando tuvo la idea del ananá, como cuando se adaptó a ella, atravesó esa ignorada región del subconsciente.

«Por uno u otro estímulo, la idea viene a su mente. En ese momento cruza el subconsciente. Después considera esa idea y, más tarde, cuando la idea, como sus pensamientos sobre ella, son colocados en forma física tangible, pasa usted nuevamente, por un lapso infinitesimal de tiempo, a través del subconsciente. En cada momento usted hace que sus adaptaciones, en todo o en parte, absorban algo esencial de él.

«En todo proceso de intercomunicación, las adaptaciones necesariamente involucradas, tanto el subconsciente como la intuición, representan un gran papel, sí no el principal. En el teatro, su significado se acrecienta extraordinariamente.

«No sé lo que la ciencia dice sobre ese tema. Sólo puedo compartir con ustedes lo que he sentido y observado en mí mismo. Después de prolongadas investigaciones, puedo ahora afirmar que en la vida común no encuentro ninguna adaptación consciente sin algún elemento, por leve que sea, del subconsciente. En el escenario, por otra parte, en donde uno debería suponer que predominan las adaptaciones subconscientes intuitivas, se da la persistencia de adaptaciones completamente conscientes. Estas son las muletas del actor. Las encuentran en todos los papeles que se han representado hasta el cansancio. Cada gesto es afectado en el más alto grado.

—¿Debemos inferir que no aprueba usted ninguna adaptación consciente en el escenario? —pregunté.

—No las que les he mencionado, y que se convierten en meros moldes. Y, sin embargo, debo admitir que no ignoro los caracteres conscientes de ciertas adaptaciones, cuando han sido sugeridas por fuentes extrañas, como el director, otros actores, amigos o consejos ofrecidos, buscados o no. Tales adaptaciones tendrán que ser utilizadas con gran

cuidado e inteligencia.

«Nunca las acepten en la forma que se las presentan. No se permitan a ustedes mismos limitarse a copiarlas. Deben adaptarlas a sus propias necesidades, hacerlas suyos propias, verdadera parte de ustedes mismos. Realizar esto es emprender una labor ardua, rodeada por una serie completamente nueva de circunstancias dadas y de estímulos.

«Y la llevarán a cabo en igual forma que el actor, cuando ve en la vida real alguna característica peculiar que desea incorporar a un papel. Si se limitan a copiar, caerán en el error de la actuación superficial y rutinaria.

—¿Qué otros tipos de adaptaciones existen? —pregunté.

—Adaptaciones mecánicas o adaptaciones motrices —contestó Tortsov.

—¿Se refiere a... moldes?

—No, no hablo de ellos. Deberían ser exterminados. Las adaptaciones *motrices* son en su origen subconscientes, semiconscientes o conscientes. Son adaptaciones normales, naturales y humanas, llevadas a un punto en que adquieren carácter puramente mecánico.

«Permítanme darles un ejemplo. Supongamos que al representar cierto papel hacen uso de adaptaciones verdaderas y humanas en sus relaciones con los demás que están en el escenario. Sin embargo, una gran parte de esas adaptaciones provienen del personaje que están representando y no directamente de ustedes. Esas adaptaciones suplementarias han aparecido espontánea, involuntaria e inconsciente mente, pero el director se las ha señalado. Después de lo cual ya las conocen, se vuelven conscientes y habituales. Crecen en la carne misma y en la sangre del personaje que representan, cada vez que viven el papel. Finalmente, esas adaptaciones suplementarias se vuelven actividades motrices.

—¿Son entonces estereotipos? —preguntó alguien.

—No. Repetiré. La manera de actuar estereotipada es convencional, falsa, carece de vida. Tiene su origen en la rutina teatral. No transmite sentimientos, ideas, ni imagen alguna propia de los seres humanos. Las adaptaciones motrices, por lo contrario, son intuitivas, originales, pero se han vuelto mecánicas, sin sacrificar su calidad de naturales. Porque permanecen orgánicas y humanas, son la antítesis de la actuación, según moldes rígidos.

—El próximo paso será la cuestión de resolver los *medios técnicos* que podemos emplear para estimular las adaptaciones —anunció el director en cuanto comentó la clase. Luego procedió a exponer el programa de trabajo para la lección—. Comenzaré con las *adaptaciones intuitivas*.

«No hay *acercamiento directo* a nuestro subconsciente; por lo tanto, hacemos uso de varios estímulos que inducen al proceso de vivir el papel, lo que a su vez crea inevitablemente la interrelación y las adaptaciones conscientes o inconscientes. Ese es el acceso indirecto.

«¿Qué más, se preguntan ustedes, podemos realizar en esa región en que nuestra conciencia no puede penetrar? Nos abstenemos de interferir con la naturaleza y evitamos contravenir sus leyes. En cualquier parte que nos coloquemos en un estado totalmente natural y descansado, brota dentro nuestro una corriente creadora que ciega a nuestro público con su brillo.

«Al proceder con adaptaciones *semiconscientes* las condiciones son diferentes. Aquí tenemos cómo emplear en alguna medida nuestra psicotécnica. Y digo *alguna*, porque aún aquí nuestras posibilidades son restringidas.

«Tengo una sugestión práctica que hacer y creo que la puedo explicar mejor ilustrándola. ¿Recuerdan cuando Sonya me instó a que no le luciera hacer el ejercicio, cómo repitió las mismas palabras cientos de veces, utilizando gran variedad de adaptaciones? Quiero que hagan lo mismo, como tipo de ejercicio, pero no utilicen las mismas adaptaciones. Han perdido su afectividad. Quiero que busquen otras nuevas, conscientes o inconscientes, para que tomen su lugar.

En general, repetimos el material viejo.

Cuando Tortsov nos reprochó el ser tan monótonos, nos quejamos de que no sabíamos qué material utilizar como base para crear adaptaciones nuevas.

En lugar de contestar, se volvió a mí y dijo:

—Usted escribe taquigrafía. Tome nota de lo que voy a dictarle: Calma, excitación, buen humor, ironía, burla, petulancia, reproche, capricho, desprecio, desesperación, amenaza, gozo, benignidad, duda, asombro, anticipación, juicio...

Nombró todos esos estados de ánimo, emociones y muchas más.

Luego dijo a Sonya:

—Ponga su dedo sobre cualquier palabra de esa lista, y sea la que sea, utilícela como base para una nueva *adaptación*.

Hizo lo que se le ordenaba, y la palabra fué *benignidad*.

—Utilice ahora un colorido novedoso en lugar del acostumbrado —sugirió el director.

Logró finalmente dar en la tecla y encontrar el motivo apropiado. Pero Leo la eclipsó. Su vozarrón fué positivamente zalamero, y su cara ancha y su cuerpo todo trasuntaron bondad.

Todos reímos.

—Creo que es una demostración suficiente de lo deseable que es introducir nuevos elementos en un problema gastado —dijo Tortsov.

Sonya eligió al azar otra palabra de la lista. Esta vez la elección recayó sobre pendenciero. Con capacidad netamente femenina para enfurruñarse, comenzó la tarea. Esta vez fué vencida por Grisha. Nadie puede competir con él cuando llega el caso de rebatir y armar discusiones.

—He ahí una nueva prueba de la eficacia de mi método —dijo Tortsov con satisfacción. Luego procedió a continuar con ejercicios similares con todos los demás estudiantes—. Pongan en esa lista cualquier característica humana o estado de ánimo que se les ocurra, y verán qué útiles son al proveerles de colores nuevos y matices para casi todos los intercambios de pensamientos y sentimientos. Los contrastes agudos y los elementos inesperados son también útiles.

«Este método es extremadamente efectivo en las situaciones dramáticas y trágicas. Para dar mayor fuerza a la impresión, en un momento particularmente trágico, pueden de pronto reír, como si dijeran: "¡Esta manera de perseguirme del destino no deja de ser ridícula!" o bien, "En semejante desesperación no puedo llorar, sólo puedo reír».

«Piensen tan sólo en lo que con esto se exige al aparato facial, vocal y físico para responder a los matices más sutiles de los sentimientos subconscientes. ¡Qué flexibilidad de expresión, qué sensibilidad, qué disciplina! Sus poderes de expresión como artistas serán probados en todo su alcance en el escenario, por las adaptaciones que deben hacer en su relación con otros actores. Por esa razón deben preparar adecuadamente cara, voz y cuerpo; y lo menciono de paso por el momento, porque espero que comprendan mejor la necesidad de los ejercicios de cultura física, cuando estudien baile, esgrima y empleo de la voz. A su tiempo entraremos de lleno en el cultivo de los atributos externos de la expresión.

Justo cuando la lección terminaba y Tortsov se levantaba para retirarse, notamos que subían el telón y vimos la habitación de María, toda decorada. Cuando subimos al escenario para verla de cerca, encontramos en las paredes letreros que decían:

1) Tiempo rítmico interior.

- 2) Caracterización interna.
- 3) Control y término.
- 4) Ética y disciplina interna.
- 5) Encanto dramático.
- 6) Lógica y coherencia.

—Han visto por aquí una serie de letreros —dijo Tortsov—, pero, por el momento, mis observaciones deben ser breves. Quedan todavía por tratar muchos elementos necesarios en el proceso creador. Mi problema es: ¿cómo puedo hablar de ellos sin alejarme de mi método habitual, que consiste, primero, en hacerles sentir lo que están aprendiendo con ejemplos prácticamente, para recién después convertirlos en teorías? ¿Cómo discutir con ustedes ahora el *invisible tiempo rítmico interior* o la *invisible caracterización interior*? ¿Qué ejemplo puedo darles para ilustrar mi explicación en la práctica?

«Me parece que sería mucho más sencillo esperar hasta que nos dediquemos al *tiempo rítmico exterior* y a la *caracterización*, porque ustedes pueden demostrarlos con *acciones físicas* y al mismo tiempo *experimentarlos interiormente*.

«O nuevamente: ¿cómo puedo hablar concretamente sobre *control* cuando no tienen una obra ni una parte que exija un control sostenido en su presentación? Por lo mismo, ¿cómo puedo hablar acerca del *final* cuando no tenemos nada para darle final?

«Ni mucho menos tenemos por ahora un punto al que podamos aplicar la *ética en el arte* o la *disciplina en el escenario* durante el trabajo creador, cuando muchos de ustedes no han estado detrás de las candilejas más que el día de la representación de prueba.

«Finalmente, ¿cómo puedo hablarles del *encanto*, cuando nunca han experimentado su poder ni su efecto en un público de miles de personas.

«Sólo queda de la lista *lógica y coherencia*. Sobre ese tema, creo yo, he hablado largo y tendido. La totalidad de nuestro programa está impregnado en ese tema.

—¿Cuándo lo trató? —pregunté con sorpresa.

—¿Qué quiere decir ese cuándo? —exclamó Tortsov, asombrado a su vez—. He hablado sobre él en todas las ocasiones posibles. He insistido sobre él, cuando estuvimos estudiando *mágicos síes*, *circunstancias dadas*, cuando realizaban proyectos en la *acción física*, y especialmente al establecer los *objetos para la concentración de la atención*, al elegir *objetivos*, derivados de *unidades*. A cada paso he exigido en el trabajo de ustedes la *lógica* más rigurosa.

«Lo que sobre ese tema queda por decir se tratará paulatinamente a medida que nuestra labor progrese. Por eso ahora no haré manifestaciones especiales. En realidad, temo hacerlo. Tengo miedo de acabar filosofando y de alejarme de la senda de las demostraciones prácticas.

«Por eso es que he mencionado meramente esos elementos, a fin de hacer la lista completa. Con el tiempo llegaremos a ellos, y trabajaremos en ellos de manera práctica, y finalmente podremos extraer teorías de ese trabajo.

«Esto nos lleva temporariamente al final de nuestro estudio de los elementos internos necesarios para el proceso creador del actor. Agregaré solamente que los elementos que hoy he puesto en lista son tan importantes como necesarios para suscitar el estado interior espiritual correcto, lo mismo que aquellos sobre los cuales trabajamos anteriormente y con más pormenores.

Capítulo XII

Fuerzas Motrices Internas

1

—Ahora que hemos examinado todos los «elementos» y métodos de la psicotécnica, podemos decir que nuestro instrumento interno está listo. Todo lo que necesitamos es un virtuoso que lo ejecute. ¿Quién es ese maestro?

—Nosotros —contestaron varios estudiantes.

—¿Quiénes son «nosotros»? ¿Dónde encontrar esa cosa invisible llamada "nosotros»?

—Nuestra imaginación, nuestra atención y nuestros sentimientos la constituyen —respondimos.

—¡Sentimientos! ¡Eso es lo más importante! —exclamó Vanya.

—De acuerdo. Sientan su papel y de inmediato todas sus cuerdas internas armonizarán y todo su aparato de expresión corpóreo comenzará a funcionar. Por lo tanto, hemos encontrado el primer maestro y el más importante: el sentimiento —dijo el director.

Luego agregó:

—Desgraciadamente no es muy tratable, ni dispuesto a recibir órdenes. Y como no podrían .empezar el trabajo a menos que los sentimientos entraran en función espontáneamente, es necesario recurrir a algún otro maestro. ¿Quién es?

—La imaginación —decidió Vanya.

—Muy bien. *Imagine* algo y hágame ver su aparato creador en función.

—¿Qué imaginaré?

—¿Cómo voy a saberlo?

—Debo tener algún objetivo, alguna suposición.

—¿De dónde los sacaré?

—Su mente se los sugerirá —añadió Grisha.

—Entonces la mente es el segundo maestro que buscamos. Inicia y dirige la creación.

—¿Acaso la imaginación es incapaz de ser ejecutante por sí sola?

—Puede ver por usted mismo que necesita una guía.

—¿Y la atención? —preguntó Vanya.

—Estudiémosla. ¿Cuáles son sus funciones?

—Facilita la labor de los sentimientos, de la mente, de la imaginación y de la voluntad —añadieron algunos estudiantes.

—La atención es como un reflejo —agregué—. Arroja sus rayos sobre el objeto elegido y despierta en él el interés de nuestro» pensamientos, sentimientos y deseos.

—¿Quién señala el objeto? —preguntó el director.

—La mente.

—La imaginación.

—Las circunstancias dadas.

—Los objetivos.

—En ese caso, todos esos elementos eligen el objeto e inician la tarea, mientras que la atención debe limitar su acción a un papel auxiliar.

—Si la atención no es uno de los maestros, ¿qué es entonces? —persistí.

En vez de damos una respuesta directa, Tortsov propuso que fuéramos al escenario y representáramos ese ejercicio, del que estábamos tan cansados, el del loco. Al principio los estudiantes quedaron en silencio, mirándose unos a los otros y tratando de decidirse a ponerse de pie. Finalmente, uno detrás de otro, nos levantamos y fuimos hacia el escenario con lentitud. Pero Tortsov vigilaba nuestros movimientos.

—Me alegra que sepan controlarse: pero aunque evidenciaron poseer decisión en sus acciones, no basta para mi propósito. Debo suscitar en ustedes algo más vivo, más

entusiasta, algo parecido a la voluntad artística; deseo verlos impacientes por ir al escenario, llenos de excitación y animación.

—Nunca lograré eso de nosotros con ese viejo ejercicio —relató Grisha.

—No obstante, ensayaré —dijo Tortsov con decisión—. ¿Saben que mientras ustedes esperaban que el loco fugado irrumpiera por la puerta del frente, él, en realidad, se ha escurrido hacia la escalera del fonda y está golpeando la puerta trasera? Es bien sencillo... y una vez que ceda... ¿Qué harán en estas nuevas circunstancias? ¡Decidan!

Los estudiantes quedaron pensativos, concentrados en la consideración de ese nuevo problema y la solución del mismo, mediante la erección de una segunda barricada.

Corrimos entonces al escenario y comenzó una actividad febril muy parecida a la de los primeros días del curso, cuando representamos el mismo ejercicio por primera vez.

Tortsov lo resumió como sigue;

—Cuando les sugerí que representaran este ejercicio se obligaron a hacerlo contra sus deseos, pero no pudieron obligarse a sentirse excitados por él.

«Introdujo entonces una nueva suposición. Sobre esas bases crearon para ustedes un nuevo objetivo. Ese nuevo deseo, o deseos, fué «artístico» en carácter y puso entusiasmo en el trabajo. Díganme ahora, ¿quién fué el maestro que les hizo ejecutar en el instrumento de la creación?

—Usted —fué la decisión de los estudiantes.

—Para ser más exacto, fué mi *mente* —corrigió Tortsov—. Pero sus mentes pueden hacer lo mismo y ser una fuerza motivadora en sus vidas psíquicas, para el proceso creador de todos ustedes.

«Por lo tanto, hemos probado que el segundo maestro *es la mente*, o el intelecto —concluyó Tortsov—. ¿hay un tercero?

«¿Podría ser el *sentido de la verdad* y nuestra *creencia* en él? Si así fuera, sería suficiente creer en algo, y todas nuestras facultades creadoras conducirían a acción.

—¿Creer en qué? —se le preguntó.

—¿Cómo voy a saberlo? Eso es asunto de ustedes.

—Debemos crear primero la vida de un espíritu humano, y recién entonces podemos creer en eso —hizo notar Paul.

—Por lo tanto, nuestro sentido de la verdad no es el maestro que buscamos.

¿Podemos encontrarlo en la *comuni3n* o en la *adaptaci3n*? —pregunt3 el director.

—Si vamos a tener comunicaci3n con alg3n otro, debemos participar de pensamientos y sentimientos.

—Muy bien.

—¡Est3 en las unidades y los objetivos! —contribuy3 Vanya.

—Ese no es un elemento. S3lo representa un m3todo mec3nico para despertar los 3ntimos deseos y las aspiraciones —exclam3 Tortsov—. Si esos deseos pudieran poner el aparato creador en marcha y dirigido espiritualmente, entonces...

—Claro que pueden —dijimos a coro.

—En ese caso hemos hallado nuestro tercer maestro: *la voluntad*. *En consecuencia, tenemos en nuestra vida ps3quica tres impulsores, tres maestros que ejecutan sobre el instrumento de nuestras almas.*

Como de costumbre, Grisha tuvo que protestar. Se quej3 de que hasta ahora no se hab3a acentuadora parte que la *mente* y la *voluntad* representan en el trabajo creador, mientras que hab3amos o3do demasiado acerca del *sentimiento*.

—¿Quiere decir que deber3a haber repasado los mismos pormenores respecto a cada una de esas tres fuerzas motrices? —pregunt3 el director.

—No, claro que no. ¿Por qu3 dice los *mismos pormenores*? —insisti3 Grisha.

—¿C3mo podr3a ser de otra manera? Desde que esas tres fuerzas forman un triunvirato y est3n unidas inextricablemente, lo que se dice de una, necesariamente se refiere a las otras dos. ¿Le hubiera gustado o3r esa repetic3n? Suponga que estuviera tratando con usted los objetivos creadores, ¿c3mo dividirlos, elegirlos y nombrarlos? ¿No participan de esta labor los *sentimientos*?

—Es claro que s3 —reconoci3 el estudiante.

—¿Est3 la voluntad ausente? —pregunt3 Tortsov.

—No, tiene directa relaci3n con el problema —dijimos.

—Entonces, pr3cticamente hubiera tenido que decir lo mismos dos veces m3s. ¿Y la *gente*?

—Toma parte tanto en la divisi3n de los objetivos como en su denominaci3n —replicamos.

—¡Entonces hubiera tenido que repetir lo mismo una tercera vez!

«Deben estarme agradecidos porque no he abusado de la paciencia de ustedes y por haberles ahorrado el tiempo. Sin embargo, hay una pizca de razón en el reproche de Grisha.

«Admito que me inclino hacia el lado *emotivo de la creación*, y lo hago de intento, porque somos muy propensos a omitir el sentimiento.

«Tenemos con creces actores calculadores y producciones escénicas de origen intelectual. Muy raramente, vemos una creación verdadera, viva, emocional.

2

—El poder de esas fuerzas motrices es realizado por su interacción. Se sostienen e incitan entre sí con el resultado de que siempre actúan al mismo tiempo y en relación íntima. Cuando llamamos a la acción a nuestra mente, con la misma señal, promovemos nuestra voluntad y sentimiento, y sólo cuando estas fuerzas cooperan armónicamente podemos crear con entera libertad.

«Cuando un verdadero artista está diciendo el monólogo "Ser o no ser», ¿acaso está meramente exponiendo los pensamientos del autor y ejecutando el trabajo indicado por su director? No, pone en las líneas mucho de su propia concepción de la vida.

«Tal artista no está hablando en la persona de un imaginario Hamlet. Habla con derecho propio, como colocado en las circunstancias creadas por la obra. Los pensamientos, sentimientos, concepciones y razonamientos del autor, son transformados en suyos propios. Y no es su único propósito ejecutar las líneas de manera que sean comprendidas. Para él es necesario que los espectadores sientan su relación interna con lo que está diciendo. Deben seguir su propia voluntad creadora y sus deseos. Aquí las fuerzas motrices de la vida psíquica están unidas en acción y dependen una de otra. Esta fuerza combinada es de suma importancia para nosotros los actores, y estaríamos gravemente equivocados si no la utilizáramos para nuestros fines prácticos. *Por lo tanto, necesitamos desarrollar una psicotécnica apropiada. Su principio fundamental se valdrá de la acción recíproca de los miembros de este triunvirato, a fin no sólo de despertarlos por medios naturales, sino también para utilizarlos a incitar a otros elementos creadores.*

«A veces entran en acción espontánea y subconscientemente. En ocasiones tan favorables, deberemos entregarnos a ese fluir de su actividad. ¿Pero qué haremos cuando no respondan?

«En esos casos, podemos volvernos a uno de los miembros del triunvirato, tal vez a la mente, porque responde con más rapidez a las órdenes. El actor toma los pensamientos de las líneas de su papel y llega a una concepción de su significado. A su vez, esa concepción llevará a una opinión acerca de ellas, que afectará correspondientemente, en los sentimientos y en la voluntad de ustedes.

«Hemos tenido ya muchas demostraciones prácticas de esa verdad. Recuerden los principios del ejercicio con el loco. La mente proporcionó el argumento y las circunstancias en que colocarlo. Estas crearon la concepción de la acción y juntas afectaron los sentimientos y la voluntad de ustedes. Como resultado, representaron la escena espléndidamente. Ese caso es un ejemplo admirable del papel de la *mente* al iniciarse el proceso creador. Pero es posible acercarse a un papel u obra por la faz sentimental, si las emociones responden de inmediato. Cuando es así, todo calza en su lugar en orden natural: una concepción que llega, una *forma razonada* que se eleva, y la combinación de ambas, incitando la voluntad.

«Sin embargo, cuando el sentimiento no acude al señuelo, ¿qué estímulo directo podemos utilizar? El estímulo directo para la mente lo podemos encontrar en los pensamientos tomados del texto de la obra. Para los sentimientos debemos buscar el movimiento rítmico que sostiene las emociones internas y las acciones externas del papel.

«Por ahora me es imposible discutir esa importante cuestión, porque primero deben tener cierta preparación capaz de permitirles entender con profundidad suficiente lo que es significativo y necesario. Además, no podemos pasar de inmediato al estudio de ese problema, porque eso requeriría dar un gran salto, y podría así interferir en el orden del desarrollo de nuestro programa. Es por eso que dejaré ese punto y tomaré el método de despertar la *voluntad* en la acción creadora.

«En contraste con la mente, la que es afectada directamente por el pensamiento, y con los sentimientos, que responden de inmediato al movimiento rítmico, no hay estímulo directo por el que podamos influenciar la voluntad.

—¿Y un objetivo? —sugerí—. ¿No influye sobre el deseo creador y, por lo tanto, sobre la voluntad?

—Depende. Si no es lo suficientemente tentador, no lo hará. Medios artificiales deberán ser utilizados para aguzarlo, intensificarlo y darle interés. Por otro lado, un objetivo fascinante afecta de manera directa e inmediata, mas... no sobre la voluntad. Su atracción centra en las emociones. Primero son ustedes llevados por los sentimientos, los deseos son subsiguientes. Por lo tanto, su influencia sobre la voluntad es indirecta.

—Pero usted nos ha dicho que la voluntad y el sentimiento son inseparables, de manera que si un objetivo actúa sobre uno de ellos, afecta al mismo tiempo y de manera natural al otro —dijo Grisha, ansioso por destacar la discrepancia.

—Está muy en lo cierto. La voluntad y el sentimiento tienen dos caras, como el Jano

bifronte. A veces, la emoción prepondera, otras la voluntad o el deseo. En consecuencia, algunos objetivos influyen sobre la voluntad más que el sentimiento, y otros acrecientan las emociones a expensas del deseo. De una manera o de otra, directa o indirectamente, el objetivo es un estímulo magnífico que ansiamos emplear.

Después de unos minutos de silencio, Tortsov dijo:

—Los actores cuyos sentimientos preponderan sobre sus intelectos, acentuarán, al representar Romeo u Otelo, el lado emotivo. Los actores en los que la voluntad es el atributo más poderoso, representarán Macbeth o Brand y exagerarán la ambición o el fanatismo. El tercer tipo acentuará inconscientemente, más de lo necesario, los matices intelectuales de un papel como Hamlet o Natán el Sabio.

«Sin embargo, es necesario no permitir que ninguno de los tres elementos sobrepuje a cualquiera de los otros, porque así se destruye la coordinación y la armonía necesarias. Nuestro arte reconoce los tres tipos, y en su labor creadora las tres fuerzas representan importantes papeles. El único tipo que rechazamos, por ser demasiado frío y razonado, es el nacido de una árida especulación.

Por un momento hubo silencio, y entonces Tortsov concluyó la lección con la siguiente observación:

—Ahora son ricos. Tienen a su disposición gran número de elementos para utilizar en la creación de la vida de un alma humana en su papel.

«¡Es una gran adquisición, y los felicito!

Capítulo XIII

La Línea Inquebrantable

1

—¡El instrumento interno de todos ustedes está listo para el concierto! —anunció el director al comenzar la lección—. Imaginen que hemos decidido hacer una obra en la que a cada uno de ustedes se le ha prometido un papel espléndido. ¿Qué harían al llegar a sus casas, después de la primera lectura?

—¡Actuar! —exclamó Vanya al instante.

Leo dijo que trataría de imaginarse en el papel, y María que se escondería en algún rincón y trataría de sentir el suyo.

Yo decidí que comenzaría con las suposiciones que presentara la obra y que me colocaría dentro de ellas. Paul dijo que dividiría la obra en pequeñas unidades.

—En otras palabras —explicó el director—, todos utilizarían las fuerzas internas para sentir el alma del papel.

«¡Tendrán que leer la obra muchas veces! Sólo en raras ocasiones puede un actor asir de inmediato la substancia de un nuevo papel y ser llevado por él de tal manera que pueda crear su espíritu total en una sola explosión de sentimiento. Más a menudo su mente capta primero el texto en parte, sus emociones son entonces ligeramente conmovidas e incitan vagos deseos.

«Al principio, su entendimiento del significado interior de la obra es obligatoriamente demasiado general. Por lo común, no alcanzará el fondo de ella hasta que la haya estudiado concienzudamente, siguiendo los mismos pasos que el autor diera al escribirla.

«Cuando la primera lectura del texto no deja impresión ninguna, ni intelectual, ni emotiva, ¿qué puede hacer el actor?

«Debe aceptar conclusiones ajenas y hacer un esfuerzo mayor por penetrar el sentido del texto. Con persistencia gestará una vaga concepción del papel que luego debe

desarrollar. Finalmente, sus fuerzas motrices internas lo inclinarán a la acción.

«Hasta que se aclare el objeto, la dirección de sus actividades permanecerá informe. Sólo sentirá en su papel momentos individuales.

«No es sorprendente que en ese período la corriente de sus pensamientos, deseos y emociones aparezca y desaparezca. Sí fuéramos a seguir su curso en un gráfico, el dibujo aparecería desarticulado y quebrado. Únicamente cuando se llega a un profundo entendimiento del papel y de la realización del objetivo fundamental, surge gradualmente una línea continuada. Recién entonces tenemos derecho a decir que el trabajo creado ha comenzado.

—¿Por qué recién entonces?

En lugar de contestar, el director comenzó a hacer ciertos movimientos inconexos con los brazos, la cabeza y el torso. Luego preguntó:

—¿Pueden decir que estaba bailando?

Contestamos negativamente. En seguida, todavía sentado, inició una serie de movimientos que se seguían armoniosamente en grata secuencia.

—¿Se puede hacer con eso un baile? —preguntó.

Unánimemente acordamos que sí. Luego cantó algunas notas con largas pausas entre sí.

—¿Es ésa una canción?

—No —replicamos.

—¿Y ésta?—, y dejó oír una hermosa y sonora melodía.

—¡Sí!

Después trazó sobre un trozo de papel algunas líneas inconexas y como al azar; preguntó luego sí podía llamarse a eso un dibujo. Cuando lo negamos, trazó unas curvas largas y preciosas, que de inmediato admitimos podían designarse como dibujos.

—¿Ven que en cada arte debemos tener una *línea inquebrantable*? Por eso es que digo que, cuando la línea surge como una totalidad, la labor creadora ha comenzado.

—¿Pero puede en la realidad existir esa línea nunca quebrada, y mucho menos en el escenario? —objetó Grisha.

—Es posible que esa línea exista —explicó el director—, pero no en una persona

normal. En la gente sana debe haber alguna interrupción. Por lo menos, así parece. Sin embargo, durante esos quebrantos, una persona continúa existiendo. No muere y, por lo tanto, esa línea continúa en cierto modo.

«Convengamos en que en la *línea normal continua hay algunas interrupciones necesarias*.

Hacia el final de la lección, el director explicó que no sólo necesitábamos una, sino muchas líneas para representar la dirección de nuestras variadas actividades internas.

—En el escenario, si la línea interior se ve quebrada, el actor deja de entender lo que se dice o hace, y cesa de tener deseos o emociones. El actor y el papel, humanamente hablando, cobran vida por medio de esas líneas continuadas. Si esas líneas se interrumpen, la vida se detiene; si se revive el nexo, la vida continúa. Pero ocurre que ese espasmódico morir y vivir no es normal. El papel debe ser continuo y su línea debe conservarse intacta.

2

—En nuestra última lección hallamos que en nuestro arte, como en cualquier otro, debemos seguir una línea completa, ininterrumpida. ¿Les gustaría que les enseñara cómo procurarla?

—¡Claro que sí! —exclamamos.

—Entonces dígame —dijo, volviéndose a Vanya—, ¿qué hizo hoy desde el momento en que se levantó hasta que vino aquí?

Nuestro camarada hizo tenaces esfuerzos por concentrarse en la pregunta, pero halló difícil retrotraer su atención. Para ayudarlo, el director le dio el siguiente consejo:

—Al recordar lo pasado, no trate de avanzar hacia el presente. Es más fácil volver hacia atrás, especialmente cuando se está tratando con un pasado reciente.

Como Vanya no captó la idea de inmediato, el director siguió ayudándolo:

—Ahora está aquí, hablando con nosotros. ¿Qué hizo antes?

—Me cambié de ropa.

—Cambiar de ropa es un proceso corto e independiente. Contiene toda clase de elementos y constituye lo que podríamos llamar una línea corta. Hay muchas en un papel. Por ejemplo: ¿Qué hizo antes de cambiarse?

—Estuve practicando esgrima y haciendo gimnasia.

—¿Y antes de eso?

—Fumé un cigarrillo.

—¿Y antes?

—Estuve en la clase de canto.

El director condujo a Vanya más y más lejos, internándolo en el pasado, hasta que llegó al momento del despertar.

—Hemos reunido una serie de líneas cortas, de episodios de su vida desde que se ha levantado hasta el momento presente. Todos ellos han sido retenidos en su memoria. A fin de fijarlos, sugiero que los repase en esa sucesión varias veces, siguiendo el mismo orden.

Cumplido esto, el director no sólo quedó satisfecho de que Vanya sintiera esas pocas horas de su pasado inmediato, sino que también fijara esos momentos en su memoria.

—Haga ahora lo mismo, pero en orden inverso, comenzando por el momento en que abrió los ojos esta mañana.

Así lo hizo Vanya, también repetidas veces.

—Dígame ahora, ¿este ejercicio ha dejado en usted una impresión intelectual o emotiva que pueda considerar como una *línea de su vida* de hoy casi ininterrumpida? ¿Es una línea íntegra, completa, acabada, hecha de *actos individuales*, de sentimientos, pensamientos y sensaciones? —Continuó—: Estoy convencido de que comprende cómo volver a crear la línea del pasado. Ahora, Kostya, permítame ver cómo hace lo mismo para el futuro, tomando el resto del día de hoy.

—¿Cómo puedo saber lo que irá a sucederme en el futuro inmediato? —pregunté.

—¿No sabe que después de esta lección tiene otras ocupaciones, que debe ir a su casa y debe comer? ¿No tiene nada proyectado para esta noche, visitas que hacer, juegos, cine o lectura? No sabe si sus propósitos habrán de cumplirse, pero puede suponer que sí. Por lo tanto, debe tener alguna idea acerca del resto del día. ¿No siente que esa línea toma consistencia a medida que se extiende hacia el futuro, cargada de cuidados, responsabilidades, gozos y penas?

«Al mirar hacia adelante se nota cierto movimiento, y donde hay movimiento,

siempre empieza una línea.

«Si une esa línea con lo que le ha sucedido hasta ahora, creará una *línea completa e ininterrumpida que, brotando del pasado, atraviesa el presente, se proyecta hacia el futuro, desde el momento en que se despierta por la mañana hasta que cierra los ojos por la noche*. Así es cómo las pequeñas líneas individuales corren al unísono y forman una gran corriente que representa la *vida de un día completo*.

«Ahora suponga que está en una compañía provincial y que se le ha dado el papel de Otelo para que lo prepare en una semana. ¿Puede sentir que toda su vida en esos días será volcada en una dirección importante, para solucionar su problema honestamente? Tendrá que haber una idea dominante que absorba todo lo que conduzca al momento de esa aterradora representación.

—Naturalmente —admití.

—¿Siente la línea mayor que va a través de toda esa semana de preparación del papel de Otelo? —me apremió aún más el director—: ¿Y si aquí aceptamos la existencia de líneas que corren a través de días y semanas, podemos suponer que existan también en términos de meses, años y hasta de una vida?

«Todas esas líneas grandes representan la unión de las más pequeñas. Es lo que ocurre en toda obra y en todo papel. En la realidad, la vida crea la línea, pero en el escenario es la imaginación artística del autor la que la crea en la semejanza de la verdad. No obstante, nos la da sólo en fragmentos y quebrantada.

—¿Y por qué? —pregunté.

—Ya hemos hablado acerca del hecho de que el autor sólo nos ofrece unos pocos minutos de la vida total de sus personajes. Omite mucho de lo que sucede fuera del escenario. Muy a menudo no dice nada de lo que ha sucedido a sus personajes, mientras han estado entre bastidores, y de lo que los hace actuar de la manera que lo hacen cuando retornan al escenario. Debemos llenar lo que deja sin decir. Porque, de otra manera, sólo tendríamos migajas y trozos que ofrecer de la vida de las personas que representamos. Tal como en la vida, esto no es posible, debemos crear para nuestros papeles líneas comparativamente ininterrumpidas.

3

Tortsov comenzó hoy por pedirnos que nos instaláramos en la sala de María, tan

cómodamente como nos fuera posible, y que habláramos sobre lo que quisiéramos. Algunos se sentaron alrededor de la mesa, otros a lo largo de la pared, donde se veían algunos accesorios eléctricos.

Rajmánov, el asistente del director, estaba tan atareado acomodándonos, que fué evidente que tendríamos otra de sus «demostraciones».

Mientras conversábamos, notamos que varias luces se encendían y apagaban, y era evidente que lo que sucedía estaba en relación con quien hablaba y con la persona de quien hablábamos. Si Rajmánov hablaba, una luz se encendía cerca suyo. Si mencionábamos algo de sobre la mesa, el objeto era iluminado instantáneamente. Al principio no pude comprender el significado de las luces que aparecían y desaparecían fuera de nuestra habitación, pero finalmente llegué a la conclusión de que se referían a los períodos de tiempo. Por ejemplo, la luz en el corredor se encendía cuando nos referíamos al pasado, la del comedor cuando mencionábamos el presente, la del vestíbulo cuando hablábamos del futuro. También noté que tan pronto como una luz se apagaba, otra se encendía. Tortsov explicó que eso *representaba la cadena ininterrumpida de los varios objetos sobre los cuales, en la vida real, concentramos nuestra atención, ya sea coherentemente ya de manera casual.*

—Es similar a lo que ocurre durante la representación. Es importante que la secuencia de los objetos sobre los cuales se concentran, formen una línea sólida. *Esa línea debe permanecer de este lado de las candilejas y no perderse una vez que esté ante el público.*

«La vida de una persona o de un papel —explicó el director—consiste en un cambio sin fin de objetos y círculos de atención, ya sea en el plano de la realidad, ya en el de la imaginación, ya en el dominio de los recuerdos del pasado, o en el de los sueños sobre el futuro. El atributo de esta línea de ser inquebrantable, resulta para el artista de muchísima importancia, y tendrán que aprender a establecerla así en ustedes mismos. Por medio de lámparas eléctricas, les voy a ilustrar de cómo puede trazarse sin ninguna interrupción desde un extremo a otro de la obra.

«Bajen a la platea —nos dijo, pidiéndole al mismo tiempo a Rajmánov que se hiciera cargo de las llaves de la luz paro ayudarlo—. Seguiré con las luces el argumento de la obra; vamos a efectuar un remate en el que se venderán dos Rembrandt. Mientras llegan los compradores, me sentaré en esta mesa con un experto en cuadros y llegaremos a un acuerdo sobre el cuadro que comenzaremos la venta. Para eso debemos examinar las dos telas.

A cada lado del escenario se encendió y se apagó una luz, y la que iluminaba la mano de Tortsov se extinguió.

—Ahora hacemos comparaciones mentales con otros Rembrandt de museos extranjeros.

Una luz en el vestíbulo, que representa los imaginarios cuadros del extranjero, se encendió y se apagó, alternando con las dos luces en lo alto, que representan cuadros a vender.

—¿Ven aquellas lucecitas cerca de la puerta? Son compradores sin importancia. Han atraído mi atención y los saludo. No obstante, lo hago sin gran entusiasmo.

«¡Si no llegan compradores más importantes que éstos. no podré subir el precio de los cuadros! ¡Es lo que preocupa mi mente!

Todas las demás luces se apagan, excepto un reflector alrededor de Tortsov, para indicar el pequeño círculo de atención. Se mueve con él, siguiéndolo mientras se pasea nerviosamente.

—¡Vean! Todo el escenario y las habitaciones adyacentes están inundadas de luz. Son los representantes de museos extranjeros. a quienes saludaré con especial deferencia.

Procedió entonces a representar no sólo su encuentro con los directores de los museos, sino también la subasta. Su atención era más aguda cuando arreciaba la puja y la excitación final se manifestó mediante una verdadera orgía de luces. Los grandes reflectores se encendían conjunta y separadamente, lanzando un hermoso dibujo, algo así como una apoteosis de fuegos artificiales.

—¿Pudieron sentir intacta la línea viva del escenario? —nos preguntó.

Grisha sostuvo que Tortsov no había logrado probar lo que deseaba.

—Usted me perdonará que lo diga, pero, según mi modo de ver, usted probó lo contrario de su propósito. Esa iluminación no nos mostró una línea intacta, sino una cadena sin fin de puntos distintos.

—La atención del actor pasa constantemente de un objeto a otro. Es ese constante cambio de foco lo que constituye la línea intacta —explicó Tortsov—. Si el actor se adhiriera a un objeto durante todo un acto o toda una obra, estaría espiritualmente desequilibrado y sería la víctima de una idea fija.

Todos los demás estudiantes estuvieron de acuerdo con el punto de vista del director y consideraron que la demostración había sido intensa y llenado su cometido.

—¡Tanto mejor! —dijo con satisfacción—. He querido demostrarles lo que siempre en el escenario debería suceder. Ahora les mostraré lo que no debe suceder, pero que, sin embargo, es muy habitual.

«Miren. Las luces aparecen en el escenario sólo a intervalos, mientras que en la platea brillan constantemente.

«Díganme: ¿les parece normal que la mente del actor y los sentimientos deambulen por lapsos en el público, y fuera de los límites del teatro? Cuando vuelven al escenario es sólo por pocos instantes, para luego desvanecerse nuevamente.

«En esa clase de actuación, sólo ocasionalmente el actor y su papel se pertenecen. Para evitarlo, utilicen toda la fuerza interior de que son capaces para construir una línea sin quebrantos.

Capítulo XIV

El Estado Creador Interior

1

—Cuando ya han reunido las líneas a lo largo de las cuales se mueven las fuerzas internas, ¿hacia dónde se dirigen? ¿Cómo expresa sus emociones un pianista? Va hacia su piano. ¿Y el pintor? Toma su tela, sus pinceles y sus colores. De la misma manera, el actor se vuelve hacia su instrumento creador espiritual y físico. La mente, la voluntad y los sentimientos se combinan para movilizar todos sus «elementos» internos.

«Extraen la vida de la ficción que es la obra, y la hacen parecer más real, sus objetivos mejor fundados. Todo eso lo ayuda a sentir el papel, su verdad innata, a creer en la posibilidad real de lo que en el escenario está ocurriendo. En otras palabras, ese triunvirato de fuerzas internas toma el tono, color, matices y modos de los elementos que rigen. Absorben su contenido espiritual. Distribuyen también energía, poder, voluntad, emoción y pensamiento. Transfieren esas intensas partículas del papel a los «elementos». De esas transferencias crece gradualmente lo que llamamos los "elementos del artista en el papel».

—¿Hacia dónde se dirigen? —se le preguntó.

—A algún punto distante, hacía el cual el argumento de la obra los atrae. Se mueven hacia los objetivos creadores, empujados por los anhelos interiores, por la ambición y por los movimientos inherentes el personaje de sus papeles. Son atraídos por los objetos sobre, los cuales han concentrado su atención, al contacto con los otros personajes. Son fascinados por la verdad artística de la obra Y noten que todas esas cosas están en el escenario.

«Cuanto más lejos van juntos, más unificada será la línea de avance. De esa fusión de elementos surge un importante estado interior, al que llamamos... —aquí se detuvo Tortsov para señalar el cartel que colgaba de la pared y leer: *«El modo interno de creación»*.

—¿Y eso qué es? exclamó Vanya, ya alarmado.

—Es sencillo —dije—. Nuestras fuerzas motrices internas se combinan con los elementos para lograr los propósitos del actor. ¿No es cierto? —pregunté, volviéndome

hacia Tortsov.

—Sí, con dos modificaciones. La primera, que el objetivo fundamental común está todavía lejos y que combinan fuerzas para buscarlo y encontrarlo. La segunda es cuestión de términos. Hasta ahora hemos utilizado la palabra «elementos» para designar el talento artístico, las cualidades, los dones naturales y los varios métodos de la psicotécnica. Ahora los podemos llamar "Elementos del modo interno de creación».

—¡Eso está más allá de mis fuerzas! —decidió Vanya, haciendo un gesto de desesperación.

—¿Por qué? Es casi enteramente: un estado normal.

—¿Casi?

—Es mejor que el estado normal!, en algunos casos, y en otros... algo peor.

—¿Por qué *algo peor*?

—A causa de las condiciones de trabajo del actor, forzosamente ante el público, su modo creador sabe a teatro y a exhibicionismo, lo que no sucede con el tipo normal.

—¿De qué manera es *mejor*?

—Incluye el sentimiento de *soledad en público*, que en la vida ordinaria no conocemos. Es una sensación maravillosa. Un teatro lleno de gente es para nosotros una espléndida .caja armónica Por cada momento de verdadero sentimiento en el escenario, hay una respuesta, miles de corrientes invisibles de simpatía e interés vuelven a nosotros. Una multitud de espectadores oprime y asusta al actor, pero también despierta su verdadera energía creadora. Al comunicarle gran calor emotivo, le da fe en sí mismo y en su trabajo.

«Desgraciadamente, el modo creador natural es muy pocas veces espontáneo. Viene en casos excepcionales, y entonces el actor dará una representación magnífica. En el caso más frecuente, cuando el actor no puede entrar en el verdadero estado interior, dice: "No estoy en vena». Significa que su aparato creador no funciona con propiedad, o que no funciona en mudo alguno, o que ha sido reemplazado por los hábitos mecánicos. ¿Es el abismo del proscenio que ha desordenado su funcionamiento? ¿O se ha presentado delante del público con un papel sin terminar, con líneas y acciones en las que aún no puede creer?

«Es también posible que el actor no haya renovado el papel, que aunque bien preparado, es viejo. Sin embargo, debería hacerlo cada vez que lo recrea, porque de otro modo es posible que vaya al escenario y represente sólo el revestimiento de un papel.

«Hay otra posibilidad: el actor puede muy bien haberse alejado de su trabajo por hábitos perezosos, falta de intención, enfermedades o dificultades personales.

«En cualquiera de esos casos, la combinación, selección y calidad de los elementos será errónea, y por varias razones. No hay necesidad de entrar en esos casos individualmente. Saben que cuando el actor sale al escenario delante de un público, puede perder su presencia de ánimo por susto, embarazo, timidez, agitación, por un sentido de opresiva responsabilidad o de dificultades insuperables. En ese momento está incapacitado para hablar, oír, mirar, pensar, desear, sentir, caminar y hasta de moverse, en la manera propia de los seres humanos. Siente una nerviosa necesidad de halagar al público, de mostrarse a sí mismo y de ocultar su propio estado.

«En esas circunstancias, sus elementos componentes se desintegran y separan. Eso, naturalmente, no es normal. En el escenario, como en la vida real, los elementos tendrán que ser indivisibles. La dificultad está en que el trabajo en el teatro contribuye a hacer inestable la intuición creadora. El actor se pone a actuar sin dirección. Está en contacto con el público en vez de estarlo con su compañero de labor. Se adapta al antojo de los espectadores y no a la labor de compartir sus pensamientos y sentimientos con sus compañeros de actuación.

«Desgraciadamente, los defectos internos no son visibles. Los espectadores no los ven, sólo los sienten. Únicamente los expertos en nuestra profesión los comprenden. Pero es por eso que los concurrentes asiduos no responden y no vuelven.

«El peligro es aumentado por el hecho de que si un elemento de la composición es defectuoso, o está equivocado, el todo se resiente. Pueden probar mis palabras: pueden crear un estado en el que todas sus partes componentes trabajen juntas en perfecta armonía, lo mismo que lo hace una orquesta bien ejercitada. Pongan en él un elemento falso, y el tono total se arruina.

«Supongan que han elegido un argumento en el que no pueden creer. Es inevitable que si se esfuerzan, el resultado será la propia decepción, que puede desorganizar todo el estado, de ánimo de ustedes. Lo mismo sucede con cualquiera de los demás elementos.

«Tomen por ejemplo la concentración en un objeto. Si lo miran y no lo ven, serán arrastrados por el magnetismo de otras cosas, fuera del escenario y hasta fuera del teatro.

«Traten de elegir algo artificial en vez de un verdadero objetivo, o de utilizar el papel para exhibir el temperamento. En el momento que introduzcan una nota falsa, *la verdad se vuelve una convención teatral. La creencia se convierte en fe en la actuación mecánica. Los objetivos cambian: de humanos se convierten en artificiales; la imaginación se evapora y es reemplazada por la faramalla teatral.*

«Agreguen esas cosas indeseables junto con lo anterior y crearán una atmósfera en la que ni podrán vivir ni hacer otra cosa que contorsionarse, o imitar algo.

«Los principiantes en el teatro, que carecen de experiencia y de técnica, son los más predisuestos a equivocarse. Con facilidad adquieren una serie de hábitos artificiales, y si logran un estado normal y humano es accidentalmente.

—¿Por qué nos volvemos artificiales con tanta facilidad, cuando hemos actuado en público sólo una vez? —pregunté.

—Le contestaré con sus propias palabras —replicó Tortsov—. ¿Recuerda la primera vez que le pedí que se sentara en el escenario, y que en vez de hacerlo con sencillez, comenzó a exagerar? Al tiempo que exclamaba ¡«¡Qué raro! Sólo he estado en el escenario una vez, y el resto del tiempo he llevado una vida normal y, sin embargo, encuentro más fácil hacer las cosas con afectación que con naturalidad». La razón está en que nos vimos precisados a cumplir nuestra labor artística en público, donde la artificialidad teatral convive constantemente con la verdad. ¿Cómo nos podemos proteger contra la una y robustecer la otra? Eso lo discutiremos en la próxima lección.

2

—Dediquémonos al problema de cómo evitar caer en los hábitos de lo artificialidad interior y lograr un verdadero estado creador interno. Para ese doble problema hay una respuesta: cada una de ellas impide la existencia de la otra. Al crear una se destruye la otra.

«Muchos actores, antes de cada representación, se colocan trajes y se maquillan de modo que su apariencia exterior se aproxime a la del personaje que van a representar. Pero olvidan la parte más importante, que es la preparación interna. ¿Por qué dedican tan particular atención a su apariencia externa? ¿Por qué no visten y maquillan el alma también?

«La preparación inferior de un panel es la siguiente: en lugar de correr al camarín a último momento, el actor (especialmente si tiene un papel importante) deberá llegar con dos horas de anticipación a su entrada y comenzar a ponerse en condiciones. Ustedes saben que el escultor amasa la arcilla antes de empezar a trabajarla, y que una cantante modula la voz antes del concierto. Necesitamos hacer algo similar para entonar nuestras cuerdas interiores, probar las clavijas, los pedales y los fuelles.

«Ya conocen ese tipo de ejercicio a través de la labor realizada. El primer paso necesario es la relajación de la tensión muscular. Luego viene la elección de un objeto. ¿Ese cuadro? ¿Qué representa? ¿Cuál es su tamaño? ¿Colores? ¡Tomen un objeto distante! ¡Ahora un pequeño círculo, no más allá de los pies de ustedes! ¡Elijan algún objetivo físico! ¡Agreguen primero una y luego otras ficciones imaginativas! ¡Ejecuten la acción con tanta veracidad que puedan creer en ella! Piensen varias suposiciones y sugieran posibles circunstancias en que colocarse. Continúen eso hasta que hayan introducido en la obra todos los «elementos» y entonces elijan uno de ellos. Cualquiera es lo mismo. Tomen el que a su tiempo les llame más la atención. Si logran hacer esa función concretamente (¡sin

generalidades!), arrastrarán detrás suyo a todos los demás.

«Debernos poner mucho cuidado cada vez que tenemos que hacer un trozo creador, en preparar los varios elementos con los cuales componer una verdadera situación creadora interna.

«Estamos constituidos de manera que necesitamos todos nuestros órganos y miembros, corazón, estómago, riñones, brazos y piernas. No nos sentimos muy cómodos cuando alguno de ellos es extraído y reemplazado por algo artificial, un ojo de vidrio, una nariz, oreja o dientes postizos, una pierna o brazo de palo. ¿Por qué no creer lo mismo de nuestro maquillaje interior? La artificialidad, en cualquier forma que sea, es sólo un disturbio para la naturaleza interna. Por eso repasen los ejercicios cada vez que vayan a hacer alguna creación.

—Pero —comenzó Grisha en su acostumbrado tono argumentador—, si lo hiciéramos tendríamos que pasar por dos representaciones completas cada día. Una para beneficio nuestro y una segunda para el público.

—No, eso no es necesario —dijo Tortsov, para nuestra tranquilidad—. Para prepararse repasen las partes fundamentales del papel. No necesitan desarrollarlo totalmente.

«Lo que deben hacer es preguntarse: ¿estoy seguro de mi actitud hacia éste o aquel lugar particular? ¿Siento verdaderamente esta acción o aquella? ¿Cambiaré o agregaré tal o cual pormenor imaginario? Todos estos ejercicios preparatorios prueban el aparato expresivo.

«Si el papel ha madurado de forma que pueden hacer todo eso, el tiempo necesario para realizarlo será corto. Desgraciadamente, no todos los papeles llegan a ese grado de perfección.

«En circunstancias menos favorables, esa preparación es difícil, pero necesaria aun cuando implica gasto de tiempo y de atención. Además, el actor debe practicar constantemente lograr una situación creadora verdadera en todo momento, tanto si está representando, como si está ensayando o trabajando en su casa. Ella será al principio inestable, hasta que el papel sea perfeccionado y de nuevo más tarde, cuando se debilita, pierde su agudeza.

«Ese ondular constante hace necesario el tener un piloto que nos guíe. A medida que adquieran más experiencia, verán que la labor de ese piloto es en gran parte mecánica.

«Supongan que un actor está en perfecta posesión de sus facultades en el escenario, al punto de que puede analizar las partes que lo componen sin salirse de su papel. Todas están funcionando propiamente, facilitándose entre sí las operaciones. e pronto surge una ligera discrepancia. De inmediato el actor investiga qué parte está fuera de lugar. Encuentra la falla y la corrige, pudiendo entretanto continuar representando su papel, aunque sigue

observándose simultáneamente.

«Salvini ha dicho: "El actor vive, llora y ríe en el escenario, y todo el tiempo está vigilando sus propias lágrimas y sonrisas. Es esta doble función, este balance entre la vida y la actuación lo que constituye su arte».

3

—Ahora que conocen el significado del estado creador interno, miremos dentro del alma del actor en el momento en que se está formando ese estado.

«Supongan' que está a punto de emprender el papel shakespeareano más difícil y complejo: Hamlet. ¿A qué se le puede comparar? A una inmensa montaña que encierra toda clase de riquezas. Sólo pueden estimar su valor bollando sus depósitos de oro u horadando sus entrañas en busca de metales preciosos o de mármol. Tal empresa está más allá de las facultades de una sola persona. El explorador debe solicitar la ayuda de especialistas, en equipo numeroso y bien organizado, al par que deberá contar con recursos financieros y tiempo.

«Construye caminos, cava pozos, abre túneles y, después de una esmerada investigación, llega a la conclusión de que la montaña contiene incalculables riquezas. Pero la búsqueda de las delicadas y minuciosas creaciones de la naturaleza debe nacerse en lugares inesperados. Se necesita una enorme cantidad de trabajo antes de encontrar el tesoro. Eso acentúa la apreciación de su valor y cuanto más penetran los hombres más se agranda su asombro. Cuando más alto suben a una montaña, más amplio se vuelve el horizonte.

«De pronto alguien grita: «¡Oro! ¡Oro!» El tiempo transcurre y los picos se detienen. Los trabajadores se retiran, desilusionados, a otro lugar. La veta ha desaparecido, todos sus esfuerzos han sido infructuosos; las energías decaen. Los exploradores e investigadores están perdidos y no saben a dónde volverse. Después de transcurrido un tiempo, se oye otro grito, y todos se ponen en marcha con entusiasmo, hasta que la aventura les muestra nuevamente la desilusión. Esto sucede muchas veces antes de dar finalmente con el filón ansiado.

Después de una pausa, el director continuó:

—Una lucha similar a ésta se prolonga durante años cuando un actor está elaborando Hamlet, porque las riquezas espirituales de ese papel están escondidas. Debe cavar hondo para encontrar las fuerzas motrices de lo más recóndito de las almas humanas.

«Una obra maestra de la literatura requiere búsquedas intrincadas e infinitamente detalladas.

«Para aprehender la delicadeza espiritual de un alma compleja no es suficiente utilizar la propia mente o cualquier otro "elemento» por sí solo. Requiere todo el poder y talento del artista, tanto como la armoniosa cooperación de <ms fueras interiores, unidas a las del autor.

«Cuando hayan estudiado la naturaleza espiritual del papel de cada uno, pueden decidir, y entonces sentir, su propósito fundamental. Para tal labor, las fuerzas motrices interiores del actor deben ser fuertes, sensitivas y penetrantes. Los elementos de su estado creador interno deben ser profundos, delicados y sostenidos. Desgraciadamente, vemos con frecuencia a actores tocar ligera y despreocupadamente la superficie de los papeles, y no ahondar en papeles importantes.

Después de otra breve pausa, Tortsov dijo:

—He descrito el *estado creador mayor*. Pero también existe en una escala menor.

«Vanya, por favor, suba al escenario y busque una hojita de papel celeste... que nadie ha perdido allí.

—¿Cómo puedo hacerlo si es *así*...?

—Muy sencillo. Para lograr su propósito deberá entender y sentir lo mismo que si fuera en la vida real. Debe organizar todas sus fuerzas internas, y crear el objetivo, debe proponer ciertas circunstancias dadas. Luego contestar la pregunta de cómo buscaría el papel si en realidad lo necesitara.

—Si usted hubiera perdido en realidad una hoja de papel, yo la encontraría —dijo Vanya, después de lo cual ejecutó la acción muy bien. El director aprobó.

—Ven lo fácil que es. Todo lo que precisó fué el estímulo de la clase más simple de sugestión, y ésta liberó todo el proceso armonioso de establecer su estado creador interno en el escenario. El pequeño problema u objetivo, lleva directa e inmediatamente a la acción, pero aunque la escala es menor, los elementos en juego son los mismos que para una empresa mayor y más complicada, como la de representar Hamlet. Las funciones de los varios elementos variarán en importancia y duración de tiempo para su ejecución, pero todos cooperan en mayor o menor grado entre sí.

«Generalizando, la calidad del poder y duración del estado creador interno de un actor varía en proporción directa a la medida y significado del objetivo. Lo mismo se puede decir del equipo utilizado para lograr su propósito.

«También el grado de poder y duración puede ser clasificado en pequeño, mediano o grande. Por eso tenemos un número infinito de aspectos, cualidades y grados de modos

creadores en los que prepondera un "elemento» u otro.

«En ciertas condiciones, esa variedad se aumenta. Si se posee un objetivo bien definido, se adquiere rápidamente un estado interior sólido y correcto. Si, por otro lado, es indefinido, vago, el modo interior será probablemente frágil. En cualquier caso, la calidad del objetivo es el factor determinante.

«A veces, sin razón alguna, tal vez hasta en sus propias casas, sienten la fuerza de un estado creador y buscan a su alrededor la manera de ponerlo en uso. En ese caso, él mismo proveerá su objetivo.

«En *Mi vida en el arte* se cuenta la historia de una anciana actriz retirada, ahora fallecida, que sola en su casa, solía representar para ella toda clase de escenas, porque tenía que satisfacer ese sentimiento y dar salida a sus impulsos creadores.

«A veces el objetivo existe subconscientemente y hasta es realizado de esta manera sin el conocimiento o deseo del actor. A menudo, sólo después se da cuenta cabal de lo que ha sucedido.

Capítulo XV

El Super - Objetivo

1

Tortsov comenzó la lección de hoy con las siguientes observaciones:

—Dostoievski fue impulsado a escribir *Los hermanos Karamazov* por su pertinaz *búsqueda de Dios*. Tolstoi pasó toda su vida luchando por la *perfección de su alma*. Antón Chejov luchó contra la trivialidad de la vida burguesa e hizo de ello el *leit motiv* de la mayoría de sus producciones literarias.

«¿Pueden sentir cómo esos grandes y vitales propósitos de escritores geniales tienen el poder de arrastrar todas las facultades creadoras del actor y absorber todos los pormenores y unidades menores de una obra o de un papel?

«En una obra, la corriente total de objetivos individuales, menores, todas las ideas imaginativas, sentimientos y acciones del actor convergerán para lograr el *super-objetivo* del argumento. La unión común debe ser tan fuerte que hasta el pormenor más insignificante, si no está relacionado con el *super-objetivo*, se destacará como superfluo o equivocado.

«También ese ímpetu hacia el super-objetivo debe ser continuo o través de la obra. Cuando su origen es *teatral* o *superficial*, dará a la obra una dirección sólo aproximadamente correcta. Si es humano y dirigido hacia la realización del propósito básico de la obra, será como una arteria importante, que provee de alimento y vida tanto a la obra como a los actores.

—Naturalmente, también, cuanto más valor tiene la obra literario, mayor ha de ser la influencia de su super-objetivo.

—¿Pero si la obra carece del toque genial?

—Entonces, la influencia será notablemente debilitada.

—¿Y en una obra mala?

—El actor debe entonces señalar por sí mismo el super-objetivo, ahondando y agudizando, y al hacerlo tendrá gran importancia el nombre que le dé.

«Suben ya cuan importarle es elegir el nombre correcto para el objetivo. Recuerden que encontramos la forma de verbo referible, porque da más ímpetu a la acción. Lo mismo ocurre exactamente, y en grado quizá mayor, al definir el super-objetivo.

«Supongamos que estamos haciendo la obra de Gribolédov *La desgracia del ingenio*, y decidimos que el propósito primordial de la obra puede ser descripto con las palabras "luchar por Sofía". Hay mucho en el argumento que confirmaría tal definición. El inconveniente estaría en que al manejar la obra desde ese ángulo, el tema de acusación social aparecería como teniendo sólo un valor episódico y accidental. Pero pueden describir el super-objetivo en los términos "¡deseo luchar, no por Sofía, sino por mi país!" Entonces el ardiente, amor de Chatski por su suelo natal y su pueblo pasaría a primer plano.

«Al mismo tiempo, el tema de acusación social resaltaría más, dando a la obra íntegra un significado interior más profundo. Pueden ahondar más su significado si utilizan como tema principal, "deseo luchar por la libertad». De ese modo las acusaciones del héroe se vuelven más severas, y toda la obra pierde el tono personal e individual que tenía cuando el tema se relacionaba con Sofía; también deja de ser nacional en su propósito, para hacerse ampliamente humano y universal en sus implicaciones.

«En mi propia experiencia he tenido pruebas aun más intensas de la importancia que tiene la elección del nombre correcto para el super-tema. Por ejemplo, cuando representé *El enfermo imaginario*, de Molière. Nuestro primer acercamiento fué elemental y elegimos el tema "deseo estar enfermo". Pero cuanto más esfuerzo ponía en él, y cuando más éxito lograba, más se evidenciaba que estábamos convirtiendo una comedia jocosa y divertida en una tragedia patológica. Pronto vimos que habíamos equivocado el camino y cambiamos por: "deseo que me crean enfermo». Fué entonces que todo el lado cómico pasó a primer plano y se preparó el terreno para demostrar la manera cómo los charlatanes del mundo científico explotan a los necios Arganes, lo cual había sido el propósito de Molière.

«En *La Loccandiera*, de Goldoní, cometimos el error de utilizar "deseo ser misógino", y hallamos que la obra se negaba a suministrar humor o acción. Recién cuando descubrí que el héroe amaba en realidad a las mujeres y que sólo deseaba ser considerado como misógino, cambié por: "deseo hacer mi galanteo a hurtadillas», y de inmediato la obra cobró vida.

«En este último ejemplo, el problema concernía a mi papel, casi más que a la obra entero. Sin embargo, sólo después de una prolongada labor nos dimos cuenta que la Dueña de la Posada era, en realidad, Dueña de nuestras Vidas, o, en otras palabras, *La Mujer*, y recién entonces la verdadera esencia interior de la obra se hizo evidente.

«A menudo no se llega a una conclusión acerca de ese tema principal, hasta que no ponemos la obra en escena. A veces, el público nos ayuda a comprender su verdadera definición.

«El tema principal debe estar firmemente fijado en la mente del actor durante toda la representación. Si dio origen a la escritura de la obra, debe ser también la fuente principal de la creación artística del actor.

2

El director comenzó hoy diciéndonos que la principal corriente interior de una obra produce un estado interno de garra y de poder en que el actor puede desarrollar todos los enredos y luego llegar a una conclusión clara a su propósito fundamental.

—La línea interior de esfuerzo que guía a los actores desde el comienzo hasta el fin de la obra, la llamaremos la *continuidad* o la *acción continua*. Esta línea continua galvaniza todas las unidades y objetivos de la obra y los dirige hacia el super-objetivo. En adelante, todos ellos sirven al propósito común.

«Para acentuar el enorme significado práctico de la *acción continua* y del *super-objetivo* en nuestro proceso creador, la prueba más convincente que puedo ofrecer es un caso que conocí personalmente. Cierta actriz, que gozaba de mucho éxito, se interesó por nuestro sistema de actuación y decidió dejar por un tiempo el teatro para perfeccionarse en este nuevo método. Trabajó con varios profesores y durante algunos años. Luego retornó a las tablas.

«Para su asombro, ya no tuvo éxito. El público encontró que había perdido su atributo más valioso, que era su arranque directo de inspiración. Este había sido reemplazado por la aridez, el pormenor naturalista, las maneras superficiales de actuación y otros defectos similares. Fácilmente pueden imaginar la situación en que se encontraba la actriz. Cada vez que aparecía se le antojaba que iba a pasar por alguna dura prueba. Esto interfería en su actuación, aumentaba su confusión y el desconcierto llegaba casi a la desesperación. Ensayó en varios teatros de las afueras de la ciudad, pensando que tal vez el público de la capital fuera hostil o tuviera prejuicios contra el "método". Pero el resultado era en todas partes el mismo. La pobre actriz comenzó a maldecir el nuevo método y a tratar de deshacerse de él. Hizo desesperados esfuerzos por volver a su primer estilo de actuación, pero no pudo lograrlo. Había perdido su adaptación artificial y los absurdos de su anterior manera de actuar se le hacían insoportables al compararlos con el nuevo método que era, en realidad, el que prefería. Sentíase entre la espada y la pared, y se dice que tenía resuelto dejar el teatro definitivamente.

«Por ese tiempo tuve, por casualidad, oportunidad de verla trabajar. Después de la representación, y a su pedido, fui a su camarín. No dejó que me fuera sino mucho después que la obra había terminado y que todo el público se había retirado, suplicándome, presa de

viva emoción, que le dijera la causa de su fracaso. Recorrimos cada pormenor de su papel, cómo había sido preparado y todo lo referente al equipo técnico que había adquirido a través de su estudio del "método». Todo estaba correcto. Había entendido perfectamente cada parte del método, aisladamente, mas no había asido la base creadora del sistema como un todo. Cuando le pregunté acerca de la línea continua de acción y del super-objeto, admitió que algo había oído acerca de ellos en general, pero que no había tenido conocimiento práctico de los mismos.

«Si actúa sin la línea continua de acción —le dije—, sólo seguirá ciertos ejercicios desunidos de fragmentos del sistema. Son útiles en la labor de la clase, pero no sirven para la representación de un papel. Ha dejado de lado el hecho importante de que todos esos ejercicios tienen el propósito principal de establecer líneas fundamentales de dirección. Por eso los espléndidos trozos de su papel no han producido efecto alguno. Quiebre una hermosa estatua, y los pequeños fragmentos de mármol perderán su efecto cautivante.

«Al día siguiente, en el ensayo, le mostré cómo preparar sus unidades y objetivos en relación con el tema principal y la dirección del papel.

«Se dedicó a su labor con pasión y pidió varios días para obtener firme dominio sobre él. Probé su labor de cada día y, finalmente, fui al teatro para verla actuar nuevamente en el papel, en su nuevo espíritu. Su éxito fué abrumador. No puedo describirles lo que sucedió esa noche en el teatro,.. Esta talentosa actriz fué recompensada por todos los sufrimientos y las dudas padecidas durante años. Me besó y lloró de alegría, y me agradeció el haberle devuelto el talento. Rió y bailó, y debió acudir incontables veces al llamado del público, que no cesaba de aplaudirla.

«Eso les demuestra la milagrosa cualidad de dar vida a la línea continua de acción y del super-objetivo.

Tortsov reflexionó unos instantes y luego dijo:

—Tal vez sería más gráfico si hiciera un dibujo para ustedes.

Esto fué lo que dibujó:



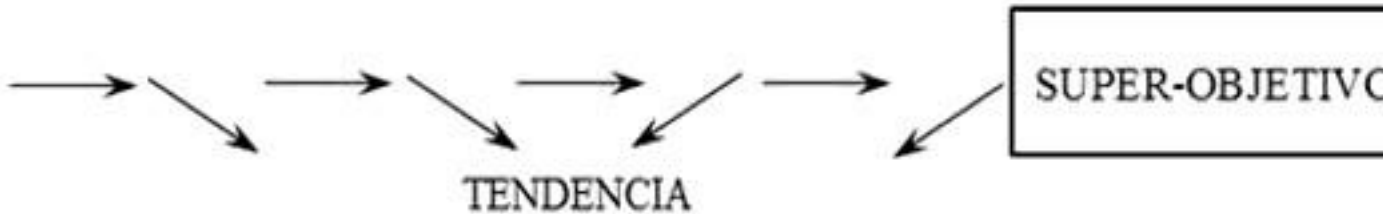
—Todas las líneas menores son dirigidas hacia el mismo fin —explicó—, y se funden en una corriente principal.

«Tomemos el caso, sin embargo, del actor que no ha establecido su propósito fundamental, y cuyo papel está compuesto por líneas más pequeñas, dirigidas en varias direcciones. Entonces tenemos:



«Sí todos los objetivos menores de un papel son dirigidos en direcciones distintas, es, naturalmente imposible formar una línea sólida e inquebrantable. En consecuencia, la acción es fragmentaria, sin coordinación, ni relación con un todo. No importa la excelencia de cada parte aislada; no tiene lugar en la obra sobre esa base.

«Les daré otro ejemplo. Estamos de acuerdo, ¿no es así?, en que la línea principal de acción y el tema principal son orgánicamente parte de la obra, y no pueden ser descuidadas sin detrimento de la obra misma. Pero supongamos que vamos a introducir un tema extraño, o poner en la obra lo que podríamos llamar una tendencia. Los otros elementos serán los mismos, pero se volverán a un lado, a causa de esa nueva adición. Puede ser expresado de esta manera:



«Una obra con esta clase de fundamento deformado y roto, no puede vivir.

Grisha protestó violentamente en contra de ese punto de vista.

—¿Pero no quita así usted a cada director y a cada actor toda su iniciativa y capacidad individual creadora, tanto como toda posibilidad de renovar obras antiguas, atrayéndolas al espíritu de los tiempos modernos? —expresó con violencia.

La réplica de Tortsov fué tranquila y aclaratoria;

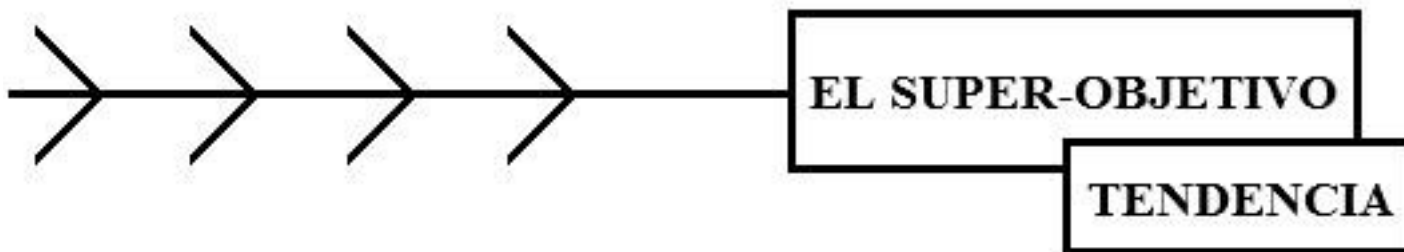
—Usted, y muchos que piensan como usted, a menudo confunden y no interpretan el significado de tres palabras: eterno, moderno y momentáneo. Deben ser capaces de hacer distinciones bien claras en los valores espirituales humanos, si quieren alcanzar el verdadero significado de esas tres palabras.

«Lo moderno puede ser eterno, si trata de cuestiones de libertad, justicia, felicidad, etcétera. No hago objeción alguna a esa clase de modernismo en el trabajo de un escritor.

«En contraste absoluto, sin embargo, es lo transitorio, lo que nunca puede ser eterno. Sólo vive en lo presente y mañana será olvidado. Por eso una labor de arte eterna no puede tener nada en común con lo que es momentáneo, aunque el *régisseur* sea inteligente y actor talentoso.

«La violencia es siempre mal recurso en la labor creadora; e igualmente, tratar de renovar un tema antiguo utilizando un énfasis transitorio, sólo puede significar la muerte para ambos, obra y papel. Sin embargo, es verdad que hallamos muy raras excepciones. Sabemos que el fruto de una clase puede, ocasionalmente, ser injertado en el tronco de otra clase y producir un fruto nuevo.

«A veces, una idea transitoria puede ser injertada naturalmente en un clásico antiguo y rejuvenecerlo. En ese caso la adición es absorbida por el tema principal:



«La conclusión que se extrae es: *Preserven, sobre todo, el super-objetivo y la línea continua de acción. Estén prevenidos contra todas las tendencias y propósitos extraños al tema principal.*

«Me daré por satisfecho si he logrado hacerles ver claramente la primordial y excepcional importancia de esas dos cosas, porque de ese modo sentiré que he logrado mi propósito principal como profesor, y que he explicado una de las partes fundamentales de nuestro sistema.

Después de una pausa prolongada, Tortsov continuó:

—Toda *acción* se encuentra con una *reacción*, la que a su vez intensifica la primera. En toda obra, además de lo acción principal hallamos su *impedimento* opuesto. Lo consideramos afortunado, porque su resultado inevitable es más acción. Necesitamos esa oposición de propósitos, y todos los problemas para resolver que de ellas se originan, porque suscitan la actividad, que es la base de nuestro arte.

«Como ilustración tomaremos a *Brand*:

«Supongamos que convenimos en que el lema de Brand "Todo o nada» representa el objetivo principal de la obra (si es correcto o no, por el momento no nos interesa). Un principio fanático de esa clase como base fundamental, es terrible, porque no admite compromisos, ni concesiones, ni debilidad ni ejecutar su propósito ideal en la vida.

«Permítanme ahora unir ese tema principal a varias unidades pequeñas de la obra, tal vez la misma escena que repasamos en clase, con Inés y las ropas del niño. Si trato mentalmente de armonizar esa escena con el tema principal "todo o nada», puedo hacer un gran esfuerzo con la imaginación y resumirlos de un modo u otro.

«Es mucho más natural si tomo el punto de vista de que Inés, la madre, representa la línea de reacción o la línea de oposición. Ella se rebela contra el tema principal.

«Sí analizo la parte de Brand en la escena, es fácil encontrar su relación con el tema principal, porque quiere que su esposa se deshaga de las ropas de su niño para completar su sacrificio al deber. Como fanático, exige todo de ella para lograr mi ideal de vida. La oposición de ella sólo intensifica su acción directa. Aquí tenemos el choque de dos principios.

«El *deber* de Brand lucha con el *amor* de madre; una *idea* lucha con un *sentimiento*; el *pastor* fanático, con la doliente *madre*; el principio *masculino* contra el *femenino*.

«Por lo tanto, en esa escena, la línea continua de acción está en las manos de Brand, y la de oposición en las de Inés.

«Ahora, por favor —dijo Tortsov—, ¡presten mucha atención, pues tengo algo importante que decir!

«Todo lo que en este primer curso hemos hecho se ha dirigido hacia el modo de habilitarlos para obtener el control de los tres rasgos importantes de nuestro proceso creador:

«1) Garra interior;

«2) Línea continua de acción;

«3) Super-objetivo.

Se hizo silencio por algunos momentos, y Tortsov terminó la clase, diciendo:

—Hemos abarcado todos esos puntos en términos generales. Ahora ya saben qué queremos decir cuando hablamos de nuestro "sistema".

*

Nuestro primer curso está casi terminado. He esperado la inspiración, pero el «sistema» ha frustrado mis esperanzas.

Esas ideas rondaban por mi cabeza mientras estaba de pie en el vestíbulo del teatro, poniéndome el sobretodo y envolviéndome lentamente la bufanda en torno al cuello.

De pronto, alguien me tocó con el codo. Me di vuelta y encontré a Tortsov.

Había notado mi abatimiento y quena descubrir su causa. Le di una respuesta evasiva, pero no se dejó convencer y me asaltó a preguntas.

—¿Cómo se siente ahora, cuando está en el escenario? —preguntó en un esfuerzo por comprender mi desaliento por el «sistema».

—Esa es la cosa. No siento nada raro. Estoy bien, sé lo que hago, tengo un propósito para estar allí, tengo fe en mis acciones y creo en mi derecho de estar en el escenario.

—¿Qué más pide? ¿Cree que está mal?

Entonces le confesé mi deseo de sentirme inspirado.

—No acuda a mí para eso. Mi «sistema» no fabricará nunca inspiración. Sólo puede preparar el terreno favorable a ella.

«Si yo fuera usted, desistiría de perseguir ese fantasma: la inspiración. Déjelo a esa hada milagrosa, la naturaleza, y dedíquese a lo que está dentro de la región del control consciente del hombre.

«Coloque el papel en la senda correcta y andará solo. Crecerá en amplitud y profundidad, y al final lo conducirá a la inspiración.

Capítulo XVI

En El Umbral Del Subconsciente

1

El director comenzó refiriéndose a la alentadora observación de que ya habíamos dejado atrás la parte más larga de nuestra labor preparatoria interior.

—Toda esa preparación educa el «estado creador interno" de ustedes, los ayuda a encontrar el "super-objetivo" y la "línea continua de acción" crea una psicotécnica consciente, y al final los lleva —lo dijo con algo de solemnidad— a la "región del subconsciente». El estudio de esa importante región es una de las partes fundamentales de nuestro sistema.

«Nuestra mente consciente dispone y coloca en cierto orden los fenómenos del mundo exterior que nos rodean. No hay línea alguna trazada ingeniosamente entre la experiencia consciente y la subconsciente. Nuestras conciencias indican a menudo la dirección en que nuestras subconsciencias continúan la labor. Por lo tanto, el objetivo fundamental de nuestra psicotécnica es colocarnos en un estado creador en que nuestro subconsciente funcionara con naturalidad.

«Es justo decir que esa técnica guarda la misma relación con la naturaleza creadora subconsciente que la gramática con la poesía. Es una desgracia que las consideraciones gramaticales dominen a las poéticas, y eso sucede demasiado a menudo en el teatro; sin embargo, nada podemos hacer sin la gramática. Debería ser utilizada para ayudar a disponer el material creador subconsciente; porque es únicamente cuando ha sido bien organizado, que puede tomar forma artística.

«En el primer período de labor consciente en un papel, el actor siente que avanza en la vida del papel, sin comprender del todo lo que sucede a su alrededor, en el papel y en sí mismo. Cuando llega a la región del subconsciente, los ojos de su alma están abiertos y se entera de todo, hasta de los más minuciosos pormenores, y todo adquiere un nuevo significado. Conoce nuevos sentimientos, concepciones, visiones y actitudes, tanto en su papel como en él mismo. Más allá del umbral, la vida interior de uno, de propio acuerdo, toma una forma simple, completa, porque la naturaleza orgánica dirige todos los centros importantes de nuestro aparato creador. La conciencia nada sabe de todo eso: ni aun nuestros sentimientos pueden abrirse paso en esa región, y, sin embargo, sin ellos, la

creación verdadera es imposible.

«No les doy métodos técnicos para obtener el control del subconsciente. Sólo puedo enseñarles el método indirecto para acercarse a él y entregarse a su poder.

«Vemos, oímos, comprendemos y pensamos de muy distinta manera, *antes y después* que hemos cruzado el "umbral del subconsciente". *Previamente*, tenemos "sentimientos aparentemente verdaderos", *más tarde*, "sinceridad en las emociones». De *este lado* tenemos la simplicidad de una fantasía limitada; *más allá*, la simplicidad de una amplia imaginación. Nuestra libertad de este lado del umbral está limitada por la razón y las convenciones; *más allá* de él, nuestra libertad es osada, voluntariosa, activa, avanzando siempre Allí el proceso creador difiere cada vez que se repite.

«Me hace pensar eso la playa a lo largo del océano. Olas grandes y pequeñas llegan hasta la arena. Algunas juegan en torno de nuestros tobillos, otras llegan hasta nuestras rodillas, otras parecen arrastrarnos los pies, mientras que las más grandes nos empujan mar adentro, para luego lanzarnos nuevamente a la playa.

«A veces, la marea del subconsciente apenas toca al actor y se va. Otras, envuelve todo su ser, arrastrándolo a sus profundidades, hasta que, al fin, lo arroja nuevamente a la playa de la conciencia.

«Cuanto les estoy diciendo ahora, está en la región de las emociones, no de la razón. Más que comprender lo que les digo, pueden sentirlo fácilmente. Por lo tanto, iría mejor al grano sí, en vez de prolongadas explicaciones, les contara un episodio de mi propia vida, que me ayudó a sentir el estado que les he descrito.

«Una noche, en una reunión en casa de unos amigos, hicimos algunos juegos malabares, y, como broma, decidieron operarme. Introdujeron en la habitación dos mesas, una para la operación y otra para colocar los supuestos instrumentos quirúrgicos. Se trajeron sábanas, vendas, palanganas y vanas vasijas.

«Los "cirujanos" se colocaron camisas blancas, y también a mí, el supuesto enfermo. Me tendieron sobre la mesa de operaciones y me vendaron los ojos. Empecé a inquietarme por los modales extremadamente solícitos de los doctores. Me trataban como si me encontrara en situación desesperada, y todo lo hacían con la mayor seriedad. De pronto, una idea cruzó por mi mente: "¿Y si me cortaban de verdad?"»

«La incertidumbre y la espera me asustaron. Mi sentido del oído se agudizó y traté de no perder el mínimo ruido. A mi alrededor oía sus murmullos, verter el agua, el sonido de los instrumentos. De vez en cuando sonaba una palangana como campana repicando a muerto.

«—¡Comencemos! —murmuró alguien.

«Uno tomó con firmeza mi muñeca derecha. Sentí un dolor lento, pero no intenso, y

luego tres agudos puntazos... no pude evitar un temblor. Me frotaron algo fuerte y agudo contra la muñeca, luego me vendaron, mientras la gente seguía moviéndose en torno, alcanzándole cosas al cirujano.

«Finalmente, y luego de una larga pausa, empezaron a hablar en voz alta, rieron y me felicitaron. Sacaron la venda de mis ojos y en mi brazo izquierdo había... un niño recién nacido, formado con mi mano derecha, toda envuelta en gasa. En el reverso de la mano habían pintado una cándida cara infantil.

«La cuestión es ésta: ¿los sentimientos que experimenté eran verdaderos y mi creencia en ellos real, o eran lo que llamamos "aparentemente verdaderos»?

«Naturalmente, no era *verdad real y un sentido verdadero de fe* —dijo Tortsov, mientras recordaba sus sensaciones—. Aunque debiéramos casi decir que para los requerimientos del teatro, viví verdaderamente esas sensaciones. Y, sin embarco, no hubo esfuerzo que presionara la creencia en lo que estaba padeciendo, sino un constante movimiento pendular oscilando» entre la creencia y la duda, entre las verdaderas sensaciones y la ilusión de tenerlas. Todo el tiempo sentí que si en realidad hubiera tenido que operarme, pasaría momentos muy semejantes a los de esa operación de broma. Ciertamente la ilusión fué lo suficientemente intensa.

«Sentí en determinados momentos que mis emociones eran iguales a lo que hubieran sido en realidad. Me recordaron sensaciones familiares en la vida real. Hasta tuve el presentimiento de que perdería el sentido, aunque sólo por unos minutos. Desaparecían estos sensaciones tan pronto asomaban a la conciencia y, sin embargo, la ilusión deja huellas, y hasta estoy convencido de que lo que me sucedió esa noche puede suceder en la vida real.

«Esa fué mi primera experiencia del estado que llamamos la "región del subconsciente» —dijo el director en cuanto terminó su historia—. Es un error creer que el actor experimenta un segundo estado de realidad cuando está realizando su labor creadora en el escenario. Si así fuera, nuestro organismo físico y espiritual no podría soportar el enorme esfuerzo que se le exige.

«Como ya saben, en el escenario vivimos sobre recuerdos emotivos de las realidades. A veces esos recuerdos alcanzan un grado de ilusión que los hace parecerse a la vida misma. Aunque llegar a olvidarse por completo de sí mismos y creer firmemente en lo que sucede en el escenario, es posible, ocurre muy rara vez. Sabemos de momentos aislados, largos o cortos en su duración, cuando el actor está perdido en «la región del subconsciente». Pero durante el resto del tiempo, la verdad alterna con la verosimilitud, la fe con la probabilidad.

«La historia que acabo de referirles es un ejemplo de la coincidencia de los recuerdos emotivos con las sensaciones exigidas por el papel. La analogía que resulta de esa coincidencia acerca el actor a la persona que está representando. En tales circunstancias, el artista creador siente su propia vida en la vida de su papel, y la vida de su

papel idéntica a su vida personal. Esta identificación conduce a una milagrosa metamorfosis.

Después de unos momentos de reflexión, Tortsov continuó:

—Otras cosas, además de tales coincidencias entre la vida real y el papel, nos introducen en «la región del subconsciente». A menudo, un simple *acontecimiento exterior*, que nada tiene que ver con la obra, o con el papel, o las circunstancias peculiares del actor, inyectan de pronto un poco de vida real en el teatro, e instantáneamente nos arrastra a un estado de creación subconsciente.

—¿Cuál, por ejemplo? —le preguntaron.

—Cualquiera. Hasta la caída de un pañuelo, o de una silla. Un accidente vivo en la atmósfera acondicionada del escenario, es como una brisa de aire fresco en un ambiente sofocante. El actor debe levantar espontáneamente el pañuelo o la silla, porque eso no ha sido ensayado en la obra. No lo ejecuta como actor, sino de manera común y humana, y crea un poco de verdad en la que debe creer. Esa verdad se mantendrá en agudo contraste con todo lo condicionado y convencional que lo rodea. Queda a su arbitrio el incluir esos momentos accidentales de realidad en su papel, o dejarlos ir. Puede tratarlos como un actor, por esa única ocasión, fijarlos en la personificación de su papel. O puede, por un momento, salirse de su papel, disponer de la intrusión accidental, y volver luego a la convención del teatro y retomar su acción ininterrumpida.

«Si cree tu verdad en ese acaecimiento espontáneo, y lo utiliza en su papel, éste lo ayudará. Lo colocará en el camino que lleva al "umbral del subconsciente».

«Tales hechos menudos actúan con frecuencia como diapasón, tocan una nota viva y nos obligan a volver de la falsedad y la artificialidad a la verdad. Un momento de esos basta para dar dirección al resto del papel.

;Por lo tanto, aprendan a apreciarlos: no dejen que se pierdan. Aprendan a utilizarlos sabiamente cuando ocurren en forma espontánea. Son medios excelentes para acercarlos al subconsciente.

2

La primera observación de hoy fue:

—Hasta ahora hemos tratado hechos accidentales que pueden servir de

aproximación al subconsciente. Pero no podemos basar sobre ellos regla alguna. ¿Qué puede hacer el actor si no está seguro del éxito?

«No tiene salida, excepto la de recurrir a la ayuda de la *psicotécnica consciente*. Esta puede preparar caminos y condiciones favorables para la aproximación a la "región del subconsciente». Pero todo eso lo comprenderán mejor si les doy un ejemplo práctico.

«¡Kostya y Vanya! Por favor, representen para nosotros la escena primera del ejercicio del «dinero quemado». Recordarán que deben comenzar todo trabajo creador relajando primero los músculos; de modo que siéntense cómodos y descansen, como si estuvieran en sus casas.

Nos dirigimos al escenario y cumplimos las instrucciones.

—No es suficiente, ¡relájense más! —pidió Tortsov desde el auditorium—. ¡Pónganse más cómodos! Deben sentir la sensación de hallarse más a sus anchas que en sus respectivos hogares, ya que no estamos tratando con la realidad, sino con «soledad en público». De modo que liberen más esa tensión muscular. Eliminen el noventa y cinco por ciento de esa tensión.

«Quizá piensen que yo exagero esa tensión de ustedes,,. pero no es así. El esfuerzo de un actor cuando está delante del público es realmente inconmensurable. Y lo peor de todo es que ese esfuerzo se realiza casi sin que el actor se dé cuenta de ello, ni lo desee, ni piense siquiera.

«De modo que sean casi audaces en eso de arrojar lejos de ustedes la tensión, lo más que puedan. No necesitan pensar ni por un momento en que finalmente tendrán menos de lo que necesitan. Por mucha tensión que reduzcan, nunca será suficiente.

—¿Y dónde hallar el límite? —preguntó alguien.

—El estado físico y espiritual de ustedes se lo dirá cuando estén en lo justo. Ustedes mismos experimentarán lo que es verdadero y normal, especialmente cuando alcanzan el estado que llamamos «yo soy».

Para entonces, sentía yo que Tortsov no podría pedirme un estado de relajación mayor del que me hallaba. Sin embargo, siguió insistiendo en ello.

Finalmente, me excedí y llegué a un estado de postración y entumecimiento. Es otro aspecto de la rigidez muscular, y tuve que luchar para vencerlo. Opté por cambiar de posiciones y por deshacerme de la presión, recurriendo a la acción. Cambié de un ritmo rápido y nervioso a otro lento, casi perezoso.

El director no sólo lo notó, sino que aprobó lo que estaba haciendo.

—Cuando el actor está haciendo demasiado esfuerzo es, a veces, una buena idea

introducir un acercamiento más frívolo a su labor. Es otra manera de tratar la tensión.

Pero todavía no podía lograr la verdadera sensación de descanso que experimento cuando estoy tendido en el sofá de casa.

Al llegar aquí, Tortsov, además de exigir mayor relajación, nos recordó que no lo debíamos hacer porque sí y no más, mencionándonos los tres pasos: tensión, relajación y justificación.

Estaba en lo cierto, porque yo me había olvidado de ellos por completo. Todo mi peso era arrastrado hacia el suelo. Me hundí en el sillón en el que estaba casi echado. Ahora me pareció que la mayor parte de la tensión había desaparecido. Pero aun así, no me sentí tan libre como en la vida ordinaria. ¿Qué pasaba? Cuando me detuve a analizar mi condición, encontré que mi *atención* era forzada y me impedía la relajación. El director dijo:

—La atención forzada los traba tanto como los espasmos musculares. Cuando la naturaleza interior de ustedes cae bajo sus garras, el proceso subconsciente no puede desarrollarse normalmente. Deben lograr la libertad interior, tanto como la relajación física.

—¿Cómo podemos manejar los espasmos internos? preguntó un estudiante.

—De la misma manera que con las contracciones musculares. Busquen primero el punto de tensión, luego traten de mitigarlo y finalmente construyan una base para liberarse de él en una posición apropiada.

«Utilicen el hecho de que en ese caso a la atención no le está permitido vagar por todo el teatro, sino que está concentrada dentro de ustedes. Denle algún objeto interesante, algo que les ayude en el ejercicio. Diríjanla a algún objetivo atrayente o acción.

Comencé a repasar los objetivos en nuestro ejercicio, todas sus circunstancias dadas: mentalmente recorrí todas las habitaciones. Entonces sucedió lo inesperado. Me encontré en una habitación poco familiar, en que no había estado antes. Había en ella una pareja de edad, los padres de mi esposa. La falta de preparación para esa circunstancia me afectó y perturbó, porque complicaba mis responsabilidades. Dos personas más para trabajar por ellas, cinco bocas más para alimentar, sin contarme yo mismo. Eso hizo más significativo mi trabajo, la verificación de los valores futuros y el estudio de los actuales. Me senté en el sillón y nerviosamente retorcí un trozo de piolín con los dedos.

—Eso sí que estuvo bien —exclamó Tortsov, aprobándome—. Eso fué una verdadera liberación de la tensión. Ahora puedo creer en cualquier cosa que esté haciendo o pensando, aunque no sé exactamente qué es lo que tiene en la mente.

Estaba en lo cierto, y cuando reparé en ello, mis músculos estaban libres de contracción. Evidentemente yo había alcanzado el tercer estado con naturalidad, sentándome allí y encontrando una base real para mi labor.

—Tiene verdadera creencia y fe en sus acciones, el estado que llamamos «yo soy». Está en el umbral —me dijo con suavidad—. Sólo que no se apure. Utilice su visión interior para ver el final de todo lo que hace. Si fuera necesario, introduzca alguna nueva suposición. ¡Deténgase! ¿Por qué titubeó?

Me fué fácil volver hacia la huella. Sólo tuve que decirme:

—¡Supongamos que encuentran un gran déficit en los valores! Eso significaría volver a verificar todos los libros y los valores. ¡Qué horrible trabajo! ¡Y tener que hacerlo todo solo, a esta hora de la noche!

Mecánicamente saqué el reloj. Eran las cuatro en punto. ¿De la tarde o de la madrugada? Por el momento supuse esto último. Estaba excitado, e instintivamente me lancé hacia el escritorio y comencé a trabajar con furia.

Alcancé a oír que Tortsov hizo algunos comentarios aprobatorios y explicó a los estudiantes que ese era el acercamiento correcto al subconsciente. Pero no presté atención por más tiempo a ningún estímulo. No lo necesitaba, porque, en realidad, estaba viviendo en el escenario y podía hacer todo lo que se me ocurría.

Evidentemente, el director, habiendo logrado su propósito pedagógico, estaba pronto a interrumpirme, pero yo estaba impaciente por adherirme a mi estado de ánimo, y seguí adelante.

—Oh; ya veo —les dijo a los demás—. Es una gran ola, —Yo no estaba satisfecho. Deseaba complicar mi situación mucho más, y aumentar mis emociones. Por lo que añadí una nueva circunstancia: un importante desfalco en mis valores. Al admitir tal posibilidad, me dije: «¿Qué haría?» Sólo de pensarlo me sentía horrorizado.

—El agua le llega ahora a la cintura —comentó Tortsov.

—¿Qué haré? —dije con excitación—. ¡Debo volver a la oficina! —Corrí hacia el vestíbulo, pero entonces recordé que la oficina estaba cerrada, volví y me paseé nerviosamente, tratando de reunir mis pensamientos. Por fin, me senté en un rincón oscuro de la habitación para juzgar las cosas.

Pude ver, con los ojos de mi mente, algunas severas personas repasando los libros y contando las acciones, haciéndome preguntas que no sabía contestar. Una obstinada desesperación me impedía expresarme con claridad. El dictamen fué fatal para mi carrera; formaron grupos, siempre murmurando, mientras yo permanecía a un lado, como un proscrito. Luego el examen, el juicio, el despido, la confiscación de propiedades, la pérdida de mi casa.

—Ahora está en el océano del subconsciente —dijo el director. Luego se inclinó sobre las candilejas y me dijo, suavemente—: No se apure, vaya hasta el fin.

Se volvió a los estudiantes nuevamente y señaló que, aunque yo estaba inmóvil, se podía sentir la tormenta de emociones que había en mi interior.

Oí todas esas observaciones, pero no interfirieron con mi vida en el escenario ni me arrastraron fuera de él. Al llegar aquí sentía que la cabeza me giraba, ya que mi papel y mi propia vida estaban tan entremezcladas que parecían hundirse. No tenía idea de dónde comenzaba una o terminaba la otra. Cesó mi mano de enroscar la cuerda alrededor de mis dedos y me quedé inerte.

—Es la mismísima profundidad del océano —explicó Tortsov.

No sé qué sucedió después. Sólo sé que encontré fácil y agradable ejecutar toda clase de variaciones. Decidí una vez más que debía ir a la oficina, luego a mi abogado; o, cambiando de opinión, debía encontrar ciertos papeles para limpiar mi nombre, y comencé su búsqueda en todos los cajones.

Cuando terminé de representar, el director me dijo, con gran seriedad:

—Ahora tiene derecho a decir que ha encontrado el océano de la subconsciencia a través de su propia experiencia. Podemos hacer experimentos análogos utilizando cualquiera de los «elementos del modo creador» como punto de partida, imaginación y suposiciones, deseos y objetivos (si están bien definidos), emociones (si se despiertan en forma natural).

Puede empezar con varias suposiciones y concepciones. Si en una obra siente la verdad subconscientemente, el estado de «yo soy» y su fe en ella seguirán naturalmente. Lo importante que es preciso recordar para todas esas combinaciones es que cualquiera que sea el elemento que elijan para empezar, deben conducirlo hasta el límite de sus posibilidades. Ya saben que al levantar cualquiera de esos eslabones de la cadena creadora, los arrastran o todos.

Yo estaba en un estado de éxtasis, no porque el director me hubiera alabado, sino porque había sentido nuevamente la inspiración creadora. Cuando le confesé esto a Tortsov, dijo:

—No saca la verdadera conclusión de la lección de hoy. Algo mucho más importante de lo que piensa tuvo lugar. La llegada de la inspiración es sólo un accidente. No puede contar con ella. Pero puede confiar en lo que en realidad sucedió. La cuestión es: la inspiración no le llegó a usted espontáneamente. La exigió preparando su camino. Este resultado es de mucha mayor importancia.

«La conclusión satisfactoria que podemos inferir de la lección de hoy es que usted posee ahora el poder de crear condiciones favorables para el nacimiento de la inspiración. Por lo tanto, piense en lo que despierta sus fuerzas motrices interiores, lo que produce su modo creador interior. Piense en su super-objetivo y en la línea continua de acción que lleva hacia él. En resumen, tenga en su mente todo lo que puede ser conscientemente

controlado y que lo llevará a la subconsciencia. Esa es la mejor preparación posible para la inspiración. Pero nunca ensaye un acercamiento directo a la inspiración porque sí no más. Podría resultar una contorsión física y lo opuesto a cuanto usted desea.

Desgraciadamente, el director tuvo que posponer la explicación más detallada del asunto hasta la lección siguiente.

3

Hoy continuó Tortsov resumiendo los resultados de nuestra última lección. Comenzó:

—Kostya les ofreció una demostración práctica de la manera en que la psicotécnica consciente despierta la creación subconsciente de la naturaleza. Al principio habrán creído que nada nuevo habíamos logrado. La labor se comenzó, como debía hacerse, con la liberación de los músculos. La atención de Kostya se concentró en su cuerpo; mas él la transfirió diestramente a las supuestas circunstancias del ejercicio. Nuevas complicaciones internas justificaron su estar sentado allí inmóvil, en el escenario. En él, esa base para su inmovilidad liberó por completo sus músculos. Luego creó toda clase de condiciones nuevas para su vida imaginaria. Ellas realzaron la atmósfera de todo el ejercicio y agudizaron la situación con posibles implicaciones trágicas. Eso fué la fuente de una verdadera emoción.

«Ahora preguntarán: ¿Qué hay de nuevo en todo eso? La "diferencia» es infinitesimal, y reside en haberlo obligado a *llevar hasta el límite cada acto creador*. Eso es todo.

—¿Cómo puede ser eso todo? —dijo Vanya abruptamente.

—Muy sencillo. Lleve todos los elementos del estado creador interno, las fuerzas motrices internas y la línea continua de acción al límite de la actividad humana (no teatral), y sentirá inevitablemente la realidad de la vida interior. Lo que es más, no podrá resistir creer en ella.

."¿Han notado que cada vez que esa verdad y la creencia en ella se origina, involuntariamente interviene el subconsciente y la naturaleza comienza a funcionar? Pues bien, cuando la psicotécnica consciente es llevada a su máxima extensión, el terreno está preparado para el proceso subconsciente de la naturaleza.

«¡Si tan sólo intuyeran, cuan importante es esta nueva adición!

«Es muy agradable, el pensar que cada trozo de creación esté lleno de impaciencia, exaltación y complejidades. En realidad, hallamos que hasta la acción o sensación más pequeña, los medios técnicos más ligeros, pueden adquirir un hondo significado en el escenario, si sólo son impulsados a su límite de posibilidad, al límite de la verdad y fe humana y al sentido de "yo soy». Cuando ese punto es alcanzado, su caracterización total, espiritual y física, funcionará normalmente, lo mismo que lo hace en la vida real, sin que entre a gravitar la condición especial de tener que hacer el trabajo creador en público.

«Trayendo a principiantes como ustedes al "umbral del subconsciente", tomo un punto de vista diametralmente opuesto al de muchos maestros. Creo que tendrán esa experiencia y la utilizarán cuando estén trabajando sobre los "elementos" internos y el "estado creador interno», en todos los ejercicios.

«Quiero que sientan desde el comienzo, aunque más no sea en períodos cortos, esa bienaventurada sensación que los actores poseen cuando sus facultades creadoras funcionan verdadera y subconscientemente. Además, es algo que deben aprender a través de sus propias emociones y no de manera teórica. Aprenderán a amar ese estado y a esforzarse constantemente por lograrlo.

—Fácilmente se puede ver la importancia de lo que nos ha dicho —dije—. Pero no se ha extendido lo suficiente. Denos ahora los medios técnicos con los cuales poder agotar cualquier elemento.

—Con mucho gusto. Por un lado, deben primeramente descubrir cuáles son los obstáculos y aprender a tratar con ellos. Por el otro, deben descubrir cualquier cosa que facilite el proceso. Trataré primero las dificultades.

«La más importante, como saben, es la circunstancia anormal de la labor del actor: debe ser hecha en público. Los métodos de lucha contra ese problema son familiares para ustedes. Deben lograr un "estado creador» apropiado. Háganlo antes que nada, y cuando sientan que las facultades internas están listas, den a la naturaleza creadora el ligero estímulo, que necesita para comenzar a funcionar.

—Es justamente lo que no entiendo. ¿Cómo lo hace? —exclamó Vanya.

—Introduciendo algún incidente inesperado y espontáneo, un toque de realidad. No importa si es físico o espiritual en su origen.' La única condición es que debe ser aplicable al super-objetivo y a la línea continua de acción. Lo inesperado del incidente, los excitará, y sus naturalezas se lanzaran a la labor creadora.

—¿Pero dónde encontraré ese ligero toque de verdad? —insistió Vanya.

—En todas partes: en lo que sueña, o piensa, o supone o siente en sus emociones, deseos, pequeñas acciones internas o externas, en su humor, en las entonaciones de la voz, en algún pormenor imperceptible de la producción, en los movimientos.

—¿Y entonces, qué sucederá?

—Sentirá vértigos a causa de la excitación, de la rápida y completa fusión de la vida con el papel. Podrá no durar mucho tiempo, pero, mientras dure, será incapaz de distinguir entre usted mismo y la persona que está representando.

—¿Y luego?

—Luego, como ya les he dicho, la verdad y la fe los introducirán en la región del subconsciente y los pondrán en manos del poder de la naturaleza.

Después de corta pausa, el director continuó:

—Existen otros obstáculos en su camino. Uno de ellos es la *vaguedad*. *El tema creador de la obra puede ser vago, o el plan de la producción puede no estar bien definido. Un papel puede estar ejecutado erróneamente, o sus objetivos pueden ser indefinidos. El actor puede estar indeciso sobre los medios de expresión que ha elegido. ¡Si supieran cómo puede abrumarlos la duda y la indecisión! El único medio de tratar con esa situación es desembarazándose de todo lo que carece de precisión.*

«Pie aquí otra amenaza: algunos actores no se dan cuenta cabal de las restricciones puestas en ellos por la naturaleza. Acometen soluciones para sus problemas que están fuera de su alcance. El comediante quiere representar tragedias el anciano ser un *jeune premier*, el tipo simple anhela partes heroicas y el cómico, las dramáticas. Eso acaba indefectiblemente en una acción forzada, impotente, estereotipada, mecánica. El único medio de evitarlo es estudiar el arte y a ustedes mismos en relación con él.

«Otra dificultad frecuente se debe al trabajo demasiado concienzudo, al esfuerzo excesivo. El actor se envanece: se esfuerza por dar expresión exterior a algo que en realidad no siente. Todo lo que uno puede hacer en ese caso es aconsejarle que no se esfuerce tanto.

«Todos esos son obstáculos que deben aprender a reconocer. El lado constructivo, la discusión sobre lo que los ayuda a alcanzar el "umbral del subconsciente» es un asunto complicado, para el que hoy no tenemos tiempo suficiente.

4

—Llegamos ahora al lado positivo —dijo el director al comenzar nuestra lección de hoy—. A las condiciones y medios que ayudan al actor en su labor creadora y lo llevan a la tierra prometida del subconsciente. Es difícil hablar sobre esa región, porque no siempre se

somete a razonamiento. ¿Qué podamos hacer? Podemos pasar a la discusión sobre el super-objetivo y la línea continua de acción.

—¿Por qué a ellos? ¿Por qué elige esos dos? ¿Cuál es la conexión? —inquirieron varios estudiantes, perplejos.

—Principalmente porque son predominantemente conscientes en su carácter y están sometidos a la razón. Otros motivos para esa relación aparecerán en nuestra lección de hoy.

Nos llamó a Paul y a mí para representar las primeras líneas de la primera escena entre Yago y Otelo.

Nos preparamos y la representamos con concentración y correctos sentimientos internos.

—¿Cuál es el propósito que lo guía en este mismo momento? —preguntó Tortsov.

—Mi primer objeto es atraer la atención de Kostya —contestó.

—Yo me había concentrado en lo que Paul estaba diciendo, y trataba de visualizar interiormente sus observaciones —expliqué.

—En consecuencia, uno de ustedes atraía la atención del otro a 'fin' de llamar su atención, y el otro trataba de penetrar y visualizar las observaciones que se le hacían, a fin de penetrarlas y visualizarlas.

—¡No, ciertamente! —protestamos con vigor.

—Pero eso es todo lo que pudo ocurrir "en ausencia de un super-objetivo y de la línea continua de acción, para la obra completa. No puede haber nada más que acciones individuales, sin relación entre sí, tomadas porque sí.

«Repitan ahora lo mismo que acaban de hacer y agreguen la escena siguiente, en la que Otelo bromea con Yago.

Cuando terminamos, Tortsov nos volvió a preguntar cuál había sido nuestro objetivo.

—*Dolce far niente* —fué mi respuesta.

—¿Qué se hizo de su objetivo previo, del querer comprender a su colega?

«Fué absorbido por el paso siguiente, más importante.

«Repitan ahora todo y agreguen todavía otro trozo, los primeros indicios de celos.

Hicimos lo que se nos ordenaba, y definimos nuestro objetivo torpemente, como burlándonos de lo absurdo de la solemne promesa de Yago.

—Y ahora, ¿dónde han quedado los primeros objetivos? —indagó Tortsov.

Iba a decir que ellos también habían sido absorbidos por el propósito subsiguiente y más importante, pero pensé mejor mi respuesta y permanecí en silencio.

—¿Qué sucede? ¿Qué los perturba?

—El hecho de que en este punto de la obra el tema de la dicha es dejado a un lado y comienza el nuevo tema de los celos.

—No se separa —corrigió Tortsov—. Cambia con las circunstancias variables de la obra. La línea pasa primero por un período de felicidad para el Otelo recién casado, bromea con Yago; viene luego la sorpresa, la desesperación, la duda. Repele la embestidora tragedia, calma sus celos y vuelve a su estado feliz.

«Estamos familiarizados en la realidad con tales cambios de estados de ánimo. La vida transcurre llanamente, de pronto la duda, la desilusión o la pena se introducen y sin embargo, más tarde, se disipan y todo vuelve a brillar.

«Nada deben temer de tales cambios; por lo contrario, saquen el mejor partido posible de ellos, para intensificarlos. En el ejemplo presente eso es fácil de hacer. Sólo tienen que recordar las primeras etapas del romance de Otelo con Desdémona, el reciente pasado feliz, y luego contrastar todo esto con el horror y la tortura que Yago está preparando al moro.

—No comprendo. ¿Qué debemos recordar de su pasado? —preguntó Vanya.

—Piensen en aquellos maravillosos primeros encuentros en la casa de Brabancio. en los relatos de Otelo, las citas secretas, el secuestro de la novia y el matrimonio, la separación en la noche de la boda, el encuentro en Chipre, bajo el sol meridional, la inolvidable luna de miel, y luego, cerniéndose sobre el futuro... el resultado de la endiablada intriga de Yago, el quinto acto.

«¡Ahora continúen!...

Representamos toda la escena hasta llegar al famoso voto de Yago, por el cielo y las estrellas, de consagrar su mente, voluntad y sentimientos, todo su ser, al servicio del ultrajado Otelo.

—Si se abren camino a través de la obra de esa manera, los objetivos más pequeños serán absorbidos naturalmente por propósitos mayores y menos numerosos, los que quedarán como mejores indicadores a lo largo de toda la línea continua de acción. Este objetivo mayor reúne subconscientemente todos los más pequeños, y con el tiempo forma

la línea continua de acción para la obra total.

La discusión pasó seguidamente a tratar el nombre correcto para el primer gran objetivo. Ninguno, ni siquiera el director mismo, pudo decidir la cuestión. Naturalmente, no sorprendió a nadie, ya que un objetivo real, vivo y atrayente, no puede encontrarse de inmediato y por medio de un proceso puramente intelectual. No obstante, careciendo de uno mejor, nos decidimos por un nombre poco feliz: «Deseo idealizar a Desdémona, dedicar toda mi vida a su servicio».

Mientras reflexionaba acerca de ese objetivo mayor, hallé que me ayudaba a intensificar toda la escena, así como también otras partes de mi papel. Sentía esto cada vez que comenzaba a delinear cualquier acción hacia el fin fundamental: la idealización de Desdémona. Todos los demás objetivos interiores perdieron su significado. Por ejemplo, tomemos el primero: tratar de comprender lo que está diciendo Yago. ¿De quién se trataba? Nadie lo sabe. Por qué tratar de saberlo cuando está perfectamente claro que Otelo está enamorado, que no piensa sino en ella, y no hablará de ninguna otra. Por lo tanto, todas las preguntas y pensamientos acerca de ella son necesarios y le agradan.

Tomemos luego nuestro segundo objetivo: *dolce far niente*. Ya no es más necesario ni correcto. Al hablar de ella, el moro está empeñado en algo importante y vital para él, y nuevamente por la razón de que desea idealizarla.

Después del primer voto de Yago, me imagino que Otelo se rió. Era agradable para él pensar que ninguna mancha podría tocar su divinidad de cristal puro. Esta convicción lo colocó en un *estado de ánimo feliz* e intensificó su adoración por ella. ¿Por qué? Por la misma razón de antes. Comprendí mejor que nunca cuan gradualmente se posesionaron de él los celos, cuan imperceptiblemente se debilitó su fe en su ideal y fué robusteciéndose la convicción de que bajo su forma angelical se ocultaba la maldad y la astucia de la serpiente.

—¿Dónde están los objetivos anteriores? —preguntó el director.

—Han sido todos absorbidos por nuestro interés en el ideal perdido.

—¿Qué conclusión sacan de nuestra labor de hoy? —preguntó, y pasando luego a contestar su propia pregunta—. Hice que los actores que representaban la escena entre Otelo y Yago sintieran por ellos mismos, en la práctica, el proceso por el cual los objetivos mayores absorben a los más pequeños. Ahora Kostya y Paul saben también que el propósito más distante los aleja del más cercano.

«Tal proceso es fácil de comprender. Cuando el actor se dedica a la persecución de un objetivo mayor, lo hace por entero. En tales ocasiones, la naturaleza tiene libertad para funcionar de acuerdo con sus propias necesidades y deseos. En otras palabras, Kostya y Paul conocen ahora a través de su propia experiencia que la labor creadora del actor, mientras está en el escenario, es en realidad, en todo o en parte, una expresión de sus subconscientes creadores.

El director reflexionó por unos instantes y luego agregó:

—Verán a esos objetivos mayores padecer una transformación, similar a la de los más pequeños cuando el super-objetivo los reemplace. Disminuyen como pasos que se aproximan a la meta, pasos que, en gran parte, serán dados subconscientemente.

«La línea continua de acción se compone, como saben, de una serie de grandes objetivos. Se hacen cargo de cuántos y cuántos objetivos más pequeños, transformados en acciones subconscientes contienen, y consideran luego la extensión de las actividades subconscientes que corren dentro de la línea continua de acción a medida que avanza la obra, dándole un poder estimulante para influir indirectamente en nuestros subconscientes.

5

—La fuerza creadora de la *línea continua de acción* está en proporción directa con el poder de atracción del super-objetivo. Eso no sólo le da al super-objetivo un lugar de primordial importancia en nuestro trabajo: también nos obliga a dedicar particular atención a su calidad.

«Existen muchos «directores experimentados» que pueden definir un super-objetivo a ojo, porque ellos "saben el juego" y son "duchos» para eso. Pero no nos prestan servicio alguno.

«Hay otros directores y autores que extraen un tema principal puramente intelectual. Será inteligente y correcto, pero »para el actor carecerá de encanto. Puede servir como guía, pero no como fuerza creadora.

«A fin de determinar la clase de super-objetivo estimulante que necesitemos para despertar nuestras naturalezas internas, haré un número de preguntas y las contestaré.

«¿Podemos utilizar un super-objetivo que desde el punto de vista del autor no es correcto y, sin embargo, para nosotros, los actores, resulte fascinador?

«No. No sólo es inútil, sino también peligroso. Sólo alejará a los actores de sus papeles y de la obra.

«¿Podemos usar un lema principal que es solamente *intelectual*? No, no un producto seco de la razón pura. Y, sin embargo, un super-objetivo consciente, que deriva del pensamiento creador e interesado, es esencial.

«¿Y un objetivo *emotivo*? Es para nosotros absolutamente necesario, necesario como el aire y el sol.

«¿Y un objetivo basado en la *voluntad*, que envuelve todo nuestro ser físico y espiritual? Es necesario.

«¿Qué se puede decir de un super-objetivo que atrae la imaginación creadora, que absorbe toda la atención, satisface el sentido de verdad y de fe, y todos los elementos del estado de ánimo interior? Cualquier tema que ponga en marcha las fuerzas motrices internas es alimento y bebida para ustedes como artistas.

«En consecuencia, lo que necesitamos es un *super-objetivo que esté en armonía con las intenciones de la obra, y que al mismo tiempo despierte una respuesta en el alma de los actores. Eso significa que debemos buscarlo no sólo en la obra, sino en los actores mismos.*

«Además, el mismo tema, en la misma parte, establecido para todos los actores que la representan, traerá una expresión diferente en cada uno de ellos. Tomen algún objetivo perfectamente simple, realista, tal como: ¡deseo ser rico! Piensen en la variedad de motivos ingeniosos, métodos y concepciones que pueden poner dentro de las ideas de riqueza y su obtención. Hay mucho, también, que es individual en ese problema y no puede ser sujeto a análisis conscientes. Tomen entonces un super-objetivo, más complicado, tal como el que está en la raíz de una obra simbólica de Ibsen o en una obra impresionista de Maeterlinck, y encontrarán que el elemento subconsciente en ella es incomparablemente más profundo, complejo e individual.

«Todas esas reacciones individuales son de gran significado. Dan vida y color a la obra. Sin ellas, el tema principal sería estéril e inanimado. ¿Qué es lo que da ese encanto intangible a un tema, de modo que contagia a todos los actores que representan una y la misma parte? En gran parte es algo que no podemos analizar, elevándose del subconsciente con el que debe estar en íntima asociación.

Vanya, nuevamente afligido, preguntó;

—¿Y cómo llegaremos a él?

—De la misma manera que lo hacen cuando tratan con los «elementos» varios. Lo empujan al límite extremo de la verdad y de la sincera creencia en él, hasta el punto en que la subconsciencia entra espontáneamente.

«Aquí, nuevamente, deben hacer esa pequeña, pero extraordinariamente importante "adición", como hicieron al tratar el desarrollo de las funciones de los "elementos" y también cuando tratamos el asunto de la línea continua de acción.

—No debe ser muy fácil encontrar un super-objetivo tan irresistible —dijo alguien.

—Es imposible hacerlo sin preparación interior. La práctica común, sin embargo, es muy diferente. El director se sienta en su estudio y repasa la obra. Casi en el primer ensayo anuncia a los actores el tema principal, quienes tratan de seguir su dirección. Algunos, accidentalmente, podrán entender la esencia interna de la obra. Otros se aproximarán de manera formal y externa. Podrán utilizar su tema al principio para darle al trabajo la dirección correcta, pero más tarde lo ignoran. Siguen el tema de la producción, el «asunto», o van detrás del argumento y de una ejecución mecánica de la acción y las líneas.

«Naturalmente, un super-objetivo que lleva a tales resultados ha perdido todo su significado. El actor debe encontrar el tema principal por sí mismo. Si por alguna razón otro se lo da, debe filtrarlo a través de su ser hasta que sus propias emociones sean afectadas por él.

«¿Para hallar el tema principal es suficiente emplear nuestros métodos comunes de psicotécnica para originar un estado creador interno apropiado, y luego agregar el toque que lleva a la región del subconsciente?

«A pesar del gran valor que doy a esa labor preparatoria, debo confesar que no creo que el estado interno que crea sea capaz de acometer la búsqueda del super-objetivo. No pueden ir en su busca fuera de la obra misma. Por eso es que deben, aunque sea en pequeña escala, sentir la atmósfera de su existencia imaginaria en la obra y volcar entonces esos sentimientos en su estado interior ya preparado. Lo mismo que la levadura produce la fermentación, este sentido de vida en una obra, llevará las facultades creadoras de ustedes a su punto de ebullición.

—¿Cómo introducimos la levadura en nuestro estado creador? —dije, confundido—, ¿Cómo podemos hacer para sentir la vida de la obra antes de haberla estudiado?

Grisha me apoyó, diciendo:

—Naturalmente, debes estudiar la obra y su tema principal, primero.

—¿Sin preparación alguna, a *Froid*? —interrumpió el director—. Ya les he explicado qué resultado da, y he protestado contra ese tipo de acercamiento a una obra o papel.

«Mi principal objeción, sin embargo, es que pone a un actor en una posición imposible. No debe alimentarse forzosamente de las ideas, concepciones y memorias emotivas o sentimientos de otros. Cada persona debe vivir a través de sus propias experiencias. Es importante que sean para él individuales y análogas a las de la persona que va a representar. El actor no puede ser cebado como un copón. Su apetito debe ser excitado. Cuando éste se despierte, el actor pedirá el material que necesita para simples acciones; y absorberá entonces lo que se le da y lo hará suya. El trabajo del director es. obtener que el actor pida y busque los pormenores que darán vida a su papel. No los necesitará para un análisis intelectual de su papel, sino que los querrá para lograr los objetivos verdaderos.

«Además, cualquier información y material que no necesite de inmediato para procurar sus propósitos, sólo pone en desorden su mente y se interpone en su trabajo. Tendrá que tratar de evitarlo con cuidado, especialmente durante el primer periodo de creación.

—¿Qué podemos hacer entonces?

—Sí —dijo Grisha, haciéndole eco a Vanya—. ¡Usted nos dice que no debemos estudiar la obra y que, sin embargo, debemos saberla!

—Nuevamente les recuerdo que la labor que estamos discutiendo está basada en la creación de líneas formadas de objetivos pequeños, accesibles y físicos, de pequeñas verdades de creencia en ellas, que son tomadas de la obra misma y que le otorgan atmósfera de vida.

«Antes de que hayan hecho un estudio minucioso de la obra o del papel, ejecuten alguna pequeña acción, no importa que sea muy pequeña, y háganlo con sinceridad y verdad.

«Digamos, por ejemplo, que una de las personas de la obra tiene que entrar en una habitación, ¿Puede entrar en un cuarto? —preguntó Tortsov.

—Puedo —contestó Vanya con prontitud.

—Muy bien; entonces, entre. Pero permítame asegurarle que no lo puede hacer hasta que no sepa quién es, de dónde viene, a qué habitación entra, quién vive en la casa, y un montón de otras circunstancias dadas, que deben influir en su acción. Para llevar a cabo todo eso de modo que pueda entrar en la habitación como debe, lo obligará a aprender algo acerca de la vida de la obra.

«Además, el actor debe resolver esas suposiciones por sí mismo, y darles su propia interpretación. Si el director trata de hacérselas entender por la fuerza, el resultado será la violencia. En mi manera de hacer, eso no puede suceder, porque el actor pide al director lo que necesita, a medida que lo necesita. Es ésta una condición importante para la creación libre e individual.

«El artista debe tener uso completo de su material espiritual y humano, porque es lo único con que puede idear una alma viva para su papel. Aunque su contribución sea ligera, es mejor, porque es suya.

«Supóngase, desarrollando el argumento, que cuando entra en esa habitación encuentra a un acreedor y que usted está muy atrasado en el pago de lo que le adeuda. ¿Qué hará? —No lo sé —exclamó Vanya.

—Debe saber, de otro modo no podrá representar el papel. Dirá las líneas mecánicamente y actuará con afectación en lugar de hacerlo bien. Debe colocarle en

posición análoga a la del personaje. Si fuera necesario, añadirá nuevas suposiciones. Trate de recordar qué hizo cuando usted mismo estuvo en posición similar. Si nunca lo estuvo, cree una situación en su imaginación. A veces puede vivirse más intensamente, más agudamente, en la imaginación que en la vida real. Si hace todos los preparativos para su trabajo de manera humana, verdadera y no mecánicamente; si es lógico y coherente en sus propósitos y acciones, y sí considera todas las condiciones concomitantes de la vida de su papel, no dude ni un momento que sabrá cómo actuar. Compare lo que ha decidido, con el argumento de la obra, y sentirá cierto parentesco con ella, en menor o mayor grado. Sentirá que, dadas las circunstancias, las opiniones y la posición social del personaje que debe representar, estará obligado a actuar como él lo hizo.

«A esa intimidad con el papel la llamamos percepción de usted mismo en el papel y del papel en usted.

«Suponga que representa la obra total, con todas sus escenas, partes y objetivos, y que halla las acciones correctas y se acostumbra a ejecutarlas de principio a fin. Habrá entonces establecido una forma externa de acción a la que llamamos la «vida física del papel». ¿A quién pertenecen estas acciones, a usted o al papel?

—A mí, naturalmente —dijo Vanya.

—El aspecto físico es suyo, y las acciones también. Pero los objetivos, la base fundamental y las circunstancias dadas son mutuas. ¿Dónde termina usted y dónde comienza su papel?

—Eso es imposible de decir —contestó Vanya, perplejo.

—Cuanto debe recordar es que las acciones que ha ejecutado no son simplemente eternas. Están basadas en sentimientos internos: están reforzadas por su creencia en ellas. Dentro suyo, paralela a la línea de las acciones físicas, posee una línea ininterrumpida de emociones que se acercan al subconsciente. No puede usted seguir la línea de acción externa sincera y directamente, y no tener las emociones correspondientes.

Vanya hizo un gesto de desesperación.

—Veo que ya se esto mareando. Es una buena señal, porque indica que gran parte de su papel se ha mezclado dentro de usted mismo de tal manera que posiblemente no pueda decir dónde trazar la línea entre usted y su papel. A causa de ese estado, logrará sentirse más próximo que nunca a su papel.

«Si representa toda una obra de esa manera, tendrá una verdadera concepción de la vida interior de ella. Aun cuando esa vida esté todavía en embrión, es vital. Además, puede hablar por el personaje en su propia persona. Esto es de mucha importancia mientras desarrolla la labor sistemáticamente y al pormenor. Todo lo que agregue de origen interno encontrará su verdadero lugar. Por lo tanto, debe animarse al punto de tomar posesión de un nuevo papel concretamente, como si éste fuera su propia vida. Cuando sienta ese verdadero

parentesco con su papel, podrá verter sentimientos en su estado creador interno, que linda con el subconsciente, y comenzar con toda tranquilidad el estudio de la obra y de su tema principal.

«Ahora se dará perfecta cuenta de lo larga y ardua que es la tarea de encontrar un super-objetivo amplio, profundo y excitante, y una línea continua de acción que sea capaz de llevarlo al umbral del subconsciente y dentro de sus profundidades. Sabe también ahora cuan importante es, durante la búsqueda, el sentir lo que el autor de la obra tenía en la mente y encontrar en usted mismo una cuerda sensible.

«¡Cuántos temas deben ser recortados, a fin de que otros crezcan! ¡Cuántas veces debemos disparar antes de acertar!

«Todo verdadero artista debería concentrarse, mientras está en el escenario, en lograr alcanzar el super-objetivo y la línea continua de acción, en su significado más amplio y profundo. Si son correctos, todo el resto lo efectuará la naturaleza de manera subconsciente y milagrosa. Esto sucederá a condición de que el actor vuelva a crear su labor cada vez que repita su papel, con sinceridad, verdad y corrección. Sólo con esa condición podrá liberar su arte de la acción mecánica y estereotipada, de las "muletillas» y de todas las formas de artificialidad. Si lo logra, tendrá en el escenario, en torno suya, verdadera gente y vida real, y arte vivo, purificado de todos los elementos falsos.

6

—¡Iremos todavía más lejos! —exclamó el director al comenzar la lección—. Imaginen algún ARTISTA IDEAL que ha decidido dedicar su vida a un propósito simple y grande: elevar y entretener al público mediante una elevada forma de arte; a exponer a las bellezas espirituales escondidas en los escritos de los genios literarios. Dará nuevas interpretaciones de obras y papeles ya famosos, de modo calculado para revelar sus cualidades más esenciales. Toda su vida estará consagrada a esa alta misión cultural.

«Otro tipo de artista podrá utilizar su éxito personal para transmitir sus propias ideas y sentimientos a las masas. Los grandes espíritus pueden tener gran variedad de nobles propósitos.

«En estos casos, el super-objetivo de cualquier producción será un mero paso en la realización de un importante propósito vital, al que llamaremos el supremo objetivo, y a su ejecución la *suprema línea continua de acción*.

«Para ilustrar lo que quiero decir, les contaré un incidente de mi propia vida.

«Hace mucho tiempo, cuando nuestra compañía estaba en jira por San Petersburgo, me retuvo en el teatro un ensayo poco exitoso y mal preparado. Estaba turbado por la actitud de algunos de mis colegas. Cuando salí me sentía cansado y malhumorado. De pronto me encontré en medio de una muchedumbre en la plaza frente al teatro. Ardían grandes fogatas; muchos estaban sentados en' banquillos sobre la nieve, medio dormidos; otros se habían apeñuscado junto a una improvisada carpa, que los protegía del frío y del viento. El extraordinario número de personas —había miles— aguardaba la luz del día y el momento en que se abriera la boletería.

«Me senté hondamente conmovido. Para apreciar lo que esta gente estaba haciendo, tuve que preguntarme: "¿Qué suceso, qué perspectiva gloriosa, qué asombroso fenómeno, qué famoso genio mundial podría inducirme a temblar de frío, noche tras noche, especialmente cuando ese sacrificio no me daría ni siquiera el boleto deseado, sino un talón que me autorizaría a permanecer en fila con la posibilidad de obtener un asiento en el teatro?»

«No pude contestar la pregunta, porque no hallé suceso alguno que pudiera inducirme a arriesgar la salud y tal vez la vida, por su causa. ¡Piensen lo que el teatro significaba para esa gente! Debíamos tener honda conciencia de ello. ¡Qué honor para nosotros el poder llevar esa clase de felicidad a miles de personas! Al instante me acometió el deseo de establecer una meta suprema para mí mismo, de lograr lo que constituiría la suprema línea continua de acción, y en la que estuvieran comprendidos todos los objetivos menores.

«El peligro estaría en dejar a la propia atención centrarse por mucho tiempo en algún pequeño problema personal. »¿Qué sucedería entonces?

«Lo mismo que le sucede a un niño cuando ata un peso a la punta de una cuerda y lo enrosca en un palo. Cuanto más la enrosca, más se acota la cuerda y más pequeño se hace el círculo que describe. Finalmente, choca con el palo. Pero supongan que otro niño lanza su palo dentro de la órbita del peso. Su movimiento hará que su cuerda se enrosque en el segundo palo y arruinará el juego del primer niño.

«Nosotros, los actores, tenemos tendencia a desviarnos en la misma forma, y a cifrar nuestra energía en problemas ajenos a nuestro propósito primordial. Eso es peligroso e influye perjudicialmente en nuestra labor.

acerca del subconsciente. El subconsciente es inspiración. ¿Cómo se puede razonar acerca de él? Fué aun más chocante el ser obligado a completar el subconsciente con pequeños trozos y migajas. Por eso me dirigí al director y le expresé mi parecer.

—¿Qué le hace pensar que el subconsciente pertenece enteramente a la inspiración?
—dijo—. Sin ponerse a pensar, en seguida, ¡denme el nombre de alguna cosa!

Se volvió abruptamente hacia Vanya, quien dijo:

—Una flecha.

—¿Por qué una flecha, por qué no una mesa, que está en frente suyo, o una araña, que cuelga arriba de su cabeza?

—No sé —contestó Vanya.

—Ni yo —dijo Tortsov—. Además, sé que nadie sabe. Sólo su subconsciente puede decir por qué ese particular objeto surgió del fondo de su mente.

Le hizo otra pregunta a Vanya:

—¿En qué está pensando, y qué es lo que siente?

—¿Yo? —Vanya titubeó, luego se pasó los dedos por el cabello, se puso de pie abruptamente, volvió a sentarse, restregóse las muñecas contra las rodillas, levantó un trozo de papel del suelo y lo dobló, sin decidirse a responder.

Tortsov rió con ganas.

—Permítame verlo repetir *conscientemente* cada leve movimiento que acaba de hacer, antes de estar listo para contestar a mi pregunta. Sólo su subconsciente puede resolver el enigma del porqué de esos movimientos.

Inmediatamente se volvió hacia mí y dijo:

—¿Notó que todo lo que Vanya hizo carecía de inspiración y, sin embargo, contenía gran porción de subconsciente? Lo mismo hallará en mayor o menor grado, en los actos más simples, en sus deseos, sus problemas, sus sentimientos y sus pensamientos. Ordinariamente, vivimos muy cerca de él. Lo hallamos en cada paso que damos. Desgraciadamente, no podemos adaptar todos esos momentos de subconsciencia a nuestros usos, y también hay muy pocos de ellos donde más los necesitamos, cuando estamos en el escenario. Traten de encontrar algo de subconsciente en cualquier producción bien pulida, montada y trillada. Nada habrá en ella, excepto hábitos establecidos, tiesos, fijos, mecánicos.

—Pero los hábitos mecánicos son, en parte, subconscientes —insistió Grisha.

—Sí, pero no de la clase de subconsciente que estamos tratando —replicó Tortsov—. Necesitamos un subconsciente creador, humano, y el lugar para buscarlo está, sobre todo, en el objetivo conmovedor y en su línea continua de acción. Allí la conciencia y la subconsciencia están delicada y maravillosamente ligadas. Cuando el actor es absorbido totalmente por algún profundo objetivo, de manera que lance con pasión todo su ser a su ejecución, alcanza un estado al que llamamos inspiración. En él casi todo lo que realiza es subconsciente, y el actor no tiene conciencia de cómo ha logrado su propósito

«Por lo que ven, esos períodos de subconsciencia están diseminados a través de toda nuestra vida. Nuestro problema es separar cualquier cosa que se interponga entre ellos y reforzar cualquier elemento que facilite su funcionamiento.

Nuestra lección de hoy fué corta, pues el director debía aparecer en una representación de la noche

8

—Hagamos un repaso —propuso el director, mientras entraba a clase—, por ser nuestra última lección.

«Después de cerca de un año de labor, cada uno de ustedes se habrá formado una idea definida del proceso creador dramático. Tratemos de comparar este concepto con el que tenían cuando llegaron aquí.

«María, ¿se acuerda haber buscado un broche en los pliegues de la cortina porque, de hallarlo, dependía la continuación de sus estudios en nuestra escuela? ¿Puede recordar con cuánta ansiedad trató de encontrarlo, cómo corrió de un lado a otro, simulando desesperación y cómo gozó con ello? ¿Le satisfaría ahora esa actuación?

María lo pensó un momento, y luego una sonrisa iluminó su rostro. Por último, sacudió la cabeza, evidentemente divertida por el recuerdo de sus primeras maneras cándidas e ingenuas.

—Ya ven, se ríe. ¿Y por qué? Porque actuaba «en general», tratando de alcanzar su meta por una arremetida furiosa. No sorprende que cuanto lograra fuera dar una muestra exterior y errónea de los sentimientos de la persona que representaba.

«Recuerde ahora lo que experimentó al representar la escena con el niño expósito, que muere en sus brazos. Dígame, cuando compara su estado de ánimo interior en escena con su primera exageración, si está satisfecha con lo que ha aprendido durante este curso.

«Ya no ríe —dijo Tortsov—. En verdad, el recuerdo de esa escena casi ha traído lágrimas a sus ojos. ¿Por qué? Porque al crear esa escena usted siguió un camino completamente distinto. No asaltó directamente los sentimientos de los espectadores. Plantó las semillas y las dejó que fructificaran. Siguió las leyes de la naturaleza creadora.

«Pero debe saber cómo inducir a ese estado dramático. La técnica sola no puede crear una imagen en la que usted pueda creer y a la que tanto usted, como los espectadores, se puedan entregar por completo. Es por eso que ahora se da cuenta de que la erección no es una artimaña técnica. No es un retrato externo de imágenes y pasiones como usted pensaba.

«Nuestro tipo de creación es la concepción y nacimiento de un nuevo ser: el personaje en el papel. Es un acto natural, semejante al nacimiento de un ser humano.»

«Si sigue cada cosa que sucede en el alma del actor, durante el período en que está viviendo su papel, admitirá que mi comparación es correcta. Cada imagen dramática y artística, creada en el escenario, es única y no puede ser repetida, lo mismo que en la naturaleza.

«Como con los seres humanos, existe un estado embrionario análogo.

«En el proceso creador está el padre, el autor de la obra; la madre, el actor preñado con el papel, y el niño, el papel que ha de nacer.

«Está la primera infancia, cuando el actor procura saber su parte. Luego intiman más, disputan, se reconcilian, se casan y conciben.

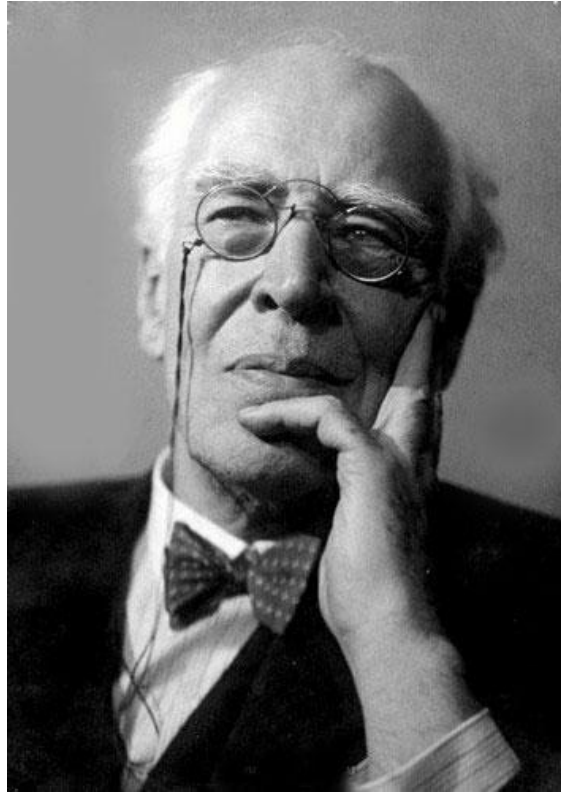
«En todo este proceso, el director interviene como una especie de casamentero.

«Los actores, en este período, están influidos por sus papeles, lo cual afecta su vida diaria. Incidentalmente, el período de gestación de una parte es, por lo menos, tan largo como el de un ser humano, y a menudo considerablemente más largo. Si analizan ese proceso, se convencerán de que las leyes regulan la naturaleza orgánica, tanto si crea un nuevo fenómeno biológico como imaginativamente.

«Se desviarán únicamente si no comprenden esa verdad; si no confían en la naturaleza: si tratan de inventar "nuevos principios", "nuevas bases", "nuevo arte». Las leyes de la naturaleza están ligadas unas a las otras, sin excepción, y desdichados los que intenten romperlas.

Notas

^[1] «Me tomó por la muñeca, apretándome fuertemente: apartóse después a la distancia de su brazo, y con la otra mano puesta así sobre su frente, escudriñó con tanta atención mi rostro, como si quisiera retratarlo. Permaneció así largo tiempo. Hasta que, sacudiéndome suavemente el brazo y moviendo así tres veces, de arriba abajo la cabeza, exhaló un suspiro tan profundo y doloroso, que parecía deshacérsele en pedazos todo su ser y haber llegado el fin de su existencia. Hecho esto, me dejó, y con la cabeza vuelta atrás, parecía hallar su camino sin valerse de los ojos, pues se alejó por la puerta sin servirse de ellos, y hasta el último instante tuvo su lumbre fija en mi.»<<



CONSTANTIN STANISLAVSKI, (Seudónimo de Constantin Sergueievich Alexeiev) actor, director escénico y pedagogo teatral, nació en Moscú el 5 de marzo de 1863 y murió en la misma ciudad en 1938. Tras participar en varios movimientos de vanguardia, en 1898, con Nemirovich-Danchenko, fundó el Teatro de Arte de Moscú, que puso en escena las grandes obras de Chéjov. Pronto empezó a desarrollar su sistema de interpretación, que pretendía que el mundo emotivo de los personajes fuera proyectado al espectador de forma verídica y alejado de toda artificialidad, en un efecto de «realismo psicológico». Después de la revolución soviética se dedicó exclusivamente a su trabajo de investigación, expuesto en sus libros *Un actor se prepara* y *La construcción del personaje*, ambos de influencia determinante en el teatro europeo y estadounidense, y en los que desarrolla su teoría de la actuación como «suma dramática» entre técnica interior y exterior.

Hijo de un industrial apasionado por el teatro y aficionado a organizar en su propia casa espectáculos en los que participaba toda la familia, Konstantin Stanislavski se dedicó al teatro desde muy joven; pronto organizó compañías de aficionados (la más importante fue la Sociedad del Arte y Literatura, fundada en 1888), de las que fue animador, director y actor principal.

En 1898 inauguró, en colaboración con el autor teatral Vladimir Nemirovich-Danchenko, el Teatro de Arte de Moscú, que tenía como objetivos la renovación en sentido realista de las técnicas interpretativas y de la puesta en escena y la restitución a la labor teatral de su carácter de austera disciplina artística. El éxito de las obras de Chéjov, Gorki y otros escritores contemporáneos, la perfecta eficiencia de la compañía, la magia de la puesta en escena (que evolucionó de manera gradual desde el

naturalismo hasta un realismo psicológico, sensible a las enseñanzas del simbolismo) y el singular talento de Stanislavski como director convirtieron este teatro en uno de los más importantes de su época.

La breve crisis de los años posteriores a la Revolución se vio superada tras el éxito de una gira americana, durante la cual Stanislavski recogió sus experiencias en el libro *Mi vida en el arte* (1924). El Teatro del Arte recuperó su papel privilegiado en la vida cultural. En sus últimos años, Stanislavski se dedicó sobre todo a la dirección del teatro lírico y al estudio del oficio de actor. La metodología didáctica que desarrolló (expuesta en los dos volúmenes de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, dedicados respectivamente a la psicología y a la técnica de la interpretación) estaba destinada a suscitar grandes polémicas, pero que sigue siendo punto de referencia indispensable para cualquier estudioso o intérprete de teatro.

El trabajo del actor sobre sí mismo se presenta en forma de un diario que el autor finge escrito cada día por un alumno de escena; el diálogo vivo y agudísimo entre el personaje ficticio del maestro (Arcadio Nikolaievich) y sus alumnos está entreverado por episodios y anécdotas apropiadas (el del crítico en el capítulo sobre la caracterización es, por ejemplo, uno de los más hermosos). Mientras en la persona del maestro el autor enuncia sus propias teorías acerca del teatro, en el alumno se representa indirectamente a sí mismo en los comienzos de su carrera de actor, de tal manera que el libro, que es notable incluso literariamente, da un retrato completo y subyugador de su extraordinaria personalidad. Se comprende, al cabo de la lectura de sus seiscientas páginas, que la influencia de Stanislavski resultase insuperable en el teatro contemporáneo.

Aunque la obra consta de dos partes tituladas "El método para expresar los sentimientos" y "El método para crear los personajes", Stanislavski expone en realidad su concepción total del teatro. Inadecuadamente se habla de sus ideas como sistema; de hecho, el autor negó siempre toda norma académica prefijada, y llegó a considerar como indispensable lo imprevisto. Si hay algún método, es individualmente libre, pues Stanislavski estimulaba a sus alumnos para que llegaran, sobre todo, a conocerse a sí mismos y, por lo tanto, a controlar y medir los movimientos libres de su subconsciente, por medio de un conocimiento vigilante y riguroso. Su objetivo era hacer surgir del hombre al actor, identificando su expresión con la sinceridad, y el arte con la verdad. No se aspira a una interpretación verista, sino a una interpretación verdadera; no se trata de representar los sentimientos, sino de experimentarlos realmente en la escena con la ayuda de la llamada "memoria emotiva".

El profundo influjo de su teatro procede precisamente de la interioridad del juego escénico de los actores, a los cuales les enseñaba a inventar desde su fondo más íntimo, para el teatro, una vida ficticia no menos verdadera, fervorosa, ardiente y espontánea que la otra: "El actor debe conseguir encontrarse en un ambiente de auténtica verdad interior. El problema capital para nosotros está en crear en la escena la vida interior del personaje y del drama, adaptando a esta vida extraña nuestros sentimientos personales y todos los elementos vitales de nuestra alma. Sólo un arte lleno de experiencias directas y vitales del actor puede transmitir los matices impalpables y toda la profundidad de la vida interior de

un personaje. Sólo un arte así puede enriquecer la experiencia espiritual del espectador".

Figura a caballo entre dos siglos, es al comparar el estado de las artes interpretativas en el momento de su nacimiento y de su muerte cuando mejor se aprecia la renovación, o casi revolución, que supuso la labor de Stanislavski, y el alcance ilimitado de su influencia en el espacio y en el tiempo. En el teatro del siglo XIX, la declamación y los gestos histriónicos eran prácticamente los únicos recursos expresivos utilizados comúnmente por el actor. La situación cambió radicalmente cuando Stanislavski planteó su riguroso realismo psicológico, la necesidad de que el actor fuese tan convincente como una persona real, e indujo a los actores a buscar en sus propias experiencias vitales las motivaciones y las técnicas de estimulación psicológica que los llevaran a encarnarse en su personaje. La gira por Estados Unidos que el Teatro del Arte de Moscú realizó entre 1922 y 1924 empezó a divulgar sus ideas fuera de Rusia, hecho al que contribuyó decisivamente la fundación del Group Theatre en 1931, impulsado por tres miembros de la compañía del Teatro del Arte que fijaron su residencia en Estados Unidos.

Como no podía ser de otro modo, muy pronto el cine fijó su atención en esa manera de interpretar realista tan adecuada para un arte que pretendía reflejar situaciones reales con todos los medios que tenía a su alcance. El primer realizador que aplicaría las teorías de Stanislavski al cine sería Vsiévolod Pudovkin. En 1947, siguiendo las enseñanzas de Stanislavski, se fundó en Nueva York el Actor's Studio, la famosa escuela de interpretación dirigida por Lee Strasberg, cantera de grandes actores cinematográficos como Marlon Brando, Paul Newman, James Dean o Marilyn Monroe.