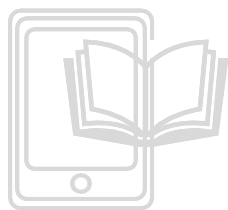


Constantin Stanislavski

La construcción del personaje



Cine y comunicación
Alianza Editorial



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	03.
		BANDEJA	15
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

Libro práctico y aficiones



Constantin Stanislavski

La construcción del personaje



INVENTARIO

Compra.....	Donación.....	Canje.....
Proveedor.....		
Factura.....	Fecha.....	Precio.....
Nº Inf. Recep.....	Fecha Inf.....	
Nº Alta.....		
Biblioteca.....		



El libro de bolsillo
Cine y comunicación
Alianza Editorial

TÍTULO ORIGINAL: *Building a Character* (traducido y publicado con autorización de Theatre Arts Books, New York)
TRADUCTOR: Bernardo Fernández

Primera edición en «El libro de bolsillo»: 1975
Octava reimpresión: 1997
Primera edición en «Área de conocimiento: Libro práctico y aficiones»: 1999
Séptima reimpresión: 2010

Diseño de cubierta: Alianza Editorial
Ilustración: Representación teatral de *Esperando a Godot*
(Fotografía: Archivo Anaya)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

- © Theatre Arts Books/Routledge, Inc., New York
- © Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1975, 1980, 1984, 1985, 1993, 1995, 1997, 1999, 2001, 2002, 2004, 2005, 2007, 2008, 2010
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15;
28027 Madrid; teléfono 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-206-3878-2
Depósito legal: M. 8.743-2010
Impreso en EFCA, S. A.
Parque Industrial «Las Monjas»
28850 Torrejón de Ardoz (Madrid)
Printed in Spain

SI QUIERES RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Un actor debe trabajar toda su vida, cultivar su mente, desarrollar su talento sistemáticamente, ampliar su personalidad; nunca debe desesperar, ni olvidar este propósito fundamental: amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo.

Constantin STANISLAVSKI



Nota explicativa

Ya en 1924 mi marido, Norman Hapgood, y yo discutimos con Stanislavski la posibilidad de publicar los resultados de sus experiencias como actor y maestro de actores en la compañía teatral más importante de este siglo. Pero en los años inmediatamente posteriores a esta primera conversación, diferentes asuntos lograron impedir que este gran innovador realizara sus deseos. Estaba absorbido por la responsabilidad de su trabajo en el Teatro de Arte de Moscú, del cual no sólo era cofundador y codirector junto con Nemirovich-Danchenko, sino además uno de los actores principales. Su propio Estudio de Ópera, donde trataba de lograr la aplicación de sus técnicas interpretativas a las representaciones de ópera con el objeto de conseguir una unión completa de acción, palabras y música, le quitaba también mucho de su tiempo y energía. Un tercer factor inhibitorio era el mismo temperamento de Stanislavski. Su genio artístico y creador nunca estaba totalmente satisfecho; le empujó, hasta el mismo día de su muerte, a buscar, a comprobar, a elegir nuevos enfoques del arte de la interpretación, de manera que dudaba en considerar ninguna conclusión como definitiva. Siempre esperaba encontrar un camino mejor hacia su meta. Además tenía miedo de que la palabra escrita llegara a asumir el carácter de una gramática inalterable, una regla inflexible, una especie de Biblia. Lo que finalmente le

convenció a compartir sus resultados con artistas de todo el mundo por medio de la palabra impresa fue el razonamiento de que ello podía significar un estímulo para que otros se lanzaran a la busca de senderos propios.

De esta manera en 1930, cuando Stanislavski, después de una seria enfermedad en Rusia, y con unas vacaciones concedidas por el Teatro de Arte, vino al sur de Francia para estar con mi esposo y conmigo, había llegado el momento de dar la forma final al libro tanto tiempo preparado. En aquella ocasión Norman Hapgood, que había sido editor y crítico teatral, le instó para que examinara en un volumen ambos aspectos de su método —la preparación interna de un actor y los medios técnicos externos para dar vida a un personaje ante un público—. En los primeros borradores, realizados en la Riviera, ambas partes estaban yuxtapuestas.

Después Stanislavski volvió a Rusia para reanudar su trabajo una vez más. Ya no podía actuar, pero continuó dirigiendo y escribiendo. Muchos meses más tarde me envió un manuscrito de la extensión de un libro. En parte porque le había faltado el tiempo y la energía para elaborar todo su material, y en parte porque creía que su inclusión en un solo tomo retrasaría aún más el libro y lo haría excesivamente extenso, había decidido limitarlo a la preparación interna del actor, o de cualquier artista dedicado a la creación de un personaje. Fue publicado por *Theatre Arts, Inc.* en 1936 —dos años antes de que se publicara en Rusia— con el título *An Actor Prepares* (*La preparación del actor*).

En cartas que me dirigió y en el curso de una visita que le hice en 1937, Stanislavski me habló de la continuación de *An Actor Prepares*, que es el presente libro. Incluiría, me dijo, los capítulos ya esbozados en el sur de Francia y otros que me enseñó. Me mostró también sus *Anotaciones a Oteló*, que había escrito en Francia como guía de un montaje del Teatro de Arte que él no había podido supervisar personalmente. Le parecía que aquel manuscrito podría también ser interesante para el teatro de habla inglesa.

Pero ninguno de aquellos manuscritos tenía entonces una forma que le satisficiera. Continuó trabajando en ellos hasta su muerte, el año siguiente. Poco después se produjo la Segun-

da Guerra Mundial, haciendo difíciles las comunicaciones incluso antes de que Rusia interviniera en 1940. A pesar de que su familia me envió un telegrama diciendo que los manuscritos estaban en camino, sólo aparecieron fragmentos, y hasta bastante tiempo después del final de la guerra no recibí el grueso del material de este volumen. El otoño pasado Robert M. MacGregor, que había adquirido el departamento editorial de *Theatre Arts*, del que era anteriormente director, se propuso publicar *La construcción del personaje* como parte de la conmemoración del cincuenta aniversario de la fundación del Teatro de Arte de Moscú y el décimo de la muerte de Stanislavski, pero la noticia de que estaban en camino nuevos materiales y versiones posteriores le hicieron aplazar la publicación. El aplazamiento permitió depurar la selección, que fundamentalmente consistía en escoger entre diferentes versiones de determinados capítulos que habían llegado a nosotros.

En esta continuación de *An Actor Prepares* el escenario vuelve a ser la misma escuela de arte dramático con su auditorio y escenario propios, parte de un teatro permanente. Aparecen los mismos estudiantes, que representan un grupo característico de actores jóvenes: el joven Grisha, siempre discutiendo; Sonia, atractiva y presumida; su admirador, el divertido Vania; María, con su intuición femenina; la pareja introspectiva, Nicolas y Dasha; el equilibrado y acrobático Vasia; y sobre todo Kostia, el ex taquígrafo, que por sus conocimientos es capaz de registrar las lecciones en una especie de diario de actor. Siempre investigando, siempre lanzándose apasionadamente sobre cualquier proyecto que encierre la promesa de nuevas posibilidades, es posiblemente una imagen del mismo Stanislavski muchos años antes. El profesor es desde luego Stanislavski, el actor maduro, apenas disfrazado como Tortsov, director de la escuela y del teatro. Le ayuda Rajmanov, lleno de inventiva para demostrar los argumentos expuestos por Tortsov, para encontrar esquemas visuales, para dirigir ejercicios.

Este libro, de la misma manera que *Me Life in Art* (también publicado ahora por MacGregor) y *An Actor Prepares*, ambos de Stanislavski, subraya la interpretación como un arte y el

arte como la más alta expresión de la naturaleza humana. Su continuo retorno al estudio de la naturaleza humana es el distintivo anteico que caracteriza lo que ha llegado a llamarse el «sistema» de Stanislavski. Es la base de todas sus teorías y la razón por la que estaban siempre sujetas a ligeras modificaciones; cada vez que se volvía al estudio de los seres humanos se aprendía algo nuevo. Como él mismo dice de su método en este libro: «No es un traje de confección que se pueda uno poner y salir andando, ni un libro de cocina donde baste encontrar la página para tener la receta. No. Es toda una forma de vida.»

Stanislavski no pretende haber hecho nada más que exponer los principios que todos los grandes actores han usado consciente o inconscientemente. No intentó nunca que sus exposiciones se tomaran como reglas inalterables, ni que sus ejercicios se consideraran aplicables a todas las situaciones o válidos para todo el mundo. Especialmente en cuestiones de dicción y lenguaje insistía en que se entendiera que la finalidad primaria de los ejercicios era un reto a la imaginación del estudiante de interpretación, despertar en él un darse cuenta de sus propias necesidades y de las posibilidades de los instrumentos técnicos de su arte.

Sin embargo, el objetivo general es siempre el mismo. Ayudar al actor a desarrollar todas sus posibilidades —espirituales, físicas, intelectuales, emocionales— para llegar a ser capaz de abarcar sus papeles en la medida de seres humanos completos, personajes que adquirirán así el poder de inducir al público a la risa, a las lágrimas, a emociones inolvidables.

Elizabeth REYNOLDS HAPGOOD

Introducción



La primera vez que le vi, en Moscú en 1931, Stanislavski era un inválido, acostado en un sofá de su cuarto de estar. Se veía forzado a realizar sus ensayos en casa con la espalda apoyada contra uno de los extremos de aquel sofá-cama, las piernas estiradas y cubiertas con una bata.

Charles Leatherbee y yo -dos estudiantes americanos de poco más de veinte años- nos quedamos mirándole por un momento. Habíamos hecho una auténtica peregrinación para verle. Yo había dejado la Universidad en uno de los últimos años de la carrera, a mitad de curso. Estábamos de pie, con botas forradas de piel y con los gorros de piel apretados en las manos. Era enero en Moscú, hacía treinta y cinco grados bajo cero y sufríamos el racionamiento de combustible del Primer Plan Quinquenal. Habíamos ido a Rusia para estudiar en el Teatro de Arte de Moscú. El viaje había sido posible gracias a las becas del *Friendship Fund* de Charles R. Crane.

Stanislavski era un hombre fuerte y esbelto. De pelo blanco y suave, piel color canela y ojos de un brillo maravilloso. Al verle no parecía necesariamente ruso. Podría haber sido el presidente de los Estados Unidos, Kubla Khan, el Papa, o el Señor en *Green Pastures**. Físicamente no parecía pertenecer a ninguna edad ni país.

* Espectáculo basado en leyendas negras, representado en Broadway en 1930. (N. del T.)

Su mujer, conocida en la escena con el nombre de María Petrovna Lilina, nos hizo pasar y nos presentó a él. Ella le hablaba en ruso, pero él nos saludó en francés. Se disculpó por no poder atendernos de la misma forma que podría haberlo hecho años atrás. El Plan Quinquenal era estricto y no servía de fomento de las diversiones, es decir, no en casa. Nos señaló una vieja criada que estaba ordenando sillas al otro extremo de la habitación:

-¡Es realmente abnegado por su parte que siga trabajando para mí, porque su función no se considera esencial y por tanto le corresponde muy poco racionamiento, medio pan a la semana!

La señora Lilina, dulce y etérea, había colocado dos sillas a los pies del sofá. Nos sentamos en ellas. Pronto estuvimos hablando de nuestro viaje, de sus recuerdos de América y, lo que es más importante, del teatro. Charles le habló de los *University Players*, una organización que había fundado dos años antes junto con Bretaigne Windust y de la cual yo era miembro. Stanislavski se animó inmediatamente y comenzó a hacer preguntas. Le dijimos que era una organización de estudiantes de universidad que estaban decididos a crear un teatro de repertorio permanente en los Estados Unidos. Charles le dijo que esperábamos ser una réplica del Teatro de Arte de Moscú en América. Stanislavski pareció desilusionado:

-No deben ustedes imitar al Teatro de Arte de Moscú. Tienen que crear algo propio. Si tratan ustedes de imitar quiere decir que estarán simplemente siguiendo una tradición. No estarán avanzando.

-¡Pero su método -protesté yo-, el método Stanislavski! Hemos leído tanto sobre él, hemos hablado tanto de él. Hemos hecho tantos kilómetros para estudiarlo en su fuente.

Al principio nos contestó lleno de paciencia:

-Nuestros métodos nos van bien a nosotros porque somos rusos, porque somos este grupo concreto de rusos que está aquí. Hemos aprendido a través de experimentos, de cambios, de tomar cualquier concepto de la realidad que ya se haya gastado y sustituirlo por algo fresco, algo cada vez más cercano a la verdad. Ustedes tendrán que hacer lo mismo. Pero asuma-

nera, no a la nuestra. El método que nosotros utilizábamos en 1898, cuando se creó el Teatro de Arte de Moscú, ha cambiado mil veces. Alumnos míos o actores de nuestra compañía se han impacientado y separado de nosotros. Han formado nuevas compañías y ahora el Teatro de Arte de Moscú les parece pasado, antiguo. Quizás encuentren algo más cercano a la verdad que lo que hemos encontrado nosotros.

Ahora hablaba excitado, a veces con vehemencia. Y nos dimos cuenta de que estaba expresando una convicción profunda.

—Ustedes están aquí para estudiar, para observar, no para copiar. Los artistas tienen que aprender a pensar y sentir por sí mismos y descubrir nuevas formas. No deben contentarse nunca con lo que haya hecho otro. Ustedes son americanos, tienen un sistema económico diferente. Tienen un horario diferente de trabajo. Comen una comida diferente y a sus oídos les complace una música distinta. Tienen un ritmo diferente en su lengua y en sus bailes. Y si quieren crear un gran teatro tienen que tener en cuenta todas esas cosas. Tienen que utilizarlas para crear su propio método, y puede ser tan verdadero y tan grande como cualquier otro método que se haya descubierto hasta ahora.

»Pueden ustedes sentarse en esas sillas y vernos ensayar. Quizás encuentren cosas en nuestros ensayos que sean aplicables a su forma de pensar. Si algo les impresiona utilícenlo, aplíquenlo a ustedes mismos, pero adaptado. No intenten copiarlo. Que sirva para hacerles seguir pensando.

Nos miró por un instante y esperó a que habláramos nosotros. Pero no teníamos nada que decir. Estábamos asombrados y desengañados. En cierto modo habíamos decidido mentalmente que una vez dentro del *sancta sanctorum*, la sala de ensayos del Teatro de Arte de Moscú, habríamos llegado a nuestra meta si lográbamos dominar el método de Stanislavski. Pero nos veíamos privados de esto.

Sonrió: «Ahora va a comenzar el ensayo. Ya seguiremos hablando luego».

Se abrió la puerta y entraron el regidor y varios actores, cada uno de ellos saludando a Stanislavski con un respeto obvio.

Aquella mañana determinada Stanislavski iba a ensayar algunas escenas de la ópera *Coq d'Or* de Rimski-Korsakov. La estaba preparando para estrenarla en el Estudio de Ópera de Stanislavski, un pequeño teatro, una de las ramificaciones del Teatro de Arte de Moscú. En aquel período de su vida le fascinaban los problemas de trasladar el realismo conseguido en el teatro *per se* a la forma operística o musical.

Los cantantes-actores eran jóvenes y sin experiencia. Procedían de escuelas correspondientes a nuestros Conservatorios de música. Yo observaba cuidadosamente mientras se preparaban para empezar el ensayo, tratando de detectar cualquier nota que pudiera diferenciar a un ensayo ruso de uno americano. Pero eran aproximadamente iguales: el regidor colocaba las sillas, un sillón grande situado a la derecha hacía de trono y un banco iba a utilizarse como lecho.

Como yo había oído que en el teatro de Stanislavski no se repartían los papeles según los tipos, traté de adivinar a qué actor correspondería cada papel. En principio era difícil saberlo porque la mayoría iban vestidos con ropas que dieran calor más bien que un aspecto determinado. La mayoría con jerseys grises de cuello alto y ropa basta de lana. También sus caras eran grises. Tenían esa clase de palidez que recuerdo que a mí me parecía provenir de la falta de comida adecuada. Era casi como si toda su sangre se estuviera utilizando para mantenerlos en vida y no quedara suficiente para regar sus mejillas.

Pero sus ojos brillaban de entusiasmo y dedicación. Me di cuenta de que la mujer grande que estaba sentada en un banco no iba a hacer el papel de la princesa. Había una chica esbelta de largas pestañas negras adecuada para hacerlo. El protagonista era guapo y armonioso. El rey insensato lo haría un actor regordete que podía tener cualquier edad entre veinticinco y cuarenta. Me sentí aliviado, porque la última ópera que había visto era *Madama Butterfly* en Ravinia, cerca de Chicago; en aquella representación Cio-Cio San pesaba unos cien kilos, y cuando entró atravesando el pequeño puente japonés el telón con el cielo pintado se oscureció como en un eclipse de sol. Estaba contento de que la forma en que Stanislavski repartía los papeles no estuviera tan lejos de los tipos. Más tarde aprendí

que el Teatro de Arte de Moscú practicaba por lo menos una forma negativa de tipificación. Un miembro del Teatro de Arte de Moscú se quejó ante mí de que nunca le dejaban hacer determinados papeles porque su aspecto era excesivamente georgiano.

Empezó el ensayo. Aunque Stanislavski lo dirigía en ruso, de vez en cuando hacía una pausa para traducirnos lo que iba diciendo. Pronto la traducción llegó a ser innecesaria, puesto que el lenguaje de los ensayos es universal, y aprendimos rápidamente el vocabulario teatral ruso.

La primera parte del ensayo era un aria cantada por el rey en su trono, acompañada por un piano que había al extremo de la sala. Cantó el aria con los gestos, muecas y posiciones de diafragma tradicionales que yo había observado en los cantantes del Metropolitano, en Ravinia y en la Ópera de París. Incluso tenía la misma expresión de dolor teatral en sus ojos cuando llegaba a una nota difícil. Stanislavski le detuvo antes de llegar al final del aria, cortándole en medio de una nota y de un gesto mefistofélico, que consistía en llevar una mano, arrastrando los dedos, desde su diafragma y haciendo un arco ascendente hasta que el dedo índice quedaba majestuosamente apuntando al techo. Stanislavski le habló cortantemente, incluso con sarcasmo. El actor discutía con pasión, señalándose el diafragma, agitando los brazos y, en suma, indicando que lo que el director le pedía era imposible de hacer. Stanislavski volvió a hablar, y esta vez parecía estarle dando una orden. Refunfuñando, el actor bajó ambos brazos y se sentó sobre las manos. Volvió a empezar con el aria. Cantó dos o tres frases y se detuvo protestando de que era demasiado difícil. Ahora casi podíamos entender lo que Stanislavski estaba diciendo: «Siéntate sobre las manos y canta, demonios. ¡Canta!». El actor volvió a sentarse sobre las manos y a empezar el aria. De vez en cuando Stanislavski volvía a pegarle un chillido y el actor volvía a cantar más alto. Por fin, y con las manos debajo, le oímos cantar con claridad y potencia, pero con una expresión de dolor y martirio. Después tuvo que cantar lo mismo con las manos en el regazo. En cuanto sus manos se movían involuntariamente en un gesto estereotipado, Stanislavski le interrumpía.

Pasada media hora cantó el aria con sencillez y sinceridad. Sus manos estaban bajo control, la cara descansada, y, a pesar de que yo no era capaz de entender lo que decía, podía ver en sus ojos que había empezado a pensar y sentir las palabras que estaba cantando. Había dado un paso hacia la verdad. Pero había sido una lucha agotadora por parte de Stanislavski para conseguirlo.

Más tarde Stanislavski nos explicó lo que había sucedido:

-Lo peor con que tenemos que luchar en los cantantes -dijo- son los maestros de canto. Enseñan gestos espantosos y una forma ridícula de pronunciar las palabras. Hacen creer al cantante que no puede producir un tono determinado a no ser que adopte alguna posición forzada con las manos cruzadas frente al pecho, los hombros hacia atrás y la barbilla tensa hacia delante. Esto, desde luego, no es cierto. Los tonos se pueden conseguir y se puede alcanzar el volumen, aunque el actor esté echado de espaldas o boca abajo, con la cabeza en el suelo, agachado o pegando saltos. Todo depende de la voluntad de hacerlo que tenga el actor. A veces los cantantes insisten en que en determinadas posiciones el tono es feo, que su voz adquiere un color diferente. Pero ¿qué tiene eso de malo? A veces un tono feo o un color diferente es el efecto que precisamente se está buscando. Si las palabras se hablaran con ira o con desprecio el color cambiaría. ¿Por qué no debe cambiar entonces cuando las palabras se cantan?

Más tarde la chica cantó dirigiéndose al rey en un intento patoso y casi estúpido de parecer coqueta. Stanislavski la interrumpió repentinamente:

-Eres una gata, tienes que moverte como una gata y sentirte como una gata cuando cantes esta canción.

Poco después la vimos acechando por la habitación a cuatro patas, a veces encorvando la espalda y cada vez más cerca del rey. Y estaba cantando. Era grotesco, ridículo. Pero cuando hubo acabado de cantar el aria de aquella forma había olvidado todos los clichés y estaba lista para empezar a trabajar en una actuación sincera.

No era así como estas arias se iban a representar al final. En los meses siguientes las vimos desarrollarse en muchas direc-

ciones. El resultado final de este trabajo pudo verse diariamente en Moscú en el Estudio de Ópera de Stanislavski. Unas semanas antes había yo visto una representación de *Boris Godunov* en el Théâtre des Champs Elysées en París. La representación era una compañía rusa encabezada por Fiodor Chaliapin y me había impresionado mucho la actuación del gran actor-cantante. La dirección era muy buena y en el reparto había voces hermosas. Me pareció tan viva y tan realista como nunca había esperado ver una ópera. Pero cuando vi la misma ópera, *Boris Godunov*, representada en el Estudio de Ópera de Stanislavski por un grupo de jóvenes dirigidos por Stanislavski, la representación de París se convirtió en una cosa insípida. Todos los miembros del reparto actuaban con sinceridad. El movimiento de los cuerpos o la expresión de los ojos seguían tan de cerca las melodías y ritmos de la orquesta que pronto me olvidé de estar viendo una ópera —estaba hipnotizado por una representación en una lengua extranjera—. Ni siquiera era consciente de que estuviera tocando la orquesta. En la escena en que Boris se enfrenta con el fantasma del niño que ha asesinado, el actor, cantando todo el tiempo un aria difícil y dramática, era realmente un hombre aterrorizado. Huía del niño imaginario chillando con miedo. Al principio trató de espantar al fantasma agitando el aire con sus brazos. Luego se volvió y empezó a coger objetos de la mesa —botellas, jarrones, espejos— y a tirarlos contra la aparición. Finalmente, en un intento de escapar, saltó hacia atrás, por encima de una gran cama, rasgando las cortinas del dosel y lanzándolas contra el fantasma; cayó al suelo y comenzó a reír enloquecido. Fue la representación más escalofriante que he visto en mi vida. Sólo al verla de nuevo me di cuenta de que cada momento estaba sincronizado con la orquestación, incluso el chasquido de vasos y botellas rotos.

En los meses que siguieron a nuestra primera visita a Stanislavski vimos muchos ensayos suyos y observamos cómo iba desarrollándose el *Coq d'Or* a través del fantástico cuidado que él ponía en cada una de las escenas. Pasábamos las noches viendo las obras del Teatro de Arte de Moscú. Vimos algunas de las mejores labores de dirección de Stanislavski. Por ejem-

plo, *El jardín de los cerezos* con la compañía original, a excepción del propio Stanislavski. Kachalov hacía el papel de Gaiev. Olga Knipper-Chejova, la viuda de Chejov, hacía la señora Ranevskaja, el mismo personaje que había encarnado cuando se estrenó la obra en 1904. También estaba Moskvín en el papel de Epíjodov. La representación de *El jardín de los cerezos* por el Teatro de Arte de Moscú, dirigido por Stanislavski, estaba todavía llena no sólo de una compasión tierna y emocionante, sino también, y para sorpresa mía, de un humor maravilloso y mundano, que en manos de la mayoría de los directores está tan amortiguado que desaparece toda la lozanía de la obra.

El día que salimos de Moscú para una larga visita a otras ciudades donde había proyectos teatrales en marcha fuimos a despedirnos de Stanislavski. Nos dio a cada uno una foto suya, y en la mía escribió: «Ama el arte en ti mismo, más que a ti mismo en el arte», un lema que repite en este libro. Se había mostrado siempre inmerso en su arte; su trabajo era lo más importante de su vida, y constantemente trabajaba, buscaba, escarbaba, cambiaba siempre en busca de nuevas formas. Es este aspecto de Stanislavski el que más deberíamos estudiar, su mente, la forma en que funcionaba, su búsqueda, su forma de probar, analizar, ponerle trampas al subconsciente. Su descripción en el capítulo 7 de este libro de su incesante búsqueda de las técnicas de la voz más realistas y efectivas para el teatro era típica de él. Éste era su método, tuviera entre manos la «preparación psicológica» o el ritmo adecuado para una acción determinada en escena. En cuanto al llamado «Sistema Stanislavski», como él mismo nos dijo el primer día: «Eso ha estado cambiando constantemente». Algunos de los descubrimientos primitivos del Teatro de Arte de Moscú ya estaban superados, y él tenía la impresión de que no había encontrado soluciones realmente definitivas. Estoy seguro de que esta convicción le acompañó hasta el día de su muerte.

Tenemos que estudiar los escritos de Stanislavski con cuidado y con un gran deseo de comprender todo el significado de cualquier cosa venida de él. Pero no podemos sentarnos y creer que Stanislavski nos permitiría detenernos ahí. Él estaba interesado en el crecimiento. Nosotros debemos estarlo también.

Stanislavski lleva ya muerto más de diez años. Se hace mal uso de su nombre casi con tanta frecuencia como se le cita. ¿Puede ser él realmente el símbolo de «el Arte por el Arte»? ¿Era el Teatro de Arte de Moscú una especie de sacerdocio, con el privilegio de poder entrar hasta el lugar más sagrado del templo? ¿Sabían aquellos actores tanto de su arte que habían alcanzado una meta que nadie más podrá alcanzar? ¿Era el método de Stanislavski la antítesis exacta del teatro americano de Broadway, llamado a veces el teatro pringoso?

Me gustaría haber podido llevar a Stanislavski a ver, por ejemplo, *Carmen Jones* y *Muerte de un viajante*, *Carrousel*, *Un tranvía llamado deseo*, *Nacida ayer*, ¡*Oklahoma!*, *Victoria Regina*, *Nuestra ciudad*. Estoy seguro de que le habrían gustado todas, y estaría asombrado de que se hubieran podido montar en tan poco tiempo. Creo que hubiera aprobado la vitalidad, el entusiasmo y el talento que nuestra gente de teatro tiene hoy. Y a pesar de que hubiera despreciado los pocos intentos puramente comerciales que se cueban y se convierten en un éxito, se daría cuenta de que Nueva York está produciendo en estos momentos muchas cosas nuevas y valientemente experimentales. Creo que le gustaríamos.

Nueva York, 27 de febrero de 1949.

Joshua LOGAN



La construcción del personaje



1. Hacia una caracterización física

Al principio de la lección le dije a Tortsov, el director de nuestra escuela y de nuestro teatro, que yo podía comprender intelectualmente el proceso de sembrar y desarrollar dentro de mí los elementos necesarios para crear el personaje, pero que todavía no veía claramente cómo podía llegar a la construcción de ese personaje en términos físicos. Porque si no se usa el propio cuerpo, la propia voz, una manera de hablar, de andar, de moverse, si no se encuentra una forma de caracterización que corresponda a la idea formada del personaje, probablemente no se podrá transmitir a los demás su espíritu interno y vivo.

-Sí-asintió Tortsov-, sin una forma externa ni la caracterización interna ni la concepción de la misma llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por tanto transmite a los espectadores la concepción interior de su papel.

-Eso es -exclamamos Paul y yo.

-Pero ¿cómo se consigue la caracterización física, externa? -pregunté.

-La mayor parte de las veces, especialmente entre actores de talento, la caracterización física de un personaje que debe

crearse surge por sí misma una vez que se hayan establecido los valores internos adecuados –explicó Tortsov–. En *My Life in Art* (*Mi vida en el Arte*) hay muchos ejemplos de esto. Uno de ellos es el caso del papel del doctor Stockman en *Un enemigo del pueblo* de Ibsen. En cuanto se fijaron los rasgos interiores del personaje, en cuanto se forjó la adecuada caracterización a partir de todos los elementos relacionados con la idea, aparecieron, nadie sabe dónde, la tensión nerviosa de Stockman, su brusco caminar, su cuello en tensión hacia delante y sus dedos tensos, signos todos de un hombre de acción.

–Pero si no tenemos la suerte de poseer esa espontaneidad, ¿qué debemos hacer? –pregunté a Tortsov.

–¿Qué hacer? ¿Se acuerdan ustedes de la obra de Ostrovski, *El bosque*, cuando Peter explica a Aksiusha de qué forma tendrán que actuar para que no les reconozcan en su huida? Le dice: «Baja un párpado y parecerás tuerta».

»No es difícil disfrazarse externamente. Una vez me sucedió a mí algo parecido; tenía un amigo a quien conocía muy bien. Hablaba con voz baja y profunda, llevaba el pelo largo, tenía una barba poblada y un bigote alborotado. Repentinamente se cortó el pelo y se afeitó la barba. De debajo salieron unas facciones menudas, una barbilla hundida y unas orejas salientes. Le encontré de aquella forma en una comida familiar en casa de unos amigos. Nos sentamos frente a frente en la mesa y comenzamos una conversación. ¿A quién me recuerda?, me preguntaba yo a mí mismo, sin darme cuenta de que me recordaba a quien era en realidad. Para disfrazar su voz de bajo, mi amigo usaba sólo tonos altos al hablar. Aquello continuó durante media comida, y yo seguí hablando con él como si fuera un extraño.

»Y éste es otro caso: a una mujer muy hermosa que yo conocía le picó una abeja en el labio. Se le hinchó el labio y se le deformó toda la boca. Esto no sólo cambió su aspecto, hasta el punto de hacerla irreconocible, sino que también alteró su

pronunciación. Me la encontré accidentalmente y estuve hablando con ella durante varios minutos antes de darme cuenta de que era una de mis amistades íntimas.

Mientras describía Tortsov estas experiencias personales, empezó a guiñar un ojo casi imperceptiblemente, como si le molestara un principio de orzuelo. Mientras tanto abría por completo el otro ojo y levantaba la ceja. Y todo hecho de una manera apenas perceptible, incluso para los que estaban más cerca de él. Sin embargo, incluso este ligero cambio producía un efecto extraño. Desde luego seguía siendo Tortsov, pero era diferente y ya no producía un sentimiento de confianza. Se presentían en él la bajeza, la astucia, la grosería, cualidades todas poco relacionadas con su personalidad real. Sólo cuando dejó de actuar con los ojos, volvió a ser nuestro antiguo y agradable Tortsov. Pero en cuanto volvía a parpadear con un ojo reaparecía aquella astucia malvada que cambiaba por completo su personalidad.

-¿Se dan ustedes cuenta -nos explicaba- de que interiormente sigo siendo el mismo y sigo hablando a título personal sin importar si mi ojo parpadea o no, si mi ceja sube o baja? Si yo adquiriera un tic y eso hiciera parpadear a mi ojo eso no significaría que yo habría cambiado mi personalidad, y seguiría siendo normal y natural. ¿Por qué iba a cambiar interiormente sólo a causa de un ligero parpadeo? Sigo siendo el mismo, con el ojo abierto o cerrado, con la ceja alta o baja.

»O supongamos que me pica una abeja, como le sucedió a mi hermosa amiga, y se me deforma la boca.

En este momento, con un extraordinario realismo, Tortsov torció la boca hacia la derecha, y su pronunciación cambió por completo.

-¿No es cierto que esta distorsión externa no sólo de mi cara, sino también de mi forma de hablar, influye en mi personalidad y en mis reacciones naturales? -continuó diciendo con su forma radicalmente diferente de pronunciar-

¿Tengo que dejar de ser yo mismo? Ni la picadura de la abeja ni la deformación artificial de mi boca deben influir en mi vida interior de ser humano. ¿Y qué decir de la cojera (Tortsov se puso a cojear), o de la parálisis de los brazos (instantáneamente perdió el control de los mismos), o una chepa (su espina dorsal reaccionó de acuerdo con esto), o una forma exagerada de torcer los pies hacia dentro o hacia fuera? (Tortsov comenzó a andar primero de una forma y luego de la otra.) ¿O una posición incorrecta de las manos y brazos, demasiado adelantados o echados atrás? (dio ejemplos de esto). ¿Pueden todas estas pequeñeces tener una influencia en mis sentimientos, en mis relaciones con los demás o en el aspecto físico de mi papel?

Era asombroso ver con qué facilidad, sencillez y naturalidad Tortsov daba inmediatamente ejemplos de todas las taras que estaba describiendo -cojera, parálisis, chepa, diversas posturas de piernas y brazos.

-¿Y qué efectos tan asombrosos, que transforman por completo a quien representa un papel, pueden efectuarse con la voz, con la forma de hablar y la pronunciación, especialmente de las consonantes! Es cierto que la voz debe estar bien colocada y educada si se la quiere someter a cambios, en caso contrario no será posible mantenerla durante un cierto tiempo en sus tonos más altos o más bajos. En cuanto a cambiar la pronunciación, especialmente la de las consonantes, es muy fácil de hacer: basta tirar hacia atrás de la lengua, acortarla -Tortsov lo hizo mientras hablaba- y resultará una forma de hablar especial, que recordará un poco a la forma en que los ingleses pronuncian las consonantes. O alargando la lengua un poco por delante de los dientes (y de nuevo hizo lo que estaba describiendo) resultará un ceceo estúpido que, apropiadamente trabajado, iría bien a un papel como el de *El idiota*.

»O, si no, intenten colocar la boca en posiciones desacostumbradas y el resultado serán nuevas formas de hablar. To-

me mos, por ejemplo, un inglés con un labio superior muy corto y los incisivos muy largos, como de roedor. Acorten ustedes el labio superior y enseñen más los dientes.

—¿Pero cómo se puede hacer? —dije yo después de intentarlo sin éxito.

—¿Cómo? Muy fácil —contestó Tortsov, sacando un pañuelo del bolso y frotándose los dientes superiores y el interior del labio hasta eliminar la humedad. Luego, ocultándose con el pañuelo, se levantó el labio, que quedó pegado a las encías secas, de manera que al retirar la mano de delante de la cara nos quedamos asombrados al ver un labio tan corto y unos dientes tan largos.

Aquel artificio externo nos ocultaba su personalidad habitual y conocida; frente a nosotros aparecía el inglés que acababa de mencionar. Teníamos la impresión de que todo había cambiado en Tortsov; su pronunciación, su voz, eran diferentes, así como su forma de estar, de andar, sus manos y sus piernas. Y no era sólo eso. Toda su psicología parecía haberse transformado. Y, sin embargo, Tortsov no había efectuado ningún cambio interno. Un segundo más tarde deshizo el truco del labio superior y siguió hablando normalmente, hasta que de nuevo y utilizando el pañuelo se secó los labios y encías y, al retirar la mano había vuelto a transformarse en un inglés.

Aquello sucedió intuitivamente. Tortsov sólo aceptó el fenómeno después de que lo hubimos discutido y confirmado. No fue él quien nos lo explicó a nosotros, sino nosotros quienes le dijimos a él de qué forma todas las características que intuitivamente habían aflorado eran adecuadas y completaban el retrato del *gentleman* de labio superior corto y dientes largos —y todo ello como resultado de un sencillo artificio externo.

Después de escarbar en sus propios pensamientos y tomando en cuenta lo que iba sucediendo dentro de sí, Tortsov señaló que incluso dentro de su propia psicología, y a pesar

de sí mismo, se había producido un impulso imperceptible que le parecía difícil analizar inmediatamente.

Sin embargo, era un hecho indudable que sus facultades internas respondían a la imagen externa que él había creado y a la que se había acomodado, puesto que las palabras empleadas no eran suyas, a pesar de que los pensamientos utilizados eran suyos propios.

Así en aquella lección Tortsov demostró de forma vívida que puede obtenerse una caracterización externa intuitivamente, o también por medios puramente técnicos, mecánicos, simplemente externos.

¿Pero cómo encontrar el medio adecuado? Éste era un nuevo problema que me intrigaba y me desconcertaba. ¿Es algo que se aprende, que se imagina, que se toma de la vida, que se encuentra por casualidad, o en libros, o estudiando anatomía?

—La respuesta es: de todas esas maneras —explicó Tortsov—. Cada uno desarrolla una caracterización externa a partir de sí mismo, de otros, tomándolo de la vida real o imaginaria, según su intuición, su observación de sí mismo y de los demás. La extrae de su propia experiencia de la vida, o de la de sus amigos, de cuadros, grabados, dibujos, libros, cuentos, novelas, o de cualquier simple incidente, no existe diferencia. La única condición es que mientras está llevando a cabo esta investigación externa no pierda su propio yo interior. Voy a decirles lo que vamos a hacer: en nuestra próxima clase vamos a organizar una mascarada.

Esta proposición causó un asombro general.

—Cada uno de los alumnos preparará una caracterización externa y se disfrazará.

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

—No importa. Lo que ustedes prefieran: un mercader, un persa, un soldado, un español, un aristócrata, un mosquito, una rana, cualquier cosa, cualquier persona que les atraiga.

El vestuario y el maquillaje del teatro estarán a su disposición. Vayan y elijan ropas, pelucas, maquillaje.

Aquel anuncio causó primero consternación, luego discusiones y curiosidad y, finalmente, un interés y una emoción general. Cada uno de nosotros empezó a pensar en algo, a imaginar algo, a tomar notas, dibujos secretos, a preparar la imagen, el vestuario y el maquillaje elegidos.

Sólo Grisha permaneció, como de costumbre, frío e indiferente ante la idea.



2. El vestuario del personaje

La clase entera fue hoy a los grandes almacenes de guardarropía del teatro, uno de los cuales está sobre el vestíbulo y el otro en el sótano bajo la sala.

En menos de quince minutos Grisha había elegido lo que quería y se fue. Algunos otros tampoco necesitaron mucho tiempo. Sólo quedamos Sonia y yo, incapaces de tomar una decisión concreta.

Como Sonia era joven y coqueta, los ojos se le iban a todas partes y su cabeza daba vueltas a la vista de tantos vestidos atractivos. En cuanto a mí, no sabía aún qué es lo que quería representar y confiaba en una inspiración feliz.

Al examinar cuidadosamente todo lo que se me mostraba, esperaba dar con un traje que produjera en mí una imagen sugestiva.

Atrajo mi atención una bata sencilla de andar por casa. Estaba hecha de un curioso paño que nunca había visto antes, una especie de tejido de colores mezclados de tierra, verdoso y grisáceo, de aspecto desteñido y cubierto de manchas y polvo mezclados con ceniza. Tenía la impresión de que un hombre con aquella bata parecería un fantasma. Sentí dentro de mí una desazón casi imperceptible y al mismo tiempo

una sensación de fatalismo ligeramente sobrecogedor al mirar aquella bata vieja.

Si encontraba un sombrero, guantes y calzado polvoriento que hiciera juego con ella y con un maquillaje y una peluca del mismo tono y color que la tela -grisáceo, amarillento, verdoso, desteñido y ajado- lograría un efecto siniestro y, sin embargo, familiar en cierto sentido. Pero exactamente qué significaba el efecto era algo que no podía determinar todavía.

Los empleados de la guardarropía apartaron la bata que yo había elegido y prometieron buscar los accesorios que hicieran juego con ella: zapatos, guantes, un sombrero de copa alta, una peluca y una barba. Pero yo no estaba satisfecho y seguí a la caza hasta el último segundo, hasta que por fin la amable empleada de la guardarropía me dijo que tenía que prepararse para la representación de la noche.

No me quedaba otra alternativa que marcharme sin haber tomado una decisión definitiva, simplemente con la vieja bata de las manchas apartada para mí.

Excitado, desconcertado, salí de la guardarropía cargado con el acertijo: ¿qué personalidad iba a adoptar cuando me pusiera la bata raída?

Desde aquel instante y hasta la realización de la mascarada misma, que sería tres días más tarde, algo estuvo removiéndose en mi interior: yo no era yo, en el sentido de mi conciencia habitual de mí mismo. O, para ser más exacto, no estaba solo, sino acompañado de alguien a quien buscaba dentro de mí y no lograba encontrar.

Existía, seguí con mi vida de costumbre, y sin embargo me inhibía de entregarme a ella por completo; algo alteraba mi existencia normal. Parecía partido en dos. Aunque mirara a cualquier cosa que llamase mi atención no la veía en todo su sentido, sino sólo en términos vagos, sin poder penetrar a fondo en ella. Pensaba, pero mis pensamientos no llegaban a completarse; oía, pero no escuchaba; olía las co-

sas, pero sólo parcialmente. La mitad de mi energía y de mi capacidad humana habían desaparecido en cierto modo y esta pérdida minaba mi fortaleza, mi potencia y mi atención. No terminaba nada de lo empezado. Tenía la impresión de que me era necesario llevar a cabo algo de enorme importancia, pero inmediatamente mi conciencia parecía recubierta por una nube. Dejé de comprender cuál debía ser el paso siguiente, estaba distraído y enajenado. ¡Era un estado fatigoso e insoportable! Nunca me abandonó durante los tres días, y en el transcurso de ese tiempo la pregunta de qué personaje representaría en la mascarada seguía sin respuesta.

Al final me desperté de noche repentinamente y todo pareció claro. Aquella segunda vida que parecía haberse estado desarrollando paralela a la mía de costumbre era una vida secreta, subconsciente. Dentro de ella se había estado expandiendo la tarea de búsqueda de aquel hombre extraño cuyas ropas había encontrado por casualidad.

Sin embargo, aquella aclaración no duró mucho tiempo. Volvió a desvanecerse, y empecé a dar vueltas en mi cama, insomne e indeciso. Era como si me hubiera olvidado de algo, algo que no podía recordar ni localizar. Era un estado doloroso y, sin embargo, si un mago me hubiera ofrecido librarme de él no es nada seguro que hubiese aceptado.

Ésta es otra cosa extraña que noté en mí mismo: parecía convencido de que no iba a encontrar la imagen de la persona que buscaba. La búsqueda seguía, sin embargo. Y no se debió a la casualidad el que durante aquellos días nunca pasara ante el escaparate de un fotógrafo sin examinar los retratos de la vitrina y tratar de comprender quiénes habían sido los modelos. Podría preguntarse: ¿y por qué no entraba en la tienda para mirar los montones de fotos que tuvieran allí? En una tienda de objetos usados podrían encontrarse incluso pilas de fotos viejas y descoloridas cubiertas por el polvo. ¿Por qué no utilicé aquel material? ¿Por qué no agoté

todas las posibilidades? Pero me contenté con ojear sólo de pasada el paquete más pequeño, ignorando el resto indolentemente por miedo a ensuciarme las manos.

¿Qué sucedía? ¿Cómo se puede explicar aquella inercia o aquel sentimiento de una personalidad dividida? Creo que todo ello estaba causado por un convencimiento inconsciente, pero firme en mi interior, de que aquel caballero polvoriento de ropas raídas cobraría vida antes o después para rescatarme. «No sirve de nada buscar, es mejor no encontrar a ese hombre descolorido», era quizás la sugerencia inconsciente de una voz interna.

Había además momentos extraños que se repitieron dos o tres veces: estaba paseando por la calle y de repente todo me parecía claro, me detenía en ese mismo momento para tratar de comprender con toda la amplitud posible qué es lo que me había pasado... Transcurría un segundo, otro, y me parecía que era capaz de profundizar un poco... Luego pasaban unos segundos y lo que dentro de mí había subido a la superficie se perdía de nuevo de mi vista y me encontraba una vez más sumido en la perplejidad.

Otra vez me sorprendí a mí mismo marchando con un cierto paso sin ritmo, totalmente ajeno a mí, y del cual no pude librarme con la rapidez que hubiera querido.

Y por la noche, cuando no podía dormir, empezaba afrotarme las palmas de las manos de una forma curiosa. «¿Quién se frota así las palmas de las manos? —me preguntaba a mí mismo, pero no era capaz de acordarme—. Sólo sé que quienquiera que sea tiene las manos pequeñas, estrechas, frías, sudorosas y las palmas rojas, muy rojas. Es muy desagradable estrechar una mano así, pegajosa y sin huesos... ¿Quién es? ¿Quién es?»

Seguía en aquel estado de división interna, incertidumbre y busca incesante de algo que no conseguía encontrar, cuando entré en el camerino general donde todos tendríamos que vestirnos y maquillarnos, porque no nos habían dado

camerinos individuales. El ronroneo y el murmullo de las conversaciones hacía difícil concentrarse. Y, sin embargo, tenía la impresión de que el momento de mi primera investidura con aquella bata raída, así como la colocación de la peluca gris amarillenta, la barba y el resto eran de una enorme importancia para mí. Sólo aquellas cosas materiales podrían forzarme a encontrar lo que había estado buscando subconscientemente. En aquel momento estaban prendidas mis últimas esperanzas.

Pero todo lo que había alrededor de mí me inquietaba. Grisha, que estaba sentado a mi lado, ya se había maquillado de Mefistófeles. Se había vestido un magnífico traje negro español y causaba murmullos de envidia en todos los que le veían. Otros se revolcaban de risa al ver a Vania que, para transformarse en un viejo, había recubierto su cara infantil con tal cantidad de rayas y puntos que parecía un mapa. Paul me turbaba interiormente porque se había contentado con ponerse la ropa banal y adoptar el aspecto general de un *dandy*.

Desde luego, el resultado era sorprendente porque nadie hasta entonces hubiera sospechado que dentro de su desastroso traje normal ocultara una buena figura de piernas finas y rectas. Leo nos parecía divertido a todos en su nuevo intento de transformarse en aristócrata. Desde luego tampoco lo consiguió aquella vez, pero era imposible no descubrirse ante su perseverancia. Su caracterización consistía en una barba cuidadosamente recortada; los zapatos, de tacón alto. Esto aumentaba su estatura, le hacía parecer más delgada y le daba un aspecto impresionante. Su cuidadosa forma de andar, resultado sin duda de los tacones altos, le rodeaba de una gracia que no solía tener habitualmente. También Vasia nos hizo reír y se ganó la aprobación general con su inesperada audacia. Él, el ágil acróbata, el bailarín de ballet, el orador de ópera, había tenido la idea de ocultar su personalidad bajo el abrigo de faldones de un comerciante de Moscú, con

chaleco floreado, un vientre enorme y el pelo y la barba à la Russe.

En nuestro camerino resonaban las exclamaciones, como si se hubiera tratado de una función normal de aficionados.

«¡Vaya, nunca te hubiera reconocido!» «¡No me digas que éste eres tú!» «¡Asombroso!» «¡Bien hecho, no creía que fueses capaz de esto!» Y así hasta el infinito.

Aquellas exclamaciones me sacaban de quicio, y los comentarios, teñidos de dudas y reservas, que me dirigían acabaron de desanimarme.

«Algo no marcha... Y no sé lo que es... ¿Quién es? No sé qué personaje quiero ser.»

Qué horrible era escuchar aquellos comentarios y aquellas preguntas sin tener nada que contestar.

¿A quién estaba tratando de representar? ¿Y cómo iba a saberlo? Si hubiera sido capaz de adivinarlo, yo hubiera sido el primero en decir quién era.

Y de todo corazón deseé que al maquillador se lo hubiese tragado la tierra. Hasta que llegó y transformó mi cara en un rostro vulgar de rubio pálido de teatro, yo había estado convencido de estar en camino de descubrir mi secreta identidad. Un ligero escalofrío recorrió mi cuerpo mientras me ponía el viejo ropaje, ajustaba la peluca y me ponía la barba y el bigote. Si hubiera estado solo en la habitación, lejos de todo lo que me distraía alrededor, seguramente hubiera comprendido quién era el personaje extraño y misterioso que había dentro de mí. Pero los murmullos y el parloteo me impedían concentrarme en mí mismo y me hacían imposible penetrar en aquella cosa impenetrable que se desarrollaba en mi interior.

Finalmente salieron todos hacia el escenario de la escuela para que Tortsov les inspeccionara. Yo me quedé sentado y solo en el camerino, en un estado de abatimiento total, observando impotente mi cara teatral desprovista de rasgos que reflejaba el espejo. Interiormente estaba ya convencido

de mi fracaso. Decidí no presentarme al director, quitarme el disfraz, eliminar el maquillaje con una crema verdosa de horrible aspecto que estaba ante mí. Ya había metido un dedo en la crema y empecé a frotarme la cara. Y... seguí frotando. Los colores empezaron a fundirse, como la acuarela que cae en un líquido. Mi cara se puso verdigrisamarillenta, como un complemento de la ropa que llevaba. Era difícil distinguir dónde estaban los ojos, la nariz o los labios. Me eché la misma crema pringosa en la barba y el bigote y luego llené la peluca de crema. El pelo parecía parcialmente apelmazado... Después, como poseído por una especie de delirio, empecé a temblar, mi corazón daba saltos, me quité las cejas, me eché polvos al azar, me unté las manos de un color verdoso y las palmas de un color rosa claro. Me estiré el batón y me apreté el nudo de la corbata. Todo esto lo hice con toques seguros y rápidos, porque ya sabía a quién representaba y qué clase de persona era.

Con el sombrero de copa inclinado en un ángulo ligeramente achulado, me di cuenta del estilo de mis pantalones, que en tiempos habían sido elegantes, y ahora estaban tan usados y con hilos sobresaliendo por los bajos. Hice que mis piernas se adaptaran a las rodilleras que habían llegado a adquirir, doblando mucho los dedos de los pies hacia dentro. Ahora eran unas piernas ridículas. ¿Han visto ustedes lo ridículas que son las piernas de alguna gente? La gente así siempre me ha producido una cierta aversión. Como resultado de aquella extraña postura de mis piernas parecía más bajo y mi forma de andar había cambiado no poco. Por alguna razón todo mi cuerpo estaba ligeramente inclinado hacia la derecha. Lo único que me faltaba era un bastón. Había uno tirado allí cerca, de manera que lo cogí aunque no correspondía del todo a la imagen que yo me había formado. Ahora todo lo que me faltaba era una pluma de oca para ponerla sobre la oreja o sujetarla entre los dientes. Mandé a un botones a buscarme una y, mientras esperaba su vuelta,

empecé a recorrer la habitación asegurándome de que todas las partes de mi cuerpo, miembros, rasgos de la cara, se asentaran y encontraran su equilibrio. Después de haber recorrido dos o tres veces la habitación con un paso inseguro y desigual, me miré al espejo y no me reconocí. Desde que me había mirado la última vez se había operado una nueva transformación.

—¡Es él, es él! —exclamé, incapaz de contener la alegría que me sofocaba. Si llegara de una vez esa pluma ya podría ir al escenario.

Oí pasos en el corredor. Evidentemente era el botones que me traía la pluma. Corrí a su encuentro y en la puerta choqué con Rajmanov.

—¡Qué susto me has dado! —gritó—. Querido amigo, ¿de quién se trata? ¿Qué transformación! ¿Dostoievski? ¿El Eterno Marido? ¿No es posible que seas tú, Kostia! ¿Cuál es el personaje?

—¡Un crítico! —contesté con voz ronca y pronunciando con gran nitidez.

—¿Qué clase de crítico? —siguió investigando Rajmanov muy impresionado por mi mirada audaz y penetrante. Me sentía como una sanguijuela aferrada a él.

—¿Qué clase de crítico? —contesté con la intención evidente de insultarle—. El crítico que vive dentro de Kostia Nasvanov. Vivo dentro de él para poner obstáculos a su trabajo. Ésa es mi mayor alegría. Ése es el sentido de mi existencia.

Yo mismo estaba asombrado ante el tono ofendido y desagradable de mi voz, ante la mirada fija, cínica y grosera que lo complementaba y que yo dirigía a Rajmanov. El tono y la autosuficiencia de mi voz le molestaron. Ya no sabía cómo enfocar aquello y no encontraba nada que decirme. Estaba totalmente desconcertado.

—Vamos —dijo por fin con una gran inseguridad—. Los demás ya hace rato que han empezado.

—Está bien, vamos, puesto que ya hace rato que han empezado —dije imitándole. Pero no me moví del sitio, sino que continué mirando fijamente a mi desconcertado instructor.

Se produjo una pausa molesta. Ninguno de los dos se movía. Estaba claro que Rajmanov quería dejar atrás aquel incidente lo antes posible pero no sabía cómo conseguirlo. Por suerte para él el botones apareció en aquel momento con la pluma de ganso. Se la arrebaté de las manos y la incrusté entre mis labios. Aquello estrechó mi boca hasta convertirla en una línea recta y enfurecida. La punta afilada sobresaliendo a un lado, y el revuelo del plumón al otro, subrayaban la expresión corrosiva de mi cara.

—Vamos —repitió Rajmanov en voz baja, casi tímida.

—Vamos —imité yo con un tono cáustico e insultante.

Fuimos hacia el escenario y por el camino Rajmanov trató de evitar mi mirada. Al principio me oculté tras la gran estufa de azulejos grises, parte del decorado que por casualidad seguía en el escenario. Sólo ocasionalmente mostraba parte de mi sombrero de copa o asomaba el perfil.

Mientras aquello sucedía, Tortsov estaba examinando a Leo y Paul —el aristócrata y el *dandy*— que acababan de ser «presentados» y estaban diciendo tonterías, puesto que poco más podían decir dado el calibre intelectual de los personajes que representaban.

—¿Qué es eso? ¿Quién es ése? —oí que exclamaba Tortsov de repente—. Me parece tener la impresión de que alguien está sentado detrás de la estufa. ¿Quién demonios es...? Ya les he visto a todos ustedes, ¿quién es ése?... ¿Kostia? No, no es él.

—¿Quién es usted? —Tortsov se dirigía directamente a mí y obviamente estaba muy intrigado.

—Soy el Crítico —fue mi presentación. Avancé. Al hacerlo, y de forma inesperada, mi pierna retorcida salió antes que yo y aquello todavía inclinó mi cuerpo más a la derecha. Me quité el sombrero de copa con un cuidado exagerado e hice una

cortés reverencia, después de lo cual volví a retirarme a mi asiento parcialmente oculto tras la estufa, cuyo color desvaído hacia juego con el de mi ropa.

-¿El Crítico?-dijo Tortsov desorientado.

-Sí, y un Crítico despiadado-expliqué con voz chillona-. ¿Ve usted esta pluma? Totalmente mordisqueada... porque estoy rabioso... La muerdo así, por el medio, cruje y se astilla.

Entonces, con gran asombro por mi parte, articulé un chillido penetrante en lugar de una carcajada. Yo mismo me atemorice por lo inesperado de aquel fenómeno. Y sin duda también afectó bastante a Tortsov.

-¡Qué demon...!-empezó a exclamar, y luego añadió:

-Venga aquí, más cerca de las candilejas.

Avancé con un paso siniestro pero seguro.

-¿Qué clase de Crítico?-preguntó Tortsov, poniéndome a prueba con su mirada, como si no me reconociera-. ¿Crítico de qué?»

-De la persona con la que vivo -carraspeé.

-¿Y quién es esa persona?-continuó Tortsov.

-Kostia-dije.

-¿Se ha introducido usted bajo su piel? -Tortsov sabía exactamente cuáles eran los pies que había que darme.

-¡Naturalmente que sí!

-¿Y quién se lo ha permitido?

-Él.

Al decir aquello, la risa chillona volvió a invadir mi garganta. Tuve que controlarme para poder continuar:

-Él mismo. A los actores les gusta la gente que les adula. Pero un Crítico...

Un nuevo estallido de risas agudas me interrumpió. Eché una rodilla a tierra para poder mirar a Tortsov a la cara.

-¿Y a quién puede criticar? No es usted más que un ignorante -objetó Tortsov.

-Los ignorantes son los que más critican -me defendí.

-No entiende usted nada ni sabe cómo hacer nada -siguió provocándome Tortsov.

-Es precisamente quien no sabe nada el que se pone a enseñar -respondí sentándome con afectación sobre las tablas del escenario junto a las candilejas, tras las cuales Tortsov estaba de pie.

-¡No es cierto que sea usted un crítico, sino simplemente alguien que busca faltas! ¡Un gusano, una sanguijuela! Su mordedura no es peligrosa, pero hace la vida insostenible.

-Acabaré con usted... poco a poco... sin descanso... -dije carraspeando.

-¡Gusano! -explotó Tortsov realmente furioso.

-¡Vaya, vaya, qué forma de hablar! -dije inclinándome sobre las candilejas para mantener la atención de Tortsov-. ¡Qué falta de autocontrol!

-¡Gusano asqueroso! -Ahora Tortsov rugía casi.

-¡Bien, bien, muy bien! -con una alegría sádica y sin descanso seguía yo con mis insinuaciones-. Uno no puede librarse de una sanguijuela. Y donde haya una sanguijuela hay un lago... y en los lagos hay más sanguijuelas todavía... No es fácil librarse de ellas... ni de mí...

Después de dudar unos momentos, Tortsov atravesó de repente las candilejas y me dio un apretón afectuoso.

-¡Buen trabajo, muchacho!

Entonces, dándome cuenta de que le había manchado con la pintura grasienta que corría por mi cara, añadí:

-¡Oh, tenga cuidado! Ahora sí que no podrá usted librarse de mí.

Los demás se lanzaron a reparar el daño, pero yo estaba en un estado tal de éxtasis por haber recibido la aprobación del director, expresada a su manera, que empecé a dar saltos y cabriolas, y luego, entre un clamor general de aprobación, salí de escena con mi paso normal.

Al volverme vi a Tortsov que, con el pañuelo en la mano, había dejado de limpiarse la pintura grasienta durante el

tiempo suficiente para echarme desde lejos una mirada de admiración.

Yo estaba realmente contento. Pero mi estado no era el de la satisfacción normal. Era una felicidad originada por un logro artístico creador.

Al dirigirme hacia casa me sorprendía a mí mismo muchas veces imitando los gestos y la forma de andar del personaje cuya imagen había creado.

Pero no era eso todo. Durante la cena con mi patrona y los demás inquilinos estaba de un humor capcioso, despreciativo e irritado, muy diferente de mi personalidad y muy parecido a la del maligno Crítico. Incluso mi patrona se dio cuenta de aquello.

—¿Qué le pasa hoy? —dijo—. ¿No le parece que exagera?

Aquello me llenó de alegría. Estaba contento porque había experimentado cómo podía vivirse la vida de otra persona, había aprendido lo que significaba sumergirse en un personaje. Ésa es una cualidad de una enorme importancia para un actor.

Mientras me bañaba me di cuenta del hecho de que mientras representaba al Crítico no había perdido el sentido de ser sin embargo yo mismo. La razón, deduje, había sido que mientras actuaba me llenaba de satisfacción observar el cambio que se había operado en mi interior. En realidad yo era mi propio observador, mientras otra parte de mí se había transformado en una criatura crítica en busca de los defectos del prójimo.

¿Y sin embargo, puedo afirmar que esa criatura no es parte de mí mismo? Yo la había extraído de mi propia naturaleza. Era como si me hubiera dividido en dos personalidades. Una que había funcionado como actor y la otra que había permanecido como observador.

Por extraño que parezca, aquella dualidad no había impedido, sino fomentado, mi labor creadora. Le había proporcionado empuje y energía.

3. Personajes y tipos



1

Nuestro trabajo estaba dedicado aquel día al análisis crítico de la «mascarada».

Tortsov se volvió hacia Sonia y dijo:

—Hay actores, y especialmente actrices, que no sienten la necesidad de preparar caracterizaciones o de transformarse en otros personajes porque adaptan todos los papeles a su atractivo personal propio. Y en esta cualidad se basa todo su éxito. Sin ello quedan reducidos a la impotencia, como Sansón sin su cabello.

»Hay una gran diferencia entre la búsqueda y la selección dentro de uno mismo de emociones relacionadas con un personaje, por un lado, y la transformación del personaje para adaptarlo a los recursos más fáciles de uno mismo, por el otro.

»Cualquier cosa que pueda interponerse entre su personalidad humana recibida por naturaleza y el público parece alarmar a esta clase de actores.

»Si su belleza afecta al público, la exhiben. Si su encanto reside en los ojos, en la cara, en la voz, en sus amaneramien-

tos, lo proyectan sobre los espectadores de la forma en que usted lo hizo, Sonia.

»¿Por qué vamos a transformarnos en otro personaje si vamos a resultar menos atrayentes que en la vida real? Dése cuenta, realmente se gusta más usted en el papel que el papel en usted. Eso es un error. Tiene usted posibilidades. Puede usted no sólo mostrarse a sí misma sino también a un personaje que usted ha creado.

»Hay muchos actores que sólo creen y sólo se apoyan en su propio encanto. Eso es lo que muestran a su público. Tome por ejemplo a Dasha y Nicolás. Ellos creen que su fuerza de atracción reside en la profundidad de sus sentimientos y en la intensidad nerviosa con que los experimentan. Sobre esa base representan sus papeles, sazónándolos con sus atributos propios más fuertes y naturales.

»Mientras que usted, Sonia, está enamorada de sus atributos personales externos, ellos dos prestan atención a sus cualidades internas.

»¿Por qué complicarse la vida con el vestuario y el maquillaje? ¿No son más que un obstáculo!

»Esto es otro error del que hay que liberarse. Aprendan a estimar el papel en ustedes mismos. Tienen ustedes la capacidad creadora de construirlo.

»Hay además otro tipo de actores. No busquen entre ustedes. Todavía no han tenido tiempo de convertirse en un actor de esa clase. Esos actores mantienen la atención del público por su forma original y cuidadosamente elaborada de utilizar los clichés de la interpretación. Aparecen en escena con el exclusivo propósito de exhibirlos ante sus espectadores. ¿Por qué van a molestarse en transformarse en otros personajes si eso no les daría oportunidad de mostrar su punto fuerte?

»Una tercera categoría de falsos actores son los que dominan una técnica y unos clichés que no han elaborado por sí mismos, sino tomado de otros actores de épocas y países di-

ferentes. Esas caracterizaciones se basan en un ritual altamente convencional. Saben cómo hay que interpretar cada papel en un repertorio universal. Para esos actores todos los papeles están estratificados según un patrón invariable. Si no fuera por esto no serían capaces de hacer casi trescientos sesenta y cinco papeles al año después de un solo ensayo, como se hace en algunas ciudades de provincias.

»Confío en que esto sirva de advertencia para los que se sientan inclinados a seguir este camino como el más fácil.

»Usted por ejemplo, Grisha. No crea que por haber elegido cuidadosamente el maquillaje y el disfraz en nuestra última clase creó usted una imagen de Mefistófeles, que se transformó usted en él, o que, ni siquiera, se ocultó dentro de él. No, ése fue su error. Siguió usted siendo el mismo joven de aspecto agradable de siempre. Adoptó simplemente una nueva fachada y una nueva colección de amaneramientos prefabricados, en esta ocasión extraídos de la lista de clichés de personajes góticos o medievales, como les llamamos en nuestra jerga.

»En *La fierecilla domada* le vimos con los mismos arreos, sólo que adaptados a una intención cómica más bien que trágica.

»Hemos visto también sus procedimientos en el caso del vestuario actual en las comedias contemporáneas, o en dramas en verso o en prosa. Pero sea cual sea el maquillaje que cubre su cara o la ropa que cubre su cuerpo, sean cuales sean los amaneramientos o los gestos que usted adopta, nunca se libra usted de "Grisha Govorkov, el Actor" mientras está en escena. Muy al contrario, todos los métodos que usted emplea no hacen más que acercarle a él.

»Y, sin embargo, aunque esto no es del todo cierto, esas maneras estereotipadas no le ligan a "Grisha Govorkov, el Actor" sino a todos los actores de todas las épocas del mismo tipo.

»Puede usted pensar que sus gestos, su forma de andar y de hablar son propias. Pero no lo son. Son universales, ama-

neramientos generalizados y momificados en un estado permanente por actores que han sustituido el arte por el negocio. Sin embargo, si se le ocurriera a usted alguna vez enseñarnos en escena una cosa que no hemos visto nunca, si se mostrara usted tal como es en la vida real, no el "actor, Grisha Govorkov, sino el hombre", eso sería magnífico, porque usted como ser humano es mucho más interesante y está más lleno de talento que el actor. Y eso es lo que queremos ver, porque al Govorkov actor es alguien a quien hemos visto toda nuestra vida en todos los teatros.

»Estoy convencido de que Grisha, el hombre, se convertirá en padre de toda una generación de personajes. Pero el actor Grisha nunca dará de sí nada interesante, porque la gama de clichés teatrales en escena es tremendamente limitada y está usada hasta la médula.

Después de Grisha le llegó el turno a la representación de Vania. No cabe duda de que el director se está volviendo cada vez más severo con él. Evidentemente lo hace para hacerle abandonar su abulia, y es por su bien.

-Lo que nos ofreció usted -dijo Tortsov-, no fue una imagen, sino un malentendido. No se trataba de un hombre ni de un mono, sino de un deshollinador. No tenía facciones, sólo un trapo sucio para limpiar las escobillas.

»¿Y qué vamos a decir de su comportamiento, de sus movimientos, de sus acciones? ¿Qué es lo que eran, una especie de baile de San Vito? Intentaba usted ocultarse tras la caracterización externa de un viejo, pero sin éxito.

»Al contrario, se delataba con más precisión y claridad que nunca el actor Vania Viuntsov porque todos sus gestos archisabidos eran típicos no del viejo que intentaba usted encarnar, sino exclusivamente de usted mismo.

»Su manera de recargar la interpretación no hacía más que ponerle más claramente en evidencia; era algo suyo y en ningún momento llegó a reflejar al anciano que quería usted representar.

»¡Una caracterización así no es una verdadera transformación! No sirve más que para traicionarle y ofrecerle la posibilidad de contorsionarse.

»A usted no le gusta la idea de la verdadera caracterización, de meterse en la piel del personaje. Ni siquiera llega a imaginarse de qué se trata, ni siente su necesidad, y apenas puede discutirse en serio lo que nos ofreció usted en sustitución. Se trataba de algo que nunca, bajo ninguna circunstancia, debiera verse en ningún escenario.

»Es de esperar que este fracaso le haga recuperar el tino y le obligue a replantearse su actitud frívola hacia mis consideraciones y hacia su trabajo aquí en la escuela. ¡De otra forma no le va a ir nada bien!

Desgraciadamente nuestro trabajo se vio interrumpido en aquel momento porque vinieron a buscar a Tortsov. De manera que continuamos haciendo ejercicios con Rajmanov.

2

Hoy Tortsov ha continuado con la crítica de nuestra «mascarada».

—Ya les he hablado de los actores que evitan y detestan la caracterización de un personaje que signifique un cambio completo de su propia personalidad.

»Hablaré ahora de otros tipos de actores que, por el contrario, y por razones diferentes, hacen un esfuerzo totalmente encaminado hacia la caracterización. Lo hacen por no estar excepcionalmente dotados de esa belleza corporal que permite arrastrar a un público, sea por sus dones interiores o exteriores. Desde luego su personalidad como individuos no es teatral y eso les obliga a ocultarse tras una caracterización y a tratar de encontrar en ella el poder de seducción que les falta.

»Para lograr esto necesitan una técnica muy refinada y un gran sentido artístico. Desgraciadamente este don magnífico y precioso es muy difícil de encontrar, y sin él un actor puede dejarse arrastrar con facilidad al falso camino de los clichés y la exageración.

»Para ilustrar con más claridad cuáles son los caminos verdaderos y cuáles los falsos en la creación de un personaje, haré un breve resumen de la variedad de facetas del actor que ya conocemos. Pero al hacerlo, sin embargo, me referiré al vestuario y maquillaje que ustedes utilizaron para no buscar otros ejemplos.

»Es posible reproducir en escena un personaje en términos generales, un comerciante, un soldado, un aristócrata, un campesino, etc., con el propósito de una observación superficial de una serie de categorías en las que antiguamente se dividía la gente; no es difícil elaborar unos gestos determinados que saltan a la vista y unos tipos de conducta. Por ejemplo, generalmente un soldado profesional se mantiene en una postura rígida, anda a pasos de marcha en vez de hacerlo como una persona normal, extiende los hombros para mostrar las hombreras, da taconazos para hacer que suenen las espuelas, y por costumbre habla en un tono fuerte y enérgico. Un campesino escupe, se suena la nariz sin pañuelo, anda con pesadez, habla de una forma inconexa y se limpia la boca con la falda del abrigo de oveja. Un aristócrata lleva siempre sombrero de copa, guantes y monóculo, su forma de hablar es afectada, le gusta jugar con la cadena del reloj o con la cinta del monóculo. Todos estos son clichés generalizados que, en teoría, representan a unos personajes. Se han tomado de la vida, existen en realidad. Pero no contienen la esencia de un personaje y no están individualizados.

»Dentro de un exceso de simplificación semejante es como Vasia se enfrentó con su problema. Nos proporcionó todo lo que a veces pasa por ser el retrato de un cierto tipo

de comerciante pero sin el carácter del personaje. Y tampoco se trataba de un simple comerciante, sino de un "comerciante" entre comillas.

»Lo mismo hay que decir de Leo. Su aristócrata era una generalización. No se trataba de algo que él hubiera preparado para la vida corriente, sino específicamente para un escenario.

»Las dos fueron reproducciones tradicionales, sin vida, pasadas, del tipo de lo que los actores "tienen que hacer" en la mayoría de los teatros. No se trataba de seres vivos, sino de figuras de un ritual.

»Otros actores, que tienen un poder de observación más agudo, son capaces de seleccionar subdivisiones dentro de las categorías generales de las figuras de repertorio. Son capaces de diferenciar entre militares, entre un miembro de un regimiento ordinario y uno de guardias, entre los de infantería y los de caballería, conocen a los soldados, a los oficiales, a los generales. Entre los comerciantes diferencian a los dueños de una pequeña tienda, a los negociantes, a los propietarios de grandes almacenes. Saben qué es lo que revela la identidad de un aristócrata y qué es lo que nos hace saber si es de la capital, de provincia, ruso o extranjero. Dotan a los representantes de estos grupos diferentes de rasgos que son característicos de ellos.

»En este sentido Paul hizo una buena labor. De todos los tipos generales de militar que vimos en la mascarada, él fue el único capaz de reproducir ciertos rasgos típicos y elementales. Eso convirtió a su personaje no en un militar en abstracto, sino en un verdadero soldado.

»En una tercera categoría de actores que componen un personaje, se encuentra un sentido de observación todavía más elevado y detallado. Nos encontramos entonces con un soldado que tiene nombre, Ivan Ivanovich Ivanov, y con rasgos que no se repiten en ningún otro soldado. Una persona así sigue siendo indudablemente un militar en general, pero

se trata sin duda de un soldado raso y, además, tiene un nombre propio.

»Desde este punto de vista, la creación de una personalidad individual, sólo Kostia tuvo éxito. Lo que vimos fue una creación artística audaz y por eso debe discutirse en detalle.

»Voy a pedir a Kostia que nos cuente los pormenores de la historia de la evolución de su Crítico. Para nosotros será interesante saber cuál fue el proceso creador que le ayudó a vivir su personaje.

Hice lo que Tortsov había pedido y empecé a recordar paso a paso todo lo que había escrito en mi diario sobre la maduración en mi interior del hombre del batín raído. Después de haberme escuchado atentamente el director me rogó que siguiera.

—Trate ahora de recordar qué es lo que sintió cuando se vio sólidamente establecido en la imagen de aquel hombre.

—Experimenté una sensación especial de satisfacción, muy diferente a cualquier otra que haya sentido antes —contesté entusiasmado—. «Pero no poco comparable con aquel momento de nuestra primera representación de alumnos en que hice la escena de Otelo con Yago. En otras ocasiones he sentido eso mismo, pero sólo un instante, en el curso de algunos ejercicios.

—¿Puede usted darnos una definición verbal más precisa de lo que quiere decir?

—En primer lugar creía total y sinceramente en la realidad de lo que estaba haciendo y sintiendo; de aquí nació un sentido de confianza en mí mismo y en la exactitud de la imagen que había construido, en la sinceridad de sus acciones. No era la confianza de una persona absorta en sí misma, de un actor preocupado de su propio yo; era algo de una naturaleza muy diferente, semejante a un convencimiento de la propia integridad.

»¡Acuérdese, por ejemplo, de cómo me comporté con usted! Mi sentido del respeto y la admiración hacia usted es

muy vivo. En la vida normal me siento inhibido para expresarme con libertad, no puedo olvidar que estoy hablando con el director. Soy totalmente incapaz de abandonarme, de dar rienda suelta a mis emociones. Pero en cuanto estuve bajo la piel de aquel otro hombre, mi actitud hacia usted sufrió un cambio radical. Tenía incluso la sensación de no estar hablando con usted, sino con alguien completamente diferente, y de que tanto usted como yo le estábamos observando. Eso explica que el estar usted tan cerca de mí, el que estuviera mirando directamente a lo más profundo de mi ser, no sólo no me acobardase, sino que, muy al contrario, me excitara. Me divertía mirarle directamente a los ojos con insolencia, y al mismo tiempo me parecía tener derecho a hacerlo sin temor. ¿Cree usted que personalmente me hubiera atrevido nunca a hacer algo parecido? ¿De ninguna de las maneras! Bajo la piel de aquella otra persona podía ir tan lejos como quisiera, y si me atrevía a hacerlo cara a cara con usted, sin duda me hubiera atrevido a tratar de la misma forma al público al otro lado de las candilejas.

—Sí, ¿pero qué es lo que sentiste al enfrentarte con el agujero negro del proscenio? —preguntó otro de los alumnos.

—Ni siquiera me di cuenta de que existía. Estaba embebido por completo en algo mucho más interesante que absorbía todas mis facultades.

—Por tanto —concluyó Tortsov en un resumen de lo que yo había dicho—, Kostia vivió realmente la imagen de su ofensivo Crítico. Así que, como verán ustedes, pueden utilizarse las emociones, sensaciones e instintos propios incluso aunque se esté dentro de otro personaje, porque los sentimientos de Kostia mientras representaba eran suyos.

»La cuestión es ahora: ¿Se atrevería a mostrarnos esas mismas emociones sin disfrazarse con una imagen creada? ¿Existen quizás en las profundidades de su personalidad las semillas que pueden dar origen a otro personaje repelente?

Supongan que le hacemos mostrar eso aquí y ahora, sin maquillaje ni disfraz. ¿Creen que se atrevería a hacerlo?

Tortsov dijo esto último en tono desafiante.

-¿Por qué no? -contesté-. Después de todo he intentado muchas veces hacer el papel sin maquillaje.

-¿Utilizando las expresiones, gestos y forma de andar adecuados? -subrayó Tortsov.

-Naturalmente -contesté.

-Entonces ése fue el equivalente del maquillaje. No es eso lo más importante. Se puede crear la máscara incluso sin maquillaje. No, lo que yo quiero es que nos muestre usted sus propios rasgos, sean como sean, buenos o malos, pero los más íntimos y secretos. A título personal, sin ocultarse detrás de una imagen -insistió Tortsov.

-Me daría vergüenza hacerlo -contesté.

-¿Y ocultándose tras la imagen de un personaje, seguiría sintiéndose embarazado?

-No, en ese caso sería capaz de hacer lo que usted me pide.

-¿Lo ven? -exclamó Tortsov muy contento-. Eso es lo mismo que sucedió en la mascarada. Hemos visto cómo un joven tímido, que casi no se atrevería a hablar con una mujer, se vuelve repentinamente insolente y, oculto tras una máscara, descubre sus instintos y rasgos más íntimamente secretos, cosas que ni siquiera en un murmullo se atrevería a mencionar a nadie en la vida corriente.

»¿Qué es lo que le hace tan audaz? La máscara y el disfraz tras los que se oculta. Personalmente no se atrevería nunca a hablar de la forma que lo hace en el papel de esa otra personalidad, de cuyas palabras él no se considera responsable.

»De esta forma el personaje es una máscara que oculta al actor-individuo. Protegido por ella puede desnudar su alma hasta el detalle más íntimo. Éste es un rasgo o atributo importante de la caracterización.

»¿Han notado ustedes que esos actores, y especialmente

presente qué es exactamente lo que un viejo es capaz o incapaz de hacer.

»No sólo Vania sino el resto de nosotros comenzamos inmediatamente a actuar como ancianos en las "circunstancias dadas" que había explicado Tortsov. Aquel sitio se transformó instantáneamente en un hogar de ancianos.

»Al hacerlo, lo importante era pensar: estoy actuando dentro del marco de las limitaciones concretas relacionadas con la condición física de una persona de edad; no estoy simplemente imitando e interpretando.

»Sin embargo, Tortsov y Raimanov se vieron obligados a corregirnos uno tras otro por falta de precisión o inexactitud en cuanto nos permitíamos gestos demasiado libres, demasiado rápidos u otras acciones físicamente ilógicas.

Al final, y con un esfuerzo concertado de atención, lo conseguimos en cierto sentido.

—Ahora están ustedes cayendo en el extremo opuesto —dijo Tortsov para corregirnos—. Mantienen ustedes constantemente el mismo ritmo y andares lentos por moverse con una precaución exagerada en sus gestos. Los viejos no son así. Para ilustrar lo que quiero decir les voy a contar un incidente sacado de mi propia experiencia.

»Conocí una vez a una señora, que tenía cien años, que era capaz de atravesar corriendo esta sala. Antes de hacerlo tenía que concentrarse un rato, dar unos golpes con el pie, ejercitar las piernas, y ensayar unos pasos cortos de principio. Al llegar a ese punto parecía un niño de un año preparándose, con una enorme atención y concentración de pensamiento, a dar sus primeros pasos.

»Cuando las piernas de la anciana estaban a punto y dispuestas a entrar en funcionamiento, sus movimientos adquirían una especie de impulso incontenible. Empezaba a moverse con más y más rapidez hasta acabar prácticamente corriendo. Al acercarse a su meta le era difícil detenerse. Y, sin embargo, una vez allí se paraba y era como una locomotora sin vapor.

»Antes de comenzar su tarea siguiente y más difícil, la de volver al punto de origen, descansaba un poco. Luego volvían los lentos preparativos, la expresión preocupada y todas las precauciones. Finalmente el viaje de vuelta lo hacía lo más lentamente posible. Y a continuación la maniobra completa empezaba de nuevo.

Tras aquella explicación empezamos todos con nuevos experimentos. Corríamos a pasos cortos hasta la pared y hacíamos con lentitud el camino de vuelta.

Yo tenía al principio la impresión de no dar con la acción justa dadas las circunstancias de la vejez. Lo único que conseguía era una copia externa de una mujer de cien años y de sus movimientos tal como los había descrito Tortsov. Al final, sin embargo, lo puse en práctica y decidí incluso tratar de sentarme como un anciano, probablemente porque estaba cansado.

Entonces se acercó Tortsov a corregirme y me dijo que había caído en una serie de errores.

—¿Qué clase de errores?—pregunté.

—Sólo los jóvenes se sientan así—explicó Tortsov—. Usted decidió sentarse, así que lo hizo por las buenas sin más cavilaciones ni preparativos.

—Además—continuó—, compruebe usted mismo el ángulo en que dobló las rodillas al sentarse. ¿No eran casi cincuenta grados? Sin embargo, como anciano, no sería usted capaz de doblarlas más de veinte grados. ¡No, no, es demasiado! Menos todavía..., menos de eso..., mucho menos. Así. Siéntese ahora.

Me incliné hacia atrás y me caí de la silla como un saco de habas de un carro.

—Ya lo ve usted, su viejo se ha partido en dos o sufre un ataque de lumbago.

Empecé a intentar conseguir de todas las maneras posibles una forma de sentarme sin doblar las rodillas. Para lograrlo me veía obligado a doblar las articulaciones de las ca-

deras y a recurrir a las manos como sujeción suplementaria. Descargando mi peso sobre ellas, y agarrándome a los brazos del sillón, podía doblar los codos y dejar caer mi cuerpo con cuidado en el asiento.

—Más despacio, más despacio..., con cuidado —decía Tortsov observándome—. No olvide que un anciano de verdad ve mal. Antes de poner las manos en los brazos del sillón tiene que estudiar dónde las coloca y en qué se está apoyando. Así, eso es. Ahora vaya despacio o volverá a sentir un pinchazo en los riñones. No olvide que sus junturas están oxidadas y entumecidas. Más despacio todavía... ¡Eso es!

»¡Quieto, quieto! ¡En qué está pensando! No puede hacer eso inmediatamente—objetó Tortsov, porque nada más sentarme me había apoyado en el respaldo.

—Hay que descansar —me explicó—, darle a la circulación tiempo para recuperarse. Casi nada puede hacerse rápidamente en la vejez. Eso, así es. Ahora inclínese hacia atrás lentamente. ¡Bien! Primero una mano, luego la otra, póngalas en las rodillas. Descanse. Ahora lo ha conseguido.

»Sin embargo, ¿por qué actúa ahora con tanta cautela? Ya ha hecho lo más difícil. Ahora puede inmediatamente volver a ser joven, ser más activo, enérgico, ágil; cambie los tiempos, el ritmo, muévase con más vida, inclínese, ponga más vigor en sus acciones, casi como un joven. Pero... hágalo sólo dentro de los límites de quince a veinte grados con respecto a sus movimientos normales. No pase de esos límites a partir de ahora, o, si lo hace, hágalo con mucho cuidado si no quiere empezar a sentir las agujetas.

»Si un actor joven, en un papel de anciano, se concentra en captar y manejar las fases componentes de los movimientos más amplios y difíciles, si empieza a actuar consciente, honesta y lógicamente, sin exageraciones, manteniéndose dentro de las fronteras del personaje, de la obra, de las "circunstancias dadas" que rodean a un anciano, entonces conseguirá situarse en circunstancias análogas, asimila-

rá los rasgos externos, el ritmo y los movimientos de un viejo, todo lo cual es parte esencial y preponderante desde luego de una reproducción tal en la escena.

»Es difícil darse cuenta y descubrir cuáles son las “circunstancias dadas” de la vejez. Pero una vez descubiertas no es difícil conservarlas a través de la técnica.



4. La consecución de la expresividad corporal

1

Había habido rumores de que las puertas cerradas del pasillo de la escuela daban a una sala que se estaba transformando en museo y que sería también sala de conferencias. Alguien había oído que se estaban reuniendo allí fotos de las mejores pinturas y esculturas de todo el mundo, así como reproducciones de objetos de arte originales; algún otro decía que habría allí bocetos de decorados y retratos de actores en sus papeles principales. En teoría, al estar rodeados por aquellos objetos durante la mayor parte del tiempo que pasáramos en la escuela no podríamos evitar adquirir una cierta noción de la belleza.

Existía también el rumor de que nuestros instructores planeaban una pequeña exposición de arte malo. Entre otras cosas incluiría fotografías de los decorados más trillados y recargados, de actores con ropaje exagerado, con maquillaje excesivo y haciendo muecas y gestos artificiales -todo lo que esperábamos evitar en nosotros mismos-. Aquella colección, se decía, estaría aposentada en la habitación de al lado de la oficina de Rajmanov. Estaría normalmente oculta por

una cortina y nos la enseñarían sólo para demostrar algo por contraste. Ambas iniciativas mostraban evidentemente el celopedagógico de Rajmanov; debido a su entusiasmo y a su orgullo habían conseguido filtrarse los rumores con tanto detalle.

Aquel día se nos abrieron las puertas de la sala misteriosa. Pero el «museo» estaba lejos de estar listo. Había estatuas de escayola grandes y pequeñas, algunos cuadros, fotografías enmarcadas, otras a medio montar sobre cartulinas, gruesos tomos sobre arte ricamente encuadernados, otros sobre vestuario y decoración, sobre ballet y danza moderna, todo ello esparcido encima de sillas, mesas, en los quicios de las ventanas e incluso en el suelo. ¡En su prisa por hacer la exposición lo más completa y efectiva posible, Rajmanov había ahorrado en el tiempo de instalación!

En una pared había un cartel con una lista de todos los museos y puntos de interés artístico de Moscú y alrededores con los días y horas de apertura. Por los números escritos a lápiz y los nombres de autoridades añadidos, adiviné que se preparaba una visita sistemática a aquellos lugares coordinada con conferencias sobre las otras artes relacionadas con nuestro campo específico, la interpretación.

En una esquina había un verdadero arsenal de espadas, estoques, dagas, floretes, máscaras y petos, guantes de boxeo, así como zapatillas de ballet y equipo gimnástico. Nuestro nuevo curso de educación física, deduje, iba a considerarse también un arte.

2

Tortsov ha venido hoy por primera vez a nuestra clase de gimnasia sueca. Nos estuvo observando, y hacia la mitad de la hora de clase nos interrumpió y nos llevó a la nueva clase-museo, donde nos dijo:

-En general, la gente no sabe hacer uso del aparato físico del que la naturaleza nos ha dotado -comenzó-. No saben ni cómo desarrollar ese aparato, ni cómo mantenerlo a punto. Músculos flácidos, posturas lamentables, pechos hundidos, son cosas que vemos continuamente a nuestro alrededor y que demuestran un entrenamiento insuficiente y un uso inepto de este instrumento físico.

»Quizás un cuerpo con grasas en lugares inadecuados, con piernas tan delgadas que su dueño sólo pueda andar a trompicones, con los hombros encorvados hasta ser casi deformes, no importen demasiado en la vida corriente. De hecho, estamos tan acostumbrados a estos y otros defectos que los aceptamos como fenómenos normales.

»Pero cuando se sube a escena incluso muchos defectos físicos más pequeños atraen inmediatamente la atención. Las miradas de miles de espectadores se concentran en el actor como a través de una lupa. A no ser que esté intentando mostrar a un personaje con un defecto físico, en cuyo caso debería ser capaz de hacerlo en la medida precisamente adecuada, el actor debe moverse con un aire de comodidad que, más bien que destruir, aporte algo a la impresión que está creando. Para ello debe tener un cuerpo sano, en perfecto funcionamiento y capaz de un control extraordinario.

»Ya han avanzado ustedes mucho desde que empezó esta clase. Los ejercicios regulares diarios han comenzado a suavizar no sólo los músculos y articulaciones que usan ustedes en la vida corriente, sino también otros que ni siquiera sabían que existiesen. Sin ejercicio los músculos degeneran, pero al revitalizar sus funciones, al dinamizarlos, llegamos a hacer nuevos movimientos, a experimentar sensaciones nuevas, a crear posibilidades sutiles de acción y expresión. Estos ejercicios contribuyen a hacer su aparato físico más móvil, flexible, expresivo e incluso más sensible.

»Ha llegado el momento de tener en cuenta otra cosa, más importante aún, y que se evidenciará a través de sus ejercicios...

Después de una breve pausa, Tortsov preguntó:

—¿Admiran ustedes el aspecto físico de un forzudo decirco? Por mi parte no sé de nada más repelente que un hombre con espaldas que parecen más bien las de un toro, con músculos que parecen grandes nudos gordianos por todas partes. ¿Han visto ustedes a esos forzudos que, después de su número de levantamiento de peso, salen en ropa elegante conduciendo magníficos caballos a paso de desfile? En un cierto sentido, dan tanta risa como los payasos. ¿Pueden ustedes imaginarse esos cuerpos comprimidos por los ropajes ajustados de la Venecia medieval o por el peto y malla renacentistas amoldados al cuerpo que suelen llevar los hombres en *Romeo y Julieta*? ¿Qué aspecto más absurdo tendrían!

»No es asunto mío juzgar hasta qué punto es necesaria la cultura física en el campo deportivo. Mi único deber es advertirles de que la adquisición de un desarrollo tan excesivo es normalmente inaceptable en el teatro. Necesitamos cuerpos duros y fuertes, desarrollados en proporciones armónicas, bien contruidos, pero sin excesos poco naturales. La finalidad de nuestra gimnasia es corregir y no hinchar el cuerpo.

»Ahora están ustedes en la encrucijada. ¿Qué dirección van a tomar? ¿Van a seguir ustedes la línea de desarrollo muscular de un levantador de pesos o a seguir las exigencias de nuestro arte? Naturalmente, yo debo encaminarles en esta última dirección.

»Añadamos ahora rasgos esculturales a su entrenamiento gimnástico. De la misma forma que el artista busca con el cincel la línea adecuada, las bellas proporciones en el equilibrio de las partes de la estatua que crea de la piedra, el profesor de gimnasia debe tratar de obtener el mismo resultado con cuerpos vivos. No existe nada que pueda tomarse como estructura humana ideal. Eso es algo que tiene que crearse. Para conseguirlo hay que estudiar el cuerpo en primer lugar y comprender las proporciones de sus diferentes partes.

Cuando se hayan descubierto los defectos hay que corregirlos; hay que desarrollar lo que la naturaleza ha dejado por hacer; así, por ejemplo, pueden dilatarse los músculos de los hombros y el pecho. Otros, sin embargo, tienen hombros anchos y un pecho de tonel. ¿Por qué permitir que aumenten esos defectos con el ejercicio? ¿No es mejor olvidarse de estas partes y prestar más atención a las piernas si son desproporcionadamente delgadas? Al desarrollar allí la estructura muscular se puede alcanzar una mejor armonía general. Los ejercicios atléticos son útiles para alcanzar esos resultados. Al resto pueden ponerle remedio el decorador, el figurinista, un buen sastre y un buen zapatero.

3

Tortsov trajo hoy a nuestra clase de gimnasia a un famoso payaso de circo. Al presentarle dijo:

—Hoy vamos a añadir la acrobacia a nuestras actividades. Por extraño que pueda parecer, la acrobacia ayuda a un actor en sus mejores momentos de exaltación y en su trabajo de creación. ¿Les asombra? La razón es que la acrobacia ayuda a desarrollar la capacidad de decisión.

»¡Sería un desastre total que un acróbata estuviera pensando en las nubes precisamente cuando va a dar un salto mortal o cualquier otra cabriola en que pudiera romperse el cuello! En un momento así no hay lugar para la indecisión; sin dejar de reflexionar, el acróbata debe ponerse en manos de la suerte y de su experiencia. Tiene que saltar, pase lo que pase.

»Eso es exactamente lo que tiene que hacer un actor cuando llega al punto culminante de su papel. En momentos como cuando Hamlet dice: "Sí, dejemos correr las lágrimas del ciervo herido", o cuando Otelo grita: "¡Oh, sangre, sangre, sangre!", el actor no puede pararse a pensar, dudar, so-

pesar los argumentos, prepararse y estudiarse a sí mismo. Tiene que actuar, saltar el obstáculo al galope. Y sin embargo la mayoría de los actores no ven esto así. Temen los grandes momentos y, con mucho tiempo de anticipación, tratan de prepararse dolorosamente para ellos. Eso les produce un nerviosismo y una tensión que les impiden abandonarse en los momentos culminantes, que es cuando necesitan entregarse a su papel por completo.

»A veces les puede salir un chichón o una herida en la frente en estos ejercicios. Pero el instructor se encargará de que no sea nada serio. En todo caso, una pequeña herida sufrida por adquirir conocimientos no puede hacer mucho daño. Les enseñará a intentarlo la vez siguiente sin distracciones, sin bobadicas, con una decisión viril, usando la inspiración y la intuición físicas.

»Cuando hayan adquirido fuerza de voluntad en sus movimientos y acciones corporales, les resultará más fácil transponer esa facultad a la vivencia del papel y aprenderán a rendirse instantáneamente y por completo al poder de la intuición y la inspiración sin tener que pensarlo. Hay momentos difíciles de esa naturaleza en todos los papeles; dejen que la acrobacia les ayude en ellos hasta el punto en que pueda hacerlo.

»Por otra parte, la acrobacia puede prestarles otro servicio. Les ayudará a ser más ágiles, más eficientes físicamente en escena, cuando se levanten, cuando se agachen, se vuelvan, corran, y en una serie de movimientos rápidos y difíciles. Les enseñará a actuar con un ritmo rápido y con un *tempo* imposible para un cuerpo sin adiestrar. ¡Buena suerte!

En cuanto salió Tortsov tuvimos que efectuar una serie de saltos peligrosos sobre el suelo desnudo. Yo fui el primer voluntario, porque sus palabras habían echo en mí una profunda impresión. ¡Quién, si no yo, se moría por liberarse de las dificultades inherentes a los momentos trágicos de un papel! Sin pensarlo dos veces, salté cabeza abajo y pies arriba.

ba. Se oyó el ruido de un costalazo. Mi recompensa fue un chichón en el cráneo. Aquello me enfureció e intenté otro salto, otro, un cuarto. Aquella vez el chichón fue en la frente.

4

Tortsov asistió hoy a la clase de baile que tenemos desde principio del curso. Luego continuó sus comentarios.

Dijo, entre otras cosas, que aquella clase no era parte básica de nuestro trabajo corporal. Su significado, como el de la clase de gimnasia, es que contribuye a prepararnos para otros ejercicios de mayor importancia. Este hecho, sin embargo, no disminuye la gran importancia que Tortsov atribuye a la danza como ayuda al desarrollo físico. No sólo sirve para enderezar el cuerpo, sino que también descubre movimientos, los amplía, les confiere una definición y un acabado, que son de gran importancia, porque un gesto incompleto, como sometido a una poda, no es apropiado para la escena.

-También estimo la danza -siguió explicando Tortsov- porque es un correctivo excelente para la posición de brazos, piernas y espaldas.

»Hay personas que por tener el pecho hundido y los hombros encorvados hacia adelante dejan colgar los brazos al frente y se golpean el abdomen o las caderas al andar. Otros tienen pecho de pollo y andan con los hombros hacia atrás y el abdomen sobresaliendo. Dejan los brazos colgar tras ellos. Ninguna de las dos posturas es buena. Los brazos deben colgar a los lados.

»Frecuentemente se mantienen los brazos con los codos doblados hacia dentro, hacia el cuerpo. Hay que volverlos hacia el otro lado, los codos hacia afuera. Pero hay que hacerlo moderadamente, porque la exageración deformaría la postura y anularía el intento.

»La posición de las piernas no es de menor importancia. Si es equivocada sufre toda la figura. El cuerpo parece encañijado, pesado, empuqueñecido.

»En el caso de la mayoría de las mujeres, las piernas, de las caderas a las rodillas, están vueltas hacia adentro. Lo mismo puede decirse de las plantas de sus pies; el talón suele estar hacia afuera y los dedos hacia adentro.

»Los ejercicios de ballet en la barra son un magnífico correctivo para estos defectos. Vuelven las piernas hacia afuera en las caderas y las colocan en un ángulo correcto. Eso las hace parecer más delgadas. La posición adecuada de las piernas en las caderas tiene su efecto sobre los pies, los talones. Todo se coloca en su lugar y las puntas se dirigen hacia afuera, tal como deberían estar cuando se mantienen las piernas en la forma debida.

»Diré de paso que no sólo los ejercicios de barra, sino otros muchos movimientos de danza, ayudan a lograr esto. Están basados en diversos pasos y posiciones que exigen que las piernas se vuelvan hacia afuera en las caderas y que los pies estén adecuadamente asentados.

»Teniendo esto en cuenta, les recomiendo, además, otro sistema, de carácter más casero, que podrán practicar frecuentemente a diario. Es muy sencillo. Giren los dedos del pie izquierdo tan hacia afuera como puedan. Coloquen luego delante el pie derecho con la punta también lo más hacia afuera posible. Al hacerlo los dedos del pie derecho deben tocar el talón del izquierdo, y los dedos del pie izquierdo deben acercarse al talón del pie derecho. Al principio tendrán que sujetarse a una silla para mantener el equilibrio, tendrán que doblar mucho las rodillas y retorcer todo el cuerpo. Pero deben intentar ponerse derechos: piernas y cuerpo. Este enderezamiento forzará a las piernas a volverse hacia afuera en las caderas. Al principio tampoco se tocarán los pies, pero hasta que no lo hagan no podrán ustedes ponerse derechos. Con el tiempo, cuando las piernas comiencen a volverse ha-

cia afuera, lograrán ustedes adoptar la posición que he indicado. Una vez que lo consigan, háganlo todos los días, háganlo a menudo, siempre que tengan tiempo, paciencia y fuerzas para hacerlo. Cuanto más tiempo puedan estar en esa posición, con más firmeza y rapidez se volverán las piernas hacia afuera en las caderas y en los pies.

»De igual importancia para la plasticidad y expresividad del cuerpo es el desarrollo de las extremidades de los brazos y pies, las muñecas, dedos, tobillos.

»En este sentido, el ballet y otros ejercicios de danza tienen mucho que ofrecer. Al bailar, los pies y sus dedos pueden deslizarse sobre el suelo y ejecutar pasos diversos con elocuencia y expresividad; son como una pluma afilada ejecutando un dibujo complicado en una hoja de papel. Cuando uno se alza sobre las puntas se sugiere el acto de volar. Los pies y los dedos de los pies corrigen los movimientos bruscos, proporcionan suavidad, contribuyen a la gracia, marcan el ritmo y acento de una danza. No es de extrañar, por tanto, que en la formación de ballet se conceda una gran atención a los dedos de los pies y a su desarrollo. Debemos aprovecharnos de los métodos ya elaborados por el ballet.

»En cuanto a las muñecas y dedos de las manos no estoy seguro de que deban recomendarse, especialmente los métodos del ballet. No me gusta el uso que los bailarines de ballet hacen de las muñecas. Es amanerado, convencional, sentimental; tiene más preciosismo que belleza. Muchas bailarinas bailan con muñecas sin vida o en tensión muscular.

»Hay, sin embargo, otra cosa en la disciplina del ballet de utilidad para el desarrollo del aparato físico en cuanto al uso plástico del cuerpo, la postura general y el comportamiento.

»Nuestra columna vertebral, que puede doblarse en todas las direcciones, es como un muelle espiral y tiene que estar firmemente asentada en su base. De alguna manera debe estar bien atornillada en su lugar, sobre la vértebra más baja. Si

una persona tiene la impresión de que este “tornillo” es resistente, la parte superior de su torso tiene un apoyo, un centro de gravedad, estabilidad y aplomo. Si, por el contrario, le parece que el tornillo está flojo, su columna vertebral, y por tanto todo el torso, pierde su estabilidad, su aplomo, su forma y, junto con ellas, su belleza de movimientos y su fluidez plástica.

»Este tornillo imaginario, este punto central que mantiene a la columna vertebral, desempeña un papel importante en el arte del ballet. No duden en utilizarlo y aprendan de sus clases de danza a adquirir formas de desarrollar, reforzar y asentar sus vértebras.

»También para esto voy a señalarles un método antiguo que podrán usar en casa cada día al hacer ejercicios de corrección de la columna.

»Antiguamente las institutrices francesas, cuando tenían a su cargo niños de hombros caídos les obligaban a echarse en una tabla dura sobre el suelo, haciendo que sus cabezas y todas las vértebras tocaran la superficie lisa. Los niños tenían que estar echados de aquella forma durante horas cada día, mientras las pacientes institutrices les leían algo en voz alta.

»Había otra forma de enderezar los hombros de los niños: las institutrices les hacían poner los brazos, con los codos doblados, a la espalda y luego ponían una vara en medio. Cuando el niño trataba de volver a su postura normal, naturalmente, los brazos apretaban la vara contra la espalda. Ante aquella presión el niño se veía forzado a ponerse derecho. En aquella posición los niños tenían que andar durante horas bajo la estricta supervisión de la institutriz y, finalmente, se acostumbraban a mantener recta la columna vertebral.

»Mientras que la gimnasia desarrolla movimientos cor-
tantes, casi abruptos a veces, marcando el ritmo con un
acento fuerte, casi militar, la danza tiende a producir fluidez,

amplitud, cadencia de gestos. Juntas las dos despliegan un gesto, le dan definición, forma, dirección, ligereza.

»Los movimientos gimnásticos son rectilíneos, los de la danza son complejos y variados.

»Sin embargo, el ballet y la danza llevan a menudo a un exceso de refinamiento de la forma, a una gracia exagerada, a la afectación. Eso es malo. Cuando un bailarín de ballet tiene ocasión, durante una pantomima, de señalar con un gesto de la mano a alguien que llega o se va, o algún objeto inanimado, no extenderá simplemente la mano en la dirección necesaria, comenzará por acompañar claramente al objeto hasta el otro lado del escenario para enfatizar la amplitud y extensión del gesto. Al ejecutar estos movimientos desproporcionadamente extensos y amplios, los bailarines de ballet de ambos sexos tratan de superar la belleza y la pompa más allá de lo necesario; el resultado son las posturitas, el sentimentalismo, la artificiosidad, la exageración poco natural y a menudo ridícula.

»Para evitar repetir esto en el verdadero teatro deben recordar ustedes algo que ya les he dicho muchas veces. Al actuar no debe hacerse ningún gesto porque sí. Sus movimientos deben tener siempre una intención y estar relacionados con el contenido del papel. La acción intencionada y productiva excluirá automáticamente a la afectación, a la pose y otros peligros semejantes.

5

Paul Sustov me ha llevado hoy a ver a su tío y a presentarme a un antiguo amigo de la familia, un famoso actor. Paul insistió en que debía aprovechar la oportunidad para verle de cerca. Tenía razón. Me presentaron a un actor notable que habla con los ojos, la boca, los oídos, la punta de la nariz, los dedos, con movimientos que apenas se notan.

Al describir el exterior de una persona, la forma de un objeto, la línea de un paisaje, tenía una forma asombrosamente vivida de retratar externamente lo que tenía en la cabeza. Por ejemplo, al describir el entorno doméstico de un amigo suyo, más grande que el actor mismo, se le podía ver transformarse en un escritorio, en un enorme armario o en un sillón con demasiado mullido. Al hacerlo no copiaba los objetos mismos, sino que reproducía el efecto de que le iban a estallar las costuras.

Al escucharle contar cómo él y su amigo se movían a pasitos entre aquellos muebles, se captaba una magnífica imagen mental de dos osos en la madriguera.

Para pintar aquella escena no tenía ni que levantarse de la silla. Sentado, se balanceaba ligeramente hacia los lados, se agachaba o alzaba su enorme vientre, y aquello bastaba para dar la impresión de que se estaba estrechando para evitar un objeto.

En el curso de otra de sus descripciones —esta vez se trataba de alguien que había saltado de un tranvía en marcha y había caído contra un poste—, nos hizo ver el incidente con tal verismo que soltamos una exclamación todos a la vez.

Todavía más asombrosa fue la conversación sin palabras del actor con el tío de Paul, que estaba contando que de jóvenes los dos habían andado detrás de la misma chica. El Tío Sustov contaba de una forma muy divertida su propio éxito y más divertida todavía al contar la derrota del otro actor.

Este último no decía ni una palabra, pero en ciertos momentos de la historia, en lugar de hacer una objeción dejaba pasear sus ojos sobre los presentes como diciendo:

—¡Qué poca vergüenza! ¡Está mintiendo y vosotros sois tan tontos que estáis sentados ahí escuchándole y creyéndos todo lo que dice!

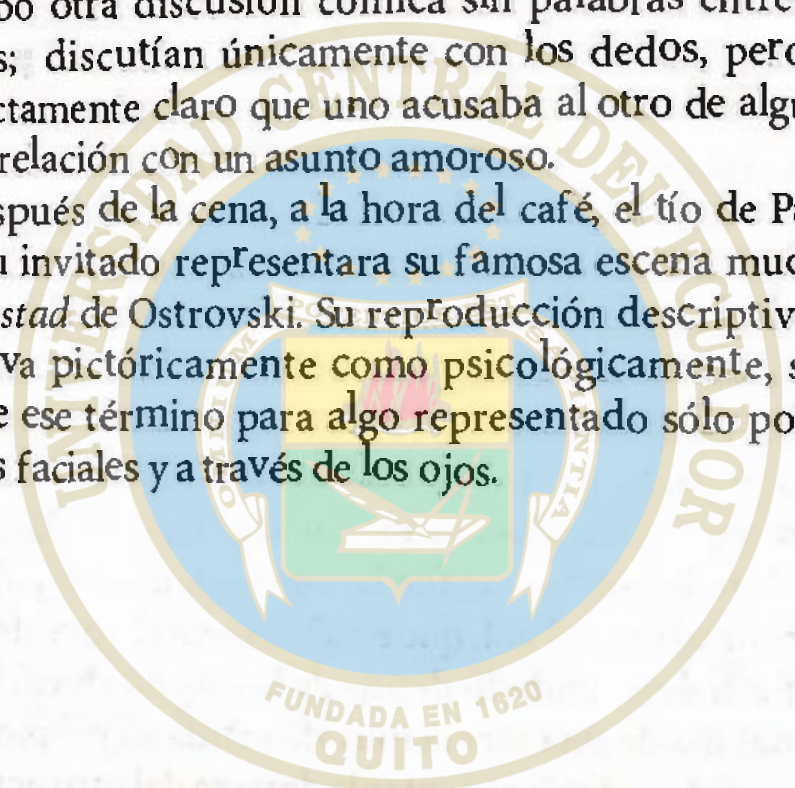
En un momento determinado aquel hombre tan gordo cerró los ojos con desesperación e impaciencia fingidas, se quedó inmóvil con la cabeza hacia atrás y luego empezó a

mover las orejas. Parecía como si las estuviera moviendo en lugar de las manos para rechazar el parloteo insistente de su amigo.

En el curso de otras petulancias del Tío Sustov su invitado se limitaba a mover malvadamente la punta de la nariz de derecha a izquierda. Luego alzaba alternativamente las cejas, hacía lo mismo con la frente, o curvaba sus gruesos labios en una ligera sonrisa. Aquellos pocos movimientos, apenas perceptibles, hacían un daño más elocuente a los ataques de su amigo que las palabras.

Hubo otra discusión cómica sin palabras entre los dos amigos; discutían únicamente con los dedos, pero estaba perfectamente claro que uno acusaba al otro de alguna faena en relación con un asunto amoroso.

Después de la cena, a la hora del café, el tío de Paul hizo que su invitado representara su famosa escena muda de *La tempestad* de Ostrovski. Su reproducción descriptiva estaba tan viva pictóricamente como psicológicamente, si puede usarse ese término para algo representado sólo por expresiones faciales y a través de los ojos.



5. Plasticidad del movimiento

1

Paralelamente a nuestros ejercicios de gimnasia rítmica hemos comenzado un curso de movimiento plástico a cargo de Madame Sonova. Hoy vino Tortsov a hablarnos al vestíbulo del teatro, donde estábamos trabajando.

—Deseo que se enfrenten de una manera consciente con esta nueva asignatura —comenzó diciendo.

—Se suele pensar que las clases de movimiento plástico debería darlas un profesor de danza que responda al tipo habitual, y que el ballet y la danza moderna con sus pasos y posiciones estereotipadas proporciona el movimiento plástico que necesitamos los actores de teatro genuinos.

»¿Pero, es esto cierto?

»Ya he señalado que hay bailarinas y bailarines cuyas poses se convierten en artificiales, cuyos gestos fluidos se hacen desmesurados y pomposos. Utilizan el movimiento y la plasticidad por el movimiento y la plasticidad mismos. Aprenden sus movimientos sin relación con el contenido íntimo. Y crean la forma despojándola de significado.

»¿Tiene un actor necesidad de estos movimientos pura-

mente externos y vacíos? ¿Es que van a conferirle gracia y suavidad a sus movimientos normales?

»Ustedes han visto a esos bailarines fuera del teatro y vestidos con ropa normal. ¿Andan como andaríamos nosotros si quisiéramos reproducir un personaje de la vida real? ¿Son su gracia y su exquisitez, enormemente especializadas, aplicables a nuestros fines de creación?

»Conocemos entre los actores dramáticos a algunos que utilizan esta forma peculiar de plasticidad con el solo propósito de impresionar a los admiradores del sexo opuesto. Esos actores crean combinaciones de *poses* a partir de las bellas líneas de su cuerpo; sus brazos describen gráciles trayectorias en movimientos concebidos desde el exterior. Estos llamados gestos empiezan en sus hombros, en sus caderas, en sus columnas vertebrales; recorren la superficie de sus brazos, de sus piernas y vuelven a su punto de partida sin haber realizado ningún acto creador, sin haber proporcionado ningún estímulo a la acción, sin el aliciente de una finalidad intencionada. Estos movimientos se desarrollan como la fuerza en un tubo neumático que transporta las cartas, indiferente al contenido.

»Podemos admitir que hay fluidez en estos movimientos, pero al mismo tiempo están vacíos y desprovistos de inteligencia. Son como las manecitas de una bailarina que se mueven sólo para demostrar lo hermosas que son. No podemos aceptar estas rutinas del ballet, ni este tipo de *poses*, ni los gestos teatrales de naturaleza externa y superficial. Nada de esto podría nunca captar la profundidad humana de Otel o de Hamlet.

»Intentemos más bien utilizar estos convencionalismos, estas *poses* y gestos para el desarrollo de algún propósito vital, para la proyección de alguna experiencia íntima. En ese momento el gesto deja de ser un simple gesto, y se convierte en una acción real con una intención y un contenido.

»Lo que precisamos son acciones sencillas y expresivas con un contenido. ¿Cómo podremos encontrarlas?

»Además de los señalados hay otros tipos de bailarines y actores. Son los que han creado para sí mismos una clase de plasticidad inalterable a través del esfuerzo y luego han dejado de preocuparse por ese aspecto de sus acciones físicas. Para ellos ese movimiento se ha convertido en parte de su ser, una cualidad personal, una segunda naturaleza. Los bailarines y los actores de este tipo no pueden evitar moverse con fluidez.

»Si prestaran un oído atento a su propio mecanismo, percibirían una energía que brota de lo más profundo de su ser, del corazón mismo. No se trata de una energía vana, está cargada de emociones, deseos, objetivos, que la envían vibrando a través de un circuito interno, con el fin de excitar una acción determinada.

»La energía, avivada por la emoción, cargada por la voluntad, dirigida por el intelecto, se mueve orgullosa y confiada, como un embajador que tiene una misión importante. Se manifiesta a través de la acción consciente, animada por los sentimientos, el contenido y la finalidad, y no puede realizarse de forma mecánica y fortuita, sino que se desarrolla de acuerdo con sus impulsos espirituales.

»Al avanzar por la red del sistema muscular, excitando los centros motores internos, mueve a la acción externa.

»Recorre no sólo los brazos, la columna vertebral y el cuello, sino también las piernas. Induce a los músculos de las piernas y hace andar de una determinada manera, factor enormemente importante en un escenario.

»¿Se preguntan si la forma de andar en escena es diferente al paso que se utiliza en la calle?

»Sí que lo es. Y la razón es que en la vida no caminamos correctamente, mientras que en escena nos vemos obligados a hacerlo de forma correcta, tal como lo ha previsto la naturaleza y de acuerdo con todas sus leyes. En ello reside la mayor dificultad.

»Las personas a quienes la naturaleza no ha dotado de un paso armónico, normal, y que son incapaces de desarrollar-

lo por sí mismas, tienen que recurrir a toda clase de estratagemas en el escenario para ocultar esta falta. Aprenden a andar de una forma determinada, pero poco natural y pintoresca. Sin embargo, esa especie de forma de andar "teatral" no debe confundirse con la verdadera forma de andar del teatro, basada en las leyes naturales. Vamos a hablar de esta verdadera forma de andar, de los medios para desarrollarla, de manera que podamos desterrar de una vez para siempre esa forma de andar, como con zancos, que utilizan tantos actores. En otras palabras, vamos a aprender a andar de nuevo desde el principio, tanto en escena como fuera de ella.

Estas palabras habían acabado apenas de salir de boca de Tortsov, cuando Sonia se levantó de un salto y empezó a caminar hacia él, presumiendo de su forma de andar que evidentemente ella considera como un modelo de perfección.

-Psi -dijo Tortsov arrastrando la palabra de forma significativa, mientras sus ojos estudiaban cuidadosamente los pequeños pies de Sonia-. Las mujeres chinas usaban zapatos apretados para transformar los pies humanos en pezuñas como las de las vacas. ¿Y qué podemos decir de las mujeres de hoy? ¿Se diferencian mucho de las chinas en su distorsión de una parte excelente y tremendamente compleja de nuestro aparato físico (el pie humano) que desempeña un papel tan importante? ¿Cómo se entregan a la barbarie, especialmente las actrices! Una hermosa forma de andar es uno de sus más atractivos encantos. Y se sacrifica en el altar de la moda y de los tacones sin sentido.

»A partir de ahora voy a rogar a nuestras estudiantes que vengan a clase con zapatos de tacón bajo, o mejor aún sin tacón. Nuestra encargada de vestuario les facilitará lo necesario.

Después de Sonia nuestro acrobático Vasia hizo una demostración de la ligereza de su paso. Sería más exacto decir que flotaba en vez de andar.

-Si los dedos de los pies de Sonia no llegan a cumplir con su misión, los suyos se exceden en cumplirla -dijo Tortsov-.

Pero no hay problema en eso. Es difícil hacer evolucionar armoniosamente un pie, pero es incomparablemente más fácil reducir la amplitud de su acción. No me produce usted ninguna preocupación.

A Leo, que pasó ante él moviéndose pesadamente, le dijo Tortsov:

-Si una enfermedad o un accidente le hubieran dejado la rodilla anquilosada, habría ido usted de médico en médico hasta encontrar a uno que le hubiera devuelto la flexibilidad. ¿Por qué teniendo dos rodillas casi atrofiadas parece usted no preocuparse por su estado? Sin embargo, la articulación de la rodilla tiene una enorme importancia al andar. ¿Es realmente imposible andar con unas piernas rígidas que se niegan a plegarse!

El problema de Grisha era la rigidez de su columna vertebral, que también juega un papel muy importante en la forma de andar de una persona.

A Paul le sugirió Tortsov un engrase de las junturas de la cadera que parecían estar oxidadas. Eso le impedía echar la pierna suficientemente hacia adelante; acortaba el paso en abierta desproporción con su altura.

Anna proporcionó un ejemplo de un fallo constante entre las mujeres. De las caderas a las rodillas sus piernas estaban vueltas hacia adentro. Tendrá que hacer ejercicios especiales en la barra de ballet para ayudarlas a girar hacia fuera.

Los pies de María tenían las puntas tan vueltas hacia adentro que prácticamente pisaban uno sobre otro. A diferencia de los de Nicolas, vueltos excesivamente hacia afuera.

El movimiento de mis piernas le pareció arrítmico a Tortsov.

-Anda usted igual que habla alguna gente; arrastran las palabras y luego, por alguna razón, las escupen una tras otra como si fueran garbanzos. Da usted una serie de pasos lentos y de repente se lanza como si llevara las botas de siete leguas. Le faltan pasos como a un corazón enfermo le fallan los latidos.

El resultado de esta revisión ha sido que hemos empezado a fijarnos en nuestros defectos y los de los demás al andar y nos dimos cuenta de que ya no sabíamos andar.

Tendríamos que adquirir aquella facultad difícil e importante partiendo de cero como los niños. Para ayudarnos en la tarea, Tortsov nos explicó la estructura del pie y de la pierna humanos, y las bases de una forma correcta de andar.

—No hay que ser tanto actor como ingeniero o mecánico, para comprender y captar por completo la acción de nuestro aparato motriz —fue su comentario a manera de introducción.

—Una pierna humana —continuó—, de la pelvis al pie, me recuerda la estructura de un coche *Pullman*. Por la multiplicidad de muelles que absorben y palian los golpes en todas las direcciones, la parte superior del coche, donde van sentados los pasajeros, se mantiene casi sin movimientos, a pesar de que el conjunto se mueve a una gran velocidad y se agita en todos los sentidos. Esto es lo que debería suceder con el paso de una persona cuando anda o corre. En ese momento el torso, los hombros, el cuello y la cabeza deben mantenerse libres de convulsiones, serenos, completamente libres en sus propios movimientos, como el pasajero de un coche de primera en un tren. Esto es posible en gran parte gracias a la columna vertebral.

—Su misión es actuar como un muelle que se dobla en cualquier dirección al menor movimiento, para mantener el equilibrio de los hombros y la cabeza, que deben permanecer en calma y libres de cualquier sacudida en la medida de lo posible.

»De la misma manera que en un coche de tren, nuestros muelles están situados en la parte inferior de nuestros cuerpos, en las caderas, en las rodillas, en los tobillos y en todas las articulaciones de los dedos de los pies. Su misión es amortiguar los golpes que se producen cuando andamos o corremos, o cuando inclinamos nuestro cuerpo hacia ade-

lante, atrás o a los lados, en cualquier movimiento de giro o vaivén.

»Cumplen además otra función, la de impulsar hacia adelante el cuerpo que soportan. Y se hace de manera que este cuerpo, de nuevo como un coche de tren, se mueva con la mayor suavidad posible en una línea horizontal con un mínimo de subidas y bajadas verticales.

»Al describir ante ustedes esta forma de andar y correr, recuerdo un incidente que me impresionó mucho. Estaba yo observando el paso de unos soldados. Sus cabezas, hombros y pechos se veían sobre la valla que me separaba de ellos. No parecía que estuvieran andando sino deslizándose sobre patines o esquíes por una superficie absolutamente suave. Se recibía una absoluta impresión de deslizamiento, no había subidas ni bajadas abruptas.

»Lo que causaba este efecto era que todos los muelles correspondientes de las caderas, rodillas y tobillos de aquellos soldados cumplían su labor a la perfección. Gracias a ello la parte superior de sus cuerpos parecía flotar tras la valla en una línea horizontal.

»Para darles a ustedes una idea más exacta de la función de cada una de las partes, comparable a las ballestas de un vehículo, me fijaré en ellas por separado.

»Empezando por arriba tenemos la pelvis y las articulaciones de la cadera. Tienen una doble función. En primer lugar, y de la misma forma que la columna vertebral, amortiguan las sacudidas laterales y las inclinaciones del torso de lado a lado cuando andamos. En segundo lugar proyectan la pierna entera hacia adelante cada vez que damos un paso. Este movimiento debe ser amplio y libre, en proporción con nuestra altura, la longitud de nuestras piernas, la dimensión de nuestros pasos, la velocidad deseada, el ritmo y el carácter de nuestro modo de andar.

»Cuanto mejor se eche la pierna hacia adelante a partir de la cadera, con tanta mayor ligereza y libertad volverá a supo-

sición original, y el paso dado será más amplio y más rápido. A partir de este momento el balanceo de la pierna desde la cadera, sea hacia atrás o hacia adelante, no debería depender de nuestro torso, a pesar de que éste trata a menudo de intervenir inclinándose hacia adelante o atrás para añadir impulso a nuestra marcha. Esta misión debe ser cumplida exclusivamente por las piernas.

»Se necesitan ejercicios especiales para perfeccionar el paso, así como para obtener un balanceo amplio y libre a partir de la cadera.

»El problema es: ¿qué clase de ejercicios? Puestos de pie, apóyense primero con el hombro y lado derecho, y luego con el izquierdo contra un poste o el marco de una puerta. Este apoyo es necesario para mantener una posición vertical fija. Evita que el cuerpo se incline en cualquier dirección. Habiendo así fijado una posición vertical para el torso, echen todo su peso con firmeza sobre la pierna cercana al poste o al marco de la puerta. Pónganse ligeramente de puntillas y muevan la otra pierna, con la rodilla sin flexionar, primero hacia adelante y luego hacia atrás. Al hacerlo intenten llevarla a un ángulo recto en ambos sentidos. Al principio debe hacerse esto durante muy poco tiempo y en movimientos muy lentos, aumentando luego la duración para que se vayan ejercitando todos los músculos correspondientes. Por supuesto no puede llegarse inmediatamente al límite; hay que hacerlo gradualmente y de forma sistemática.

»Cuando hayan hecho este ejercicio, supongamos con la pierna derecha, dense la vuelta y hagan lo mismo y de la misma forma con la izquierda.

»Y tengan cuidado de que, al extender la pierna, el pie no quede en ángulo recto con respecto a ella, sino que esté extendido en la misma dirección de la pierna.

»Al andar, como ya he señalado, las caderas suben y bajan. Al echar hacia adelante la pierna derecha, sube la cadera derecha y cae la izquierda por el movimiento hacia atrás de

la pierna izquierda. Al suceder esto se siente un movimiento de rotación en las articulaciones de la cadera.

»El resorte siguiente por debajo de las caderas son las rodillas. Éstas tienen también una doble función: ayudan al cuerpo a moverse hacia adelante y absorben también los golpes y sacudidas verticales originadas por el peso del cuerpo cuando pasa de una pierna a otra. En ese momento la pierna que toma la carga del peso del cuerpo está ligeramente flexionada, justamente lo suficiente para mantener el equilibrio de los hombros y de la cabeza. Después de que las caderas hayan cumplido su misión de desplazar el torso hacia adelante y asegurar su equilibrio, es misión de las rodillas enderezarse y hacer avanzar con ello el cuerpo que soportan.

»Un tercer juego de resortes, múltiple y complejo, que modifica e impulsa los movimientos de nuestro cuerpo, está situado en los tobillos, en los pies y en las articulaciones de los dedos de los pies. Se trata de un mecanismo enormemente complejo y de reflejos rápidos, de gran importancia en relación con el andar, y les ruego que le presten especial atención.

»La flexión de la pierna en el tobillo continúa el movimiento hacia adelante comenzado por la cadera y la rodilla. El pie y sus dedos participan de esta acción, pero tienen además otra función. Absorben los choques producidos por el movimiento, gracias a su mecanismo rotatorio.

»Hay tres formas de utilizar este mecanismo de los pies y sus dedos, que producen tres maneras de andar.

»En la primera el talón comienza el paso.

»En la segunda toda la planta del pie se posa sobre el suelo al mismo tiempo.

»En la tercera conocida como griega, o paso de Isadora Duncan, los dedos son los primeros que tocan el suelo y luego toda la planta hasta el talón. Después el peso vuelve a los dedos en una especie de movimiento de mecedora.

»Me ocuparé ahora del primer tipo, que es el más corriente en gente que lleva tacones en los zapatos. Al andar de esta forma, el talón es la primera parte del pie que soporta el peso y lo transmite luego hasta los dedos del pie. Sin embargo, los dedos no se doblan hacia arriba sino que se aferran al suelo como las garras de un animal.

»Cuando el peso del cuerpo empieza a hacer presión contra las articulaciones de los dedos, éstos se estiran y así se van despegando del suelo hasta que el movimiento ha llegado a la punta misma del dedo gordo. El peso del cuerpo se mantiene entonces en ese punto por un instante, como cuando una bailarina baila de puntillas pero no impide el impulso de avance. Este grupo inferior de resortes, del tobillo al dedo gordo del pie, desempeña un papel importante y decisivo. Para demostrar la influencia de los dedos del pie en aumentar las dimensiones del paso y la rapidez del andar, lo ilustraré con un ejemplo de mi propia experiencia.

»Cuando voy a casa o al teatro y los dedos de mis pies cumplen plenamente su función, llego a esos lugares, sin aumentar la velocidad, de cinco a siete minutos antes que si ando sin hacer que los dedos y los pies cumplan su misión de acelerar mis movimientos. Es importante que los dedos de los pies completen el paso hasta la punta misma.

»De la misma manera, los dedos de los pies modifican los golpes, y su importancia en esta función es enorme. Ello es especialmente importante en el momento más difícil, cuando se trata de mantener una marcha constante y cuando las sacudidas verticales pueden intervenir con mayor fuerza: el momento en que el peso pasa de un pie al otro. Este proceso de transición es el más peligroso para el mantenimiento de un andar continuado. En ese momento todo depende de los dedos de los pies (especialmente el dedo gordo). Más que cualquier otro de los resortes del cuerpo tienen capacidad para compensar el desequilibrio producido por transmisión del peso a través de la acción modificante de sus extremidades.

»He intentado describirles las funciones de las diversas partes componentes de sus piernas, y con ese fin he analizado en detalle la acción de cada una de ellas. Pero en realidad no funcionan por separado, sino simultáneamente y de manera interdependiente. Téngase, por ejemplo, el instante en que el peso del cuerpo pasa de una pierna a la otra, o el segundo estadio en que el cuerpo se mueve hacia adelante, o la tercera fase en que hay un impulso para que el peso vuelva al pie del principio; de alguna manera todas las partes motrices de la pierna operan conjuntamente. Sería imposible describir todas sus interacciones y la ayuda que se prestan mutuamente. Cada uno debe descubrir estas cosas dentro de sí mismo con ayuda de las sensaciones propias mientras se está en movimiento. Yo no puedo hacer más que señalarles un boceto general de este aparato espléndido y complejo que es la pierna humana.

Cuando Tortsov acabó su explicación, todos los alumnos empezaron a ensayar formas de andar. Pero andábamos todos peor que antes, tanto desde el punto de vista de nuestras antiguas costumbres, como desde el de los nuevos preceptos. Tortsov notó que yo hacía algún progreso, pero inmediatamente señaló:

-Sí, su cabeza y sus hombros están libres de sacudidas. Se desliza usted, pero sobre la tierra, no vuela por el aire. En consecuencia, su forma de andar parece más bien una forma de arrastrarse o reptar. Anda usted como los camareros en un restaurante, con miedo de tirar la sopa. Se protegen el cuerpo y los brazos junto con la bandeja para evitar los contronazos.

»Sin embargo, esta marcha deslizante no es buena más que dentro de ciertos límites. Si se pasan, el resultado es exagerado, como vemos en los camareros de los restaurantes. Es necesario un cierto grado de movimiento ascendente y descendente del cuerpo. Los hombros, la cabeza y el torso pueden flotar en el aire, pero la línea no debe ser recta sino ligeramente ondulante.

»La marcha no debe ser un arrastre sino un vuelo.

Le rogué que nos explicara la diferencia exacta entre ambas cosas.

-Parece ser que en una forma de andar reptante, cuando el peso del cuerpo pasa, por ejemplo, de la pierna derecha a la izquierda, la primera termina su función simultáneamente con el momento en que la segunda empieza la suya. En otras palabras, el pie izquierdo transfiere el peso del cuerpo al mismo tiempo que el derecho lo toma sobre sí. El resultado es que en un andar de arrastre o reptante no existe esa fracción de segundo en que el cuerpo parece suspendido en el aire, apoyado exclusivamente en el dedo gordo de un pie que cumple hasta el último milímetro su línea de movimiento predestinada. En una forma de andar flotante hay un momento en que, durante un segundo, una persona parece estar elevándose de la tierra como una bailarina sobre las puntas de los pies. Tras este instante de elevación etérea comienza la bajada suave, imperceptible, sin sacudidas, y la transmisión del peso del cuerpo de un pie a otro.

Según Tortsov, estos dos momentos -la subida y el paso suave de un pie a otro- son de una gran importancia, porque son la clave de una forma de paso ligero, suave, ininterrumpido, que incluso posee una característica de suspensión etérea.

Sin embargo, no es tan sencillo como pudiera parecer, conseguir este vuelo al andar.

En primer lugar, es difícil captar ese segundo en que se produce la subida. Afortunadamente yo tuve la suerte de presentirlo. Pero Tortsov me reprochó que iba a saltitos siguiendo una línea vertical.

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

-Hay que despegarse del suelo no hacia arriba, sino hacia adelante en una línea horizontal.

Además insistió en que no hubiera interrupción ni se hiciera más lento el movimiento del cuerpo al dar un paso. El

impulso hacia adelante no debe interrumpirse ni una fracción de segundo. Apoyado en el dedo gordo del primer pie hay que continuar el impulso a la misma velocidad a que se inició el paso. Esa clase de marcha se desliza sobre la tierra, no se eleva abrupta y verticalmente, sino que se mueve horizontalmente en un avance constante, levantándose imperceptiblemente del suelo, como un avión en el momento del despegue, y vuelve a bajar con la misma suavidad sin sacudidas abajo ni arriba. Este movimiento de avance horizontal produce una línea ligeramente curvada, como un movimiento de olas. Los saltos de subida y bajada en movimiento vertical producen una línea interrumpida, en zigzag, angular.

Si alguien de fuera hubiera caído hoy por nuestra clase habría creído que estaba en un hospital de paraplégicos. Todos los alumnos se movían totalmente absortos, concentrados en sus músculos y aparentemente enfrascados en algún problema de difícil solución.

Esta concentración tenía, naturalmente, como efecto el embotamiento de sus centros motores. Lo que antes solían hacer instintivamente exigía ahora la supervisión más consciente, y ponía al descubierto hasta qué punto ignorábamos la anatomía y el sistema de los músculos de la locomoción. De hecho tirábamos de la cuerda falsa y producíamos el tipo de movimientos inesperados que salen de una marioneta cuando tiene los hilos retorcidos.

La concentración de atención sobre el movimiento tuvo como resultado positivo enseñarnos un sano respeto hacia el refinamiento y complejidad del mecanismo de nuestras piernas. De repente nos dimos cuenta de hasta qué punto está todo interrelacionado y cómo se complementa todo.

Tortsov nos dijo que desarrolláramos cada paso hasta su absoluto final. Bajo su observación y dirección inmediatas, caminábamos paso a paso y analizábamos nuestras propias sensaciones en el proceso.

Él tenía un bastón en la mano y señalaba exactamente dónde y cuándo los músculos de mi pierna derecha estaban tensos. Simultáneamente Rajmanov me seguía por el otro lado y con su bastón señalaba las tensiones musculares correspondientes de mi pierna izquierda.

—Dése cuenta —dijo Tortsov—, de que mientras mi bastón asciende por su pierna derecha, que está extendida hacia adelante y está tomando el peso del cuerpo, el bastón de Rajmanov desciende por su pierna izquierda, que está inclinando el cuerpo y con él su peso hacia la pierna derecha. Y ahora comienza el movimiento inverso, mi bastón baja y el suyo sube. ¿No nota usted que este movimiento alterno de nuestros bastones desde los dedos de sus pies a las caderas sucede en direcciones opuestas? El mío sube cuando el suyo baja y viceversa. De la misma forma que funcionan los pistones en una máquina de vapor de tipo vertical. Fíjese bien que la tensión y distensión en las articulaciones se siguen en una secuencia de arriba abajo y de abajo arriba.

»Si tuviéramos un tercer bastón podríamos señalar cómo parte de esta energía sube por la columna vertebral suavizando las sacudidas y manteniendo el equilibrio. Una vez cumplida su misión, la tensión de la columna empieza su camino devuelta hacia los dedos de los pies, de donde ha venido.

»Hay un detalle más que debe observar —continuó Tortsov—. Cuando nuestros bastones llegan a sus caderas hay un segundo de pausa mientras giran en el lugar de la articulación y empiezan a bajar de nuevo.

—Sí, ya lo vemos —contestamos nosotros—, ¿pero qué significa el giro del bastón?

—¿No sienten ustedes mismos ese movimiento rotatorio dentro de las articulaciones de sus caderas? Algo parece dar vueltas antes de empezar a bajar por la pierna. A mí me recuerda la plataforma giratoria donde se hace girar a la locomotora al llegar a la última estación para que pueda marchar en sentido contrario. Nosotros tenemos unas plataformas

giratorias semejantes en las articulaciones de la cadera; es un movimiento del que soy perfectamente consciente.

»Debo decirles otra cosa. ¿Se dan ustedes cuenta de lo hábilmente que actúan las articulaciones de la cadera en el instante en que reciben la energía ascendente y descargan la descendente? Se parecen al volante regulador de una máquina de vapor, modifican los choques en los momentos de peligro, cuando nuestras caderas se mueven de arriba abajo y de abajo arriba.

2

Estoy seguro de que al volver hoy hacia casa los transeúntes me han tomado por un borracho o un anormal. Iba aprendiendo a andar, pero resultaba muy difícil.

El instante en que mi peso pasaba de una pierna a otra parecía especialmente complicado.

Cuando mi paseo se acercaba a su fin me pareció que había conseguido deshacerme de la sacudida que acompañaba a esta transmisión del peso de una pierna a la otra, o sea, de los dedos del pie derecho al talón del izquierdo y luego (después de que el movimiento de transmisión hubiera recorrido la planta del pie izquierdo) de los dedos del pie izquierdo al talón del derecho. Además, llegué a darme cuenta por experiencia propia de que la suavidad y una línea ininterrumpida de movimiento de avance dependen de la acción conjuntada de todos los resortes de las piernas, de la cooperación armónica de las caderas, rodillas, tobillos, talones y dedos de los pies.

Tenía la costumbre de detenerme al llegar al Monumento a Gogol. Mientras estaba sentado allí en un banco, observaba a los que pasaban y su manera de andar. ¿Y qué es lo que descubrí? Ni uno de ellos daba un paso completo hasta el final de los dedos de los pies, ni se mantenía en suspensión, si-

quiera fuese una fracción de segundo, sobre la punta del último. Sólo en una niña descubrí un andar flotante y no el tipo reptante de los demás.

Tortsov tiene desde luego razón; la gente no sabe hacer uso de ese maravilloso aparato que son sus piernas.

De manera que debemos aprenderlo. Debemos empezar desde el principio y aprender a andar, a hablar, a ver, a actuar.

Antes, cuando Tortsov nos decía estas cosas yo sonreía para mí y pensaba que exageraba un poco para transmitirnos una imagen viva. Ahora he llegado a tomar sus palabras en sentido literal y como algo relacionado con nuestro programa futuro de desarrollo físico.

Darse cuenta de esto es tener la mitad de la batalla ganada.

3

Tortsov ha vuelto a pasar por nuestra clase de movimiento plástico. Esta vez ha dicho:

—El movimiento y la acción, que nacen en los recovecos del alma y siguen una estructura interna, son esenciales para los verdaderos artistas en el drama, el ballet o cualquier otra forma de arte teatral o plástico.

»Son la única forma de movimiento apropiado para nuestro uso cuando estamos construyendo la forma física de un personaje.

—¿Cómo se consigue eso? —preguntó uno de los alumnos.

—Madame Sonova, que está aquí, va a ayudarnos a resolver este problema.

Entonces Tortsov pasó la clase temporalmente a Madame Sonova.

—Miren esto —empezó ella—. Tengo aquí, en la mano, una gota de mercurio. Ahora voy a llevarla cuidadosamente a la punta misma de mi dedo índice.

Al hablar hacía como si verdaderamente estuviera inyectando el mercurio en su dedo.

-Ahora hagan ustedes lo mismo y dejen que el mercurio vaya recorriendo su cuerpo -ordenó-. No tengan prisa. Háganlo de forma gradual. Hagan que pase primero las articulaciones de los dedos, déjenlos extendidos para que llegue hasta la palma de la mano, luego hasta la muñeca, el antebrazo, el codo. ¿Ha llegado ya allí? ¿Ha pasado? ¿Lo han sentido claramente? No tengan prisa, cada uno a su manera. Magnífico. Ahora observen la gota de mercurio que empieza a ascender hacia el hombro. Eso es. ¡Maravilloso! Todo el brazo se ha distendido, se ha enderezado y ha empezado a elevarse, articulación por articulación. ¡No, no, no! ¿Por qué dejan caer el brazo de repente como un pedazo de madera? ¡El mercurio echa a rodar y cae al suelo! Tienen que dejarlo fluir lenta, lentamente, primero del hombro al codo. Ahora dóblenlo, doblen el codo. Eso es, así. Pero no bajen todavía el resto del brazo. De ninguna manera, o perderán el mercurio. Eso es. Ahora sigan. Dejen que pase la muñeca. No tan de prisa. Obsérvenlo, obsérvenlo atentamente. ¿Por qué dejan caer la muñeca? Levántenla. ¡Atención al mercurio! Lenta, lentamente. Perfecto. Ahora déjenlo pasar sucesivamente por las articulaciones de la mano y los dedos. Así, que se muevan hacia abajo, abajo. Lentamente, eso es. Ahora la última flexión. La mano está ahora vacía, el mercurio ha salido.

»Ahora voy a introducirle el mercurio por la coronilla -dijo dirigiéndose a Paul Sustov-. Deje usted que le baje por el cuello, por todas las vértebras de la columna, por la pelvis y la pierna derecha, y luego hacia arriba otra vez por el arco de la pelvis y, bajando la pierna izquierda, hasta el dedo gordo del pie izquierdo. Ahora vuelta a la pelvis y haga que vuelva el mercurio a subir por la columna vertebral, el cuello y la cabeza, hasta la coronilla.

Después hicimos todos lo mismo, dejando que el mercurio

rio imaginario subiera y bajara por nuestros miembros, hombros, barbillas, narices y haciéndolo salir de nuevo.

¿Sentíamos de verdad su paso por nuestro sistema muscular, o simplemente nos imaginábamos que sentíamos el mercurio imaginario pasando por nuestro interior?

Nuestra profesora no nos concedió tiempo para reflexionar sobre esto, nos hizo realizar los ejercicios sin diseccionarlos intelectualmente.

—El director les explicará todo lo que necesitan aprender —dijo Madame Sonova—, pero entre tanto sigan trabajando con atención, mucha atención, y hagan estos ejercicios una y otra vez. Tendrán que trabajar mucho en ellos hasta llegar realmente a dominarlos.

—Venga aquí, Kostia —dijo Tortsov—, y contésteme con franqueza. ¿No cree usted que sus compañeros tienen movimientos más fluidos que antes?

Mis ojos se volvieron hacia la gordura de Leo. Estaba desde luego sorprendido por las curvas redondeadas de sus movimientos. Pero lo atribuí inmediatamente al hecho de que su figura rellena subrayaba el efecto.

Sin embargo, no podía pensar lo mismo de Ana, con sus hombros angulosos y codos y rodillas agudos. ¿Dónde había adquirido aquella fluidez de movimiento? ¿Podía ser que el mercurio imaginario en su curso ininterrumpido a través de su cuerpo produjera aquel efecto?

Tortsov tomó a su cargo el resto de la clase.

—Madame Sonova ha atraído físicamente su atención hacia el movimiento de energía a lo largo de una red de músculos. Es necesario dedicar la misma atención a detectar los puntos de presión en el proceso de relajamiento de esos músculos, un tema del que ya nos hemos ocupado en detalle. ¿Qué son la presión muscular o un espasmo más que energía en movimiento bloqueada?

»Los ejercicios hechos el año pasado, que consistían en emitir unos “rayos” determinados, o comunicaciones sin

palabras*, nos enseñaron que la energía no opera sólo dentro de nosotros, sino fuera también; mana de las profundidades de nuestro ser y se dirige a un objeto fuera de nosotros mismos.

»De la misma manera que en ese proceso, debemos fijar ahora nuestra atención sobre el campo del movimiento plástico, donde esa energía desempeña un papel importante. Es esencial que su atención se mueva en compañía constante de la corriente de energía, porque eso ayuda a crear una línea infinita e ininterrumpida, esencial para nuestro arte.

»Debo decir, de paso, que esto es cierto también en las demás artes. ¿No creen ustedes que la música debe tener la misma línea ininterrumpida de sonido? Naturalmente, un violín no puede cantar una melodía hasta que el arco se mueva constante y suavemente sobre sus cuerdas.

»¿Y qué sucedería si un pintor se viera privado de esa continuidad? –siguió demostrando Tortsov–. ¿Podría entonces realizar siquiera el boceto de un dibujo? Desde luego que no. Esa línea es absolutamente necesaria para el pintor.

»¿Qué pensarían ustedes de un cantante que tosiera sonidos intermitentes en lugar de emitir una nota sonora continua?

–Creo que debería ir a un hospital en lugar de a un escenario –dije yo en broma.

–Traten a continuación de privar a un bailarín de la prolongada continuidad de su línea. ¿Podría bailar sin ella? –preguntó Tortsov.

–Desde luego que no –contesté yo.

–Bien, el actor debe disponer de esa línea ininterrumpida tanto como cualquier otro artista. ¿O creen que podría salir adelante sin ella?

Estábamos todos de acuerdo con Tortsov en que no.

* Véase *An Actor Prepares*.



—Por tanto —concluyó—, podemos considerarla esencial para todas las artes. Pero eso no es todo.

»El arte mismo nace en el momento en que se establece esa línea ininterrumpida, se trate del sonido, de la voz, del dibujo o del movimiento. Mientras sólo existan sonidos, emisiones, notas y exclamaciones separadas, en lugar de música, o líneas separadas y puntos, en lugar de un dibujo, o sacudidas espasmódicas y separadas, en lugar de un movimiento coordinado, no podrá hablarse de música, canto, dibujo o pintura, baile, arquitectura, escultura ni, en definitiva, arte dramático.

»Quiero que observen ahora cómo se establece la línea ininterrumpida de movimiento.

»Mírenme y repitan lo que yo haga. Como ven, mi brazo, con el mercurio imaginario en los dedos, está colgando a lo largo del cuerpo. Pero quiero levantarlo, así que vamos a regular el metrónomo al compás más lento, el número diez. Cada golpe representará un cuarto de nota. Cuatro golpes constituirán un compás de cuatro por cuatro, que será el tiempo que tarde en levantar el brazo.

Tortsov puso entonces el metrónomo en movimiento y advirtió que estaba a punto de comenzar la sesión.

—Mientras se cuenta uno, un cuarto de nota, ejecutaré uno de los movimientos componentes, la elevación del brazo y el movimiento de energía desde el hombro al codo.

»Esa parte del brazo que no se ha levantado todavía tiene que estar en reposo, libre de toda tensión, y colgar muerta como la punta de un látigo. Los músculos relajados dan flexibilidad al brazo, que entonces puede extenderse y estirarse como el cuello de un cisne.

»Dense cuenta de que al elevar o bajar el brazo, igual que en otros movimientos que con él se ejecuten, el brazo debe mantenerse cerca del cuerpo. Si se mantiene el brazo alejado del cuerpo es como un palo levantado por una punta. Hay que separar la mano del cuerpo y cuando el movimiento se haya realizado volverla a acercar a él. El gesto comienza en el

hombro, llega a las extremidades del brazo y vuelve a su punto de partida en el hombro.

»Continuemos. Segundo golpe. Es el segundo cuarto de la medida, durante el cual se efectúa otro movimiento sucesivo, el mercurio imaginario pasa del codo a la muñeca, al elevarse esa parte del brazo.

»A continuación el número tres. El tercer cuarto está dedicado a levantar la muñeca y las articulaciones de los dedos una por una.

»Finalmente, en el cuarto, el último cuarto, se levantan todos los dedos.

»Exactamente de la misma forma dejo ahora caer el brazo, concediendo un cuarto de nota para cada una de las cuatro acciones de flexión.

»Uno, dos, tres, cuatro...

Tortsov se puso entonces a ladrar los números de forma abrupta, como una orden militar:

-¡Uno! -Luego una pausa antes del siguiente-. ¡Dos! -Otro silencio-. ¡Tres! -Nueva pausa-. ¡Cuatro! -Una espera, y así sucesivamente una y otra vez.

Debido a la lentitud del ritmo, las pausas entre las palabras de mando eran muy largas. Los golpes de ritmo alternados con la muda inactividad impedían cualquier fluidez de movimiento. Nuestros brazos se movían a sacudidas, como una carreta avanzando por un camino de rodadas profundas.

-Vamos a hacer ahora el mismo ejercicio al doble de velocidad. Cada cuarto de nota tendrá dos golpes -uno y uno-, como un *duplet* en música, luego dos y dos, tres y tres, cuatro y cuatro, en lugar de los números sencillos. El resultado será que tendremos los mismos cuatro cuartos de nota en cada uno de los compases, pero divididos en ocho partes u octavos de nota.

Hicimos el ejercicio de aquella manera.

-Tal como han visto -dijo Tortsov-, los intervalos en la cuenta han sido más cortos, porque había más unidades en

cada medida y eso ha facilitado una cierta fluidez de movimiento.

»Esto es extraño. ¿Puede ser que el simple hecho de decir la cuenta en voz alta influya en la suavidad de la subida o bajada de un brazo? Desde luego, el secreto no reside en las palabras sino en la *atención* concentrada en dirigir la corriente de energía propia. Cuanto más pequeñas sean las fracciones de cada golpe, más caben en cada compás, llenándolo, y más continuada es la línea de atención que sigue a cada movimiento insignificante del flujo de energía. Al dividirse el compás en fracciones todavía más pequeñas, al hacerse más compacto, la línea de atención y el movimiento de la energía se hacen más constantes, y con ellos también el movimiento del brazo.

»Vamos a comprobar ahora lo que les he dicho.

Después de lo cual comenzamos una serie de pruebas durante las cuales el cuarto de nota fue subdividido en tres partes, luego en cuatro, seis, doce, dieciséis, veinticuatro e incluso un número más elevado de fracciones en cada compás. Los movimientos se fueron fusionando entre sí hasta llegar a ser constantes y sin interrupciones, como el susurro de los propios golpes rítmicos: uno-uno-uno-uno-uno-uno-uno-uno-dos-dos-dos-dos-dos-dos-dos-dos-dos-dos-tres-tres-tres-tres-tres-tres-tres-tres-cuatro-cuatro-cuatro-cuatro-cuatro-cuatro-cuatro-cuatro...

Al final yo ya no podía contar porque se necesitaba una dicción demasiado rápida. Mi lengua ronroneaba, se movía pero no llegaban a distinguirse las palabras. En aquella velocidad máxima mi brazo se movía sin pausas y de forma lenta porque el ritmo del metrónomo estaba todavía regulado a diez.

El resultado era una suavidad maravillosa. Mi brazo se doblaba y se extendía realmente como el cuello de un cisne.

Entonces nos dijo Tortsov:

-Podemos establecer otra comparación. Esta vez con un motor fuera de borda. En el arranque produce un ruido intermitente y explosivo, luego, tanto el ruido como el movimiento de la hélice se hacen constantes.

»Lo mismo puede decirse de ustedes: al principio escuchaban prácticamente la voz de mando, y ahora la sucesión de los golpes rítmicos se ha transformado en un sonido de tarareo continuo y en un movimiento plástico lento. De esta forma es adaptable a los fines del arte, porque han conseguido una melodía sostenida y una continuidad de movimiento.

»Serán ustedes todavía más conscientes de esto cuando hagan el ejercicio con música, porque en lugar de basarse en el susurro de la voz al contar, dispondrán ustedes de la línea hermosa e ininterrumpida del sonido musical.

Entonces Rajmanov se sentó al piano y empezó a tocar algo con una cadencia lenta y lánguida. Al sonido de aquella música estiramos los brazos, las piernas y la columna vertebral.

Tortsov preguntó:

-¿Han notado ustedes que su energía se ha desplazado en una progresión majestuosa a lo largo de una línea continua? *Ése es el movimiento que crea la fluidez, la plasticidad del movimiento corporal que nos es tan necesaria.*

»Esta línea interna viene de los pliegues más profundos de nuestro ser, la energía que engendra está saturada de estímulos originados por las emociones, la voluntad y el intelecto.

»Cuando, con ayuda del ejercicio sistemático, uno se acostumbra e incluso disfruta de basar las acciones en una línea interna, más bien que en una línea externa, se llega a descubrir lo que significa la emoción del movimiento mismo.

Después de haber acabado los ejercicios, continuó Tortsov:

-En nuestro arte una línea sólida e ininterrumpida de movimiento es la materia bruta de la cual moldeamos la forma plástica.

»De la misma forma que un hilo continuo de lana o de algodón va tomando forma al pasar por un telar, nuestra línea de acción está sujeta a un sistema de fabricación artística. En un punto determinado la hacemos más fina en otro la reforzamos quizás, en un tercer punto podemos acelerarla, contenerla, hacerla más lenta, romperla, añadir un acento rítmico y, finalmente, coordinar nuestro movimiento con la intensidad del *tempo* y del ritmo.

»¿Cuáles son los instantes de la acción producida que deberían coincidir con el latido del compás que se desarrolla en nuestro espíritu?

»Estos instantes son segundos divididos de una forma minúscula, casi imperceptibles, durante los cuales la corriente de energía atraviesa los diferentes puntos de articulación, como las articulaciones de los dedos, o las vértebras o la columna.

»Son esas porciones de segundo lo que capta nuestra atención. Al hacer pasar la gota de mercurio imaginaria de articulación en articulación, convertimos en una nota el instante en que la energía que simboliza cruza por el hombro, el codo, el ángulo de la muñeca, las articulaciones de los dedos. Eso es lo que hicimos con el acompañamiento de la música.

»Es posible que la coincidencia no haya sido exacta, puede no haber sucedido cuando ustedes lo esperaban, puede haber sido antes o después, puede que no hayan ustedes contado con exactitud, sino sólo aproximadamente, el golpe rítmico. Lo importante es que la acción dividida de esta forma les introdujo a ustedes dentro del *tempo* y del ritmo, que eran ustedes constantemente conscientes del compás y que su atención ha perseguido y se ha puesto a la par de una cuenta cada vez más fraccionada que llegaba a superar la capacidad de la lengua. A pesar de todo se ha creado una línea ininterrumpida de atención, y con ella el flujo ininterrumpido de acción que estábamos tratando de conseguir.

Lo más agradable de todo resultó ser el llegar a relacionar un movimiento interior de energía con una melodía.

Vania, que trabajaba intensamente a mi lado, descubrió que «la música suavizaba realmente todos nuestros movimientos, de tal forma que se desarrollaban como un rayo bien engrasado».

Los sonidos y el ritmo crean una suave continuidad y una ligereza de movimiento que producen la impresión de que un brazo comienza a volar desde el torso por iniciativa propia.

Realizamos ejercicios similares con las piernas, la columna vertebral y el cuello. En este último ejercicio la energía se desplazaba a lo largo de nuestras vértebras de la misma forma que se había desplazado en los ejercicios de relajación de la tensión muscular.

Cuando la corriente de energía fluía hacia abajo, sentíamos como si nos estuviéramos hundiendo en las regiones inferiores. Cuando ascendía por nuestra columna vertebral parecía como si nos estuviéramos elevando desde la tierra.

La ejecución de un ejercicio de piernas parecido estimulaba la acción de los músculos de la pierna y los pies al andar.

Cuando éramos capaces de crear un flujo de energía suave y regular conseguíamos un paso suave, pausado y elástico. Cuando la energía llegaba en sacudidas, quedaba bloqueada en puntos de articulación u otros centros de locomoción, nuestro paso se hacía desigual, entrecortado.

—Cuando el paso alcanza una línea ininterrumpida de movimiento, significa que el ritmo y el *tempo* le son inherentes —dijo Tortsov.

—Todos los movimientos de la marcha, así como los movimientos de los brazos, están divididos en las fracciones componentes de los momentos en que la energía pasa por las articulaciones (la extensión de la pierna, el impulso del cuerpo hacia adelante, su repulsión, el cambio de pie, la compensación de las sacudidas, etc.).

»Por tanto, al continuar los ejercicios deberían coordinar el compás del ritmo y el *tempo* externos del paso con el compás correspondiente de la línea interna del movimiento de energía, de la misma forma que lo hicimos en nuestros ejercicios con los brazos y la columna vertebral.

¡Cuánta atención requiere vigilar el movimiento de energía regular y rítmico! Si se produce el más insignificante descuido se origina una molesta sacudida, se rompen la fluidez y la suavidad del movimiento, el acento queda destruido.

Aprendimos también a cortar repentinamente el flujo de energía. Hicimos lo mismo con el *tempo* y el ritmo. El resultado era una *pose* inmóvil. Para creer en la autenticidad de esta *pose* tenía que estar justificada por un impulso interno. Aquel tipo de *pose* se transformaba en una acción paralizada, una escultura viviente. Es muy agradable no sólo actuar por un impulso interno, sino también permanecer inactivo dentro del ritmo y del *tempo*.

Al final de la clase, Tortsov hizo un resumen:

—En sus ejercicios precedentes, en sus clases de baile y gimnasia, se han ocupado ustedes de la línea externa de movimiento de los brazos, piernas y cuerpo. Hoy han aprendido ustedes algo más: la línea interna de movimiento, que es la base de la plasticidad.

»Depende de ustedes el decidir cuál de estas dos líneas, la interna o la externa, es la más importante; cuál creen ustedes más apropiada para producir en escena una imagen física de la vida de un ser humano, para construir un personaje.

Nuestra opinión unánime llevó a Tortsov a decir:

—Entonces se dan cuenta ustedes de que en la base de la plasticidad de movimiento hay que establecer un flujo interno de energía.

»Éste, a su vez, debe estar coordinado con el latido medido del *tempo* y del ritmo.

»A esta sensación interna de una energía que atraviesa el cuerpo la llamamos sentido del movimiento.

Ahora he comprendido, a través de mis propias sensaciones, la importancia de la energía en movimiento para el logro de la plasticidad. Puedo imaginarme claramente la sensación que producirá estar en acción sobre la escena y sentirla correr por todo el cuerpo. Puedo sentir esta línea interna ininterrumpida y me doy cuenta con toda claridad de que sin ella no puede haber belleza de movimiento. Ahora desprecio todo lo que me queda de movimientos inacabados, incompletos, como podados. Todavía no poseo la habilidad de realizar ese gesto amplio que es la exteriorización de una emoción interna, pero sé que debo llegar a conseguirlo.

En otras palabras, no he adquirido todavía la plasticidad de movimiento ni el sentido del movimiento, pero los presiento en mí mismo y sé ya que *la plasticidad externa está basada en nuestro sentido interior del movimiento de energía.*



6. Contención y control

1

Hoy había una gran pancarta cruzando el frontispicio de nuestra clase-museo, que ahora está ordenado y definitivamente instalado. Sobre la pancarta estaban escritas las palabras: «Contención y acabado».

Pero Tortsov no se refirió a ellas inmediatamente. Nos preguntó si recordábamos el ejercicio del loco*, aquella lograda improvisación en el curso de la cual, creyendo que un hombre que había escapado de un centro psiquiátrico estaba tras la puerta, yo me encontré escondido bajo la mesa, con un pesado cenicero en la mano para defenderme. Después de detallar las premisas del ejercicio nos hizo que lo repitiéramos.

Los alumnos estábamos encantados, por las ganas que teníamos de volver a actuar, y nos lanzamos a la improvisación con toda nuestra energía. Parecía como si estuviéramos de verdad en el apartamento de María y como si creyéramos

* Véase *An Actor Prepares*.

que el inquilino que lo había tenido alquilado anteriormente, y que se había vuelto loco furioso, hubiera buscado refugio allí; el problema de cómo trataría de evitar que le capturarán se hizo real; y cuando Vania, que mantenía cerrada la puerta, se apartó de ella de un salto, huimos todos, mientras las chicas gritaban con un terror no fingido. Pasó algún tiempo hasta que fuimos capaces de organizar nuestro instinto de conservación, hacer una barricada contra la puerta y telefonar al manicomio.

Tortsov nos alabó, pero sin entusiasmo. Tratamos de justificarnos diciendo que no habíamos representado aquel tema desde hacía mucho tiempo y que habíamos olvidado los detalles. Sin embargo, después de haber repetido otra vez el ensayo, la actitud de Tortsov siguió siendo la misma.

-¿Qué sucede? -preguntamos-. ¿Qué es lo que trata usted de conseguir de nosotros?

Como tantas otras veces, el director respondió a nuestra pregunta con una ilustración pintoresca. Dijo:

-Imagínense que tienen ante ustedes una hoja de papel blanco llena de líneas entrecruzadas y muy manchada. Imaginen además que les encargan hacer sobre esa hoja un dibujo delicado con un lápiz: un paisaje o un retrato. Para poder hacerlo primero tienen que eliminar del papel las líneas superfluas y las manchas, que si quedaran sobre la hoja oscurecerían y destrozarían su dibujo. Por eso es necesario tener una hoja de papel limpia.

»Lo mismo sucede con el tipo de trabajo que nosotros realizamos. Los gestos superfluos son el equivalente de las manchas, la suciedad, los borrones.

»Si el trabajo de un actor está agobiado por una multiplicación de gestos será igual que esa hoja sucia de papel. Por tanto, antes de entrar en la creación externa de su personaje, la interpretación física, la transmisión de la vida interna de un carácter a su imagen concreta, debe desembarazarse de todos los gestos superfluos. Sólo en esas condiciones podrá

conseguir la necesaria claridad de trazo para su encarnación física. Los movimientos sin contención, por naturales que puedan parecerle al actor mismo, no hacen más que emborronar el trazo de su personaje, y convertirán su actuación en confusa, monótona y falta de control.

»Todos los actores deben ser capaces de sujetar las riendas de sus gestos de manera que los tengan siempre bajo control en lugar de estar controlados por ellos.

»Una persona que se encuentre realmente inmersa en un drama atroz y emotivo es incapaz de hablar de ello coherentemente, porque en ese momento las lágrimas le ahogan, su voz se quiebra, la tensión de sus sentimientos confunde su mente, su aspecto lastimoso desorienta a los que le ven e impide que comprendan la causa verdadera de sus penas. Pero el tiempo, que todo lo cura, templará la agitación interna de un ser humano, hace posible que se comporte de una manera contenida con relación a sucesos del pasado. Puede hablar de ellos coherentemente, lentamente, de forma inteligible, de modo que al contar la historia conserva una relativa calma, y quienes le escuchan son los que lloran.

»Nuestro arte trata de conseguir este mismo resultado y requiere que un actor experimente la agonía de su papel y que llore con todo su corazón en casa o en los ensayos, pero que luego se calme y se despoje de todo sentimiento ajeno o que sea un obstáculo para su personaje. Entonces sale a escena para transmitir al público en términos claros, plenos, profundamente sentidos y elocuentes las angustias que ha sufrido. En ese momento los espectadores se verán más afectados que el actor, y el actor conservará todas sus fuerzas para dirigir las al punto más necesario: la reproducción de la vida interna del personaje que está representando.

»Sucede con demasiada frecuencia que los actores, en escena, ahogan y oscurecen la acción correcta y adecuada a los papeles que representan, por medio de una cantidad de gestos excesivos y superfluos. A menudo un actor con un doni-

nio magistral de la expresión facial no concede a su público la oportunidad de apreciar esto plenamente, porque lo disfraza bajo una gran cantidad de gestos afectados de brazos y manos. Estos actores son los peores enemigos de sí mismos, porque impiden que los demás lleguen a ver las espléndidas cualidades que pueden ofrecer.

»Un uso excesivo del gesto disuelve un personaje como el agua disuelve el buen vino. Si se echa un poco de buen vino tinto en el fondo de un vaso y luego se llena el vaso de agua el resultado será un líquido sólo vagamente teñido de rosa. En medio de un chaparrón de gestos la verdadera línea de acción de un personaje se hace tan difícil de reconocer como el vino en el agua.

»Yo sostengo que un gesto por sí mismo, un movimiento independiente que no exprese una acción íntimamente ligada al papel del actor, no es necesario más que en contados casos, como, por ejemplo, en algunos papeles de característico. A través del simple uso de un gesto no se puede expresar ni el espíritu interno de un personaje ni la línea de acción principal e ininterrumpida que lo informa en su integridad. Para que esto suceda hay que hacer uso de movimientos que induzcan a la acción física. Ellos, a su vez, expresan el espíritu interno del papel que se está interpretando.

»Los gestos por los gestos son la mercancía de los actores simplemente preocupados por el propio atractivo, la *pose* y el exhibicionismo.

»Además de los gestos, los actores hacen una multitud de movimientos involuntarios, en un esfuerzo por salir del paso en los momentos difíciles de su cometido. Estos movimientos pueden evocar efectos emocionales externos o la apariencia física externa de emociones que no existen en los actores superficiales. Los movimientos de esta clase toman la forma de sacudidas convulsas, de una supertensión inútil y dañina de los músculos, con la pretensión de que ello facilita la génesis de emociones teatrales. Y, sin embargo, no sólo

desdibujan el papel, sino que impiden la contención y el control y el estado verdadero y natural de un actor en escena.

»Muchos de ustedes son culpables de esto, Vania sobre todo.

»¡Qué agradable es ver a un actor en escena cuando practica la contención y no cae en todos esos gestos convulsos y retorcidos! Esa contención nos hace ver claramente a flote la estructura de su papel. Los movimientos y la acción del personaje que se representa ganan inmensamente en significado y en atractivo cuando no están velados por una manera de gesticular superflua, intrascendente y puramente teatral.

»Hay otra cosa que decir contra este exceso de movimiento: absorbe una gran cantidad de energía que podría aplicarse mejor a fines más íntimamente unidos a la vena principal que palpita de principio a fin del papel.

»La contención en el gesto es de una importancia especial en el campo de la caracterización. Para huir de uno mismo, y no repetir las mismas características externas en todos los papeles, es de la máxima importancia lograr una eliminación de los gestos. Cualquier gesto externo, que fuera de escena pudiera ser natural en un actor, le separa del personaje que está interpretando y le hace acordarse constantemente de sí mismo. Si un actor no puede disociarse de sí mismo en su concepto interno de un papel, debe por lo menos recurrirse externamente de movimientos característicos de ese personaje.

»A menudo sucede que un actor sólo es capaz de encontrar tres o cuatro gestos característicos típicos. Para contentarse a través de toda una obra con esa cantidad tan exigua de gestos se necesita una enorme economía de movimiento. La contención es en este caso una gran ayuda. Pero si esos tres gestos típicos se ahogan perdidos entre cien pequeños movimientos personales, propios de la individualidad del

actor y no del personaje, la máscara que ha adoptado se le caerá de la cara y dejará al descubierto su rostro cotidiano. Además, si eso sucede en todos los personajes que interprete, el resultado será un efecto de terrible monotonía para el público.

»Y tampoco debería olvidar un actor que un gesto típico le ayuda a acercarse al personaje que está tratando de reproducir, mientras que la intrusión de movimientos personales le separa de él y le empuja en la dirección de sus emociones puramente personales. Y esto no sirve a los fines de la obra ni a los del personaje, puesto que lo que se necesitan son emociones análogas a las de éste y no personales.

»Los gestos característicos, desde luego, no pueden repetirse con demasiada frecuencia, o pierden su efecto y se hacen aburridos.

»Cuanta más contención y control de sí mismo ejerza un actor en este proceso creador, más claros serán la forma y el perfil de su papel y más intenso su efecto sobre el público. Tanto más grande será también su éxito, así como el del autor de la obra, cuyo trabajo sólo puede llegar al gran público a través del éxito de los actores, los directores y el conjunto del esfuerzo colectivo de todos los que contribuyen con su talento y su trabajo a un montaje teatral.

»Un día que Briulov, un famoso pintor, estaba criticando una de las obras de sus alumnos en una clase de pintura, cogió un pincel, dio un toque en un lienzo inacabado y el cuadro cobró vida instantáneamente. El alumno se quedó asombrado ante el milagro.

»Entonces dijo Briulov: "El arte comienza con el toque más tenue".

»Y podemos aplicar las mismas palabras del famoso pintor a nuestro arte. Necesitamos uno o dos toques ligerísimos para dar vida a un personaje, para conferirle una forma acabada. Sin esos ligerísimos toques le faltará la brillantez de un acabado perfecto.

»Y, sin embargo, con cuánta frecuencia vemos en escena personajes a los que les falta ese leve toque. Puede que hayan sido desarrollados satisfactoriamente, y a pesar de todo se echa de menos ese elemento importantísimo. Si se presenta un director de talento, quizás con dejar caer una sola palabra consiga prender una llama en el actor, y el personaje brillará con todos los colores del prisma de su alma.

»Esto me trae a la memoria al director de una banda militar, muy conocido sobre todo porque solía pasear todos los días por las calles agitando los brazos, como si estuviera dirigiendo un concierto. Cuando dirigía su orquesta lo hacía al mismo ritmo. Al principio, cuando la atención de uno estaba pendiente del sonido, éste se escuchaba, pero cinco minutos más tarde no hacía uno más que mirar los movimientos automáticos de su batuta y observar las páginas blancas de su partitura mientras iba pasando metódicamente hoja tras hoja con la mano izquierda. Y no era un mal músico. Su banda era buena y bien conocida en la ciudad. Sin embargo, su música no producía ningún efecto porque el elemento más importante, el contenido interno, había desaparecido y jamás llegaba a los oyentes. Todas las partes componentes de cada una de las piezas musicales se interpretaban con precisión y fluidez. Iban una a continuación de la otra, sin embargo, de una forma tan indistinta que para el público eran difíciles de diferenciar o de comprender. A cada parte le faltaba el toque indispensable que le habría conferido un acabado a ella misma de por sí y a la obra como un todo.

»Tenemos muchos actores en nuestros escenarios que llevan el ritmo de sus papeles de la misma forma, haciendo la obra entera con el mismo impulso y sin prestar ninguna atención al "toque" necesario que proporciona el "acabado".

»En contraste con mi recuerdo de este director de orquesta agitador de batuta, me acuerdo de Arturo Nikich, pequeño de estatura, pero un gran artista, que con la música podía

decir mucho más de lo que la mayor parte de la gente es capaz de decir con palabras.

»Con la punta de su batuta hacía surgir un mar de sonidos de su orquesta con los que pintaba vastos cuadros musicales.

»Y no deberíamos olvidar con qué meticulosidad observaba Nikich a todos sus músicos antes de comenzar una actuación; luego esperaba hasta que había un absoluto silencio en la sala, antes de levantar la batuta y de concentrar sobre su punta la atención de toda la orquesta y todo el público. En ese momento su batuta estaba diciendo: ¡Atención! ¡Escuchen! ¡Estoy a punto de empezar!

»Incluso en ese momento preparatorio tenía Nikich ese "toque" intangible que completaba de una forma tan hermosa todos sus movimientos. Para Nikich había algo precioso en cada redonda, cada blanca, cada corchea y semicorchea, en cada puntillo y en el contrapunto matemáticamente preciso, en las deliciosas notas naturales, incluso en la disonancia, y en la armonía. Todo ello lo realizaba con deleite, sin miedo a desviarse. A Nikich no se le fue nunca un solo sonido, nunca dejó de darle todo su valor. Con su batuta sacaba todo lo que podía sacarse de los instrumentos y del alma misma de sus músicos. Mientras tanto su mano izquierda, como el pincel de un pintor, se esforzaba por conseguir un colorido expresivo, a veces suavizado y haciendo más lenta la música, a veces haciéndola más intensa y más potente. Poseía una notable contención, así como una precisión matemática que no sólo no ponía trabas a su inspiración, sino que la excitaba. Sus *tempos* estaban a la misma altura de nivel. Su *lento* distaba mucho de ser monótono, aburrido, sostenido como el ronroneo de una gaita, como el director de orquesta militar martilleando las medidas con la regularidad de un metrónomo. El *tempo lento* de Nikich contenía a los rápidos dentro de sí. Nunca precipitaba la música ni la detenía. Sólo al final, cuando ya se había dicho todo, Nikich aligeraba o hacía más lento el *tempo*, bien fuera para

recuperar algo que se había retenido, bien para devolver lo que un *tempo* de una rapidez intencionada había escamoteado. Con este fin había preparado una frase musical en un *tempo* nuevo. Parecía decir: "¡Calma! Expresad todo lo que contiene la música. ¡Ahora llegamos a la cumbre misma de la frase!". ¿Quién podía predecir cómo iba a coronar todo su esfuerzo? ¿Sería con un movimiento lento, nuevo y grande, o, por el contrario, iba a darle un final inesperadamente audaz, rápido, enfático?

»¿De cuántos directores de orquesta podría decirse que saben penetrar en una pieza de música, adivinar y captar todos sus diminutos matices y hacer lo que hacía Nikich con una sensibilidad tal, no contentándose simplemente con recoger los matices, sino, además, transmitiéndolos e iluminándolos para el público? Nikich era capaz de hacerlo porque realizaba su trabajo no sólo con una maravillosa contención, sino, además, con un acabado deslumbrante.

»A veces una demostración por medio del extremo opuesto es más convincente, y voy a utilizar una para enseñarles el significado y el valor del acabado en nuestro trabajo. Todos ustedes conocen ese tipo de actores de reflejos instantáneos que se ven en tantas comedias, revistas y espectáculos musicales. Tienen que estar eternamente alegres, hacer reír a la gente, mantener un ritmo siempre vivo. Pero estar alegre cuando se siente uno triste por dentro es muy difícil. Por tanto, deben recurrir a una rutina externa. La forma más fácil de conseguir esto es a través de una medida y un ritmo externos. Los actores de este tipo dicen a toda prisa el diálogo y recorren la acción de la obra a una velocidad exagerada. El conjunto de la obra se mezcla en un todo caótico que el público es incapaz de desembrollar. Aquí no encontraremos nada mantenido, ni contención, ni acabado.

»Entre las mejores cualidades de los actores de teatro que han llegado a la más alta categoría están la contención y el

acabado. A lo largo del camino van desplegando un personaje ante nuestros ojos y van observando cómo crece; se tiene la impresión de estar presente en un acto milagroso: la creación de una gran obra de arte.

»Las creaciones de genios del teatro como Tommaso Salvini son momentos perdurables. Los grandes artistas como él dan forma a los principios de un personaje a veces con una sobriedad desconcertante durante el primer acto. Y en el curso de los actos siguientes empiezan a completarlo poco a poco, gradualmente, en calma, con seguridad. Cuando todas las partes componentes se juntan y ocupan su lugar nos encontramos con un monumento inmortal sobre las pasiones humanas: los celos, el amor, el horror, la venganza, la ira. Esto no sería posible sin control y contención. Un escultor funde su sueño en bronce; un actor toma su sueño del personaje, realizado a través de su subconsciente, su estado creador interno, a través del subtexto y el superobjetivo del papel, y le da vida por medio de su voz, sus movimientos y su poder emotivo dirigido por la inteligencia.»

2

-En *My Life in Art* (*Mi vida en el Arte*) hay una descripción de una de las actuaciones de Salvini -dijo Tortsov-. Puede que les sirva de provecho releerla.

Aquella tarde Paul y yo sacamos un ejemplar del libro y leímos lo siguiente:

«Vi a Salvini por primera vez en el Teatro Bolshoi donde trabajaban él y su compañía italiana durante la Cuaresma.

»Estaba representando *Otelo*. No sé cómo sucedió, si fue por despiste o falta de atención hacia la llegada de aquel gran genio, o si estaba algo aturdido por la llegada de otras celebridades como Possart, que siempre hacía el papel de Yago, y no el del protagonista, pero, fuera como fuera, yo

centré al principio toda mi atención en Yago creyendo que era Salvini.

»“Bueno, sí -me dije a mí mismo-, tiene buena voz. Tiene los elementos de un buen actor, buena presencia, actúa a la manera tradicional italiana, pero no le veo nada excepcional. El actor que hace Otelo es igual de bueno. También tiene buenas cualidades, una voz maravillosa, buena dicción y sabe estar en escena.” Me dejaban más bien frío los entusiasmos de los expertos, que estaban al borde del delirio después del primer parlamento de Salvini.

»Parecía como si al principio de la obra el gran actor no quisiera atraer la atención del público. Si lo hubiera deseado habría tenido la oportunidad de conseguirlo con una pausa brillante. Y eso es lo que hizo más tarde en la escena del Senado. No había nada nuevo en el tratamiento de la primera parte de esta escena, excepto que tuve la posibilidad de estudiar la cara, el vestuario y el maquillaje del Salvini. No puedo decir que hubiera nada de extraordinario en ellos. En realidad no me gustó su ropa ni entonces ni después. ¿Su maquillaje? Creo que no tenía. Era su propia cara, y quizás hubiera sido inútil intentar maquillarla. Llevaba un gran bigote puntiagudo y una pejuca que se notaba demasiado. Su cara era ancha, pesada, casi gorda. Una gran daga oriental le colgaba del cinto y le hacía parecer más grueso de lo que era, especialmente con la túnica y el turbante árabes. Todo aquello no era muy típico de Otelo, el soldado.

»Y sin embargo...

»Salvini se acercó algo más al estrado de los Dux, ensimismado por un momento en sus pensamientos y luego, incluso sin que nosotros nos diéramos cuenta, se metió a todo el público del gran teatro de la ópera Bolshoi en el puño. Parecía casi como si lo hubiera conseguido con un solo gesto; sin mirar al público, extendió la mano y nos cogió como si hubiésemos sido hormigas o moscas. Cerró el puño y sentimos el hálito del Juicio Final, abrió la mano y fue como una bendi-

ción. Estábamos en su poder y así seguiríamos hasta el final de la obra e incluso después. Ahora ya sabíamos quién y qué era aquel gran genio, y qué podíamos esperar de él. Al principio parecía como si su Otelo no fuera en absoluto Otelo, sino Romeo. No tenía ojos para nada ni nadie más que Desdémona, no pensaba más que en ella, su confianza en ella era ilimitada, y nos quedamos estupefactos al ver que Yago era capaz de transformar a aquel Romeo en un Otelo carcomido por los celos.

»¿Cómo podría expresar el enorme impacto de la impresión hecha por Salvini? Quizás citando las palabras del poeta que dijo: "La creación es para la eternidad". Así es como actuaba Salvini.»



7. Dicción y canto

1

Durante la representación de esta noche en el teatro al que está adscrita la escuela, me encargaron de los efectos de sonido, y en el descanso oí una conversación entre algunos actores y Tortsov tras los bastidores.

Tortsov había hecho algunos comentarios al trabajo de un actor, pero desgraciadamente no oí ni los comentarios ni la respuesta del actor. Cuando empecé a escuchar, el director estaba contando algunas experiencias personales. Tal como suele hacer, estaba enseñando algo a través de experiencias y de las conclusiones que él había sacado de ellas.

Esto es más o menos lo que dijo:

—Cuando recitaba para mí mismo trataba de hablar con la mayor sencillez posible, sin falso patetismo, sin efectos de entonación faltos de sinceridad, ni un énfasis exagerado en el verso. Trataba de mantenerme en el corazón del poema. La impresión así producida se debía a que las palabras de una frase vibraban, cantaban y conferían a mi forma de hablar nobleza y una calidad musical.

»Cuando trasladé esta forma de hablar al escenario mis compañeros de interpretación se quedaron asombrados ante el cambio ocurrido en mi voz, mi dicción y aquella nueva forma de expresar sentimientos y pensamientos. Entonces me di cuenta de que todavía no había solucionado todos los aspectos del problema. El actor no debe satisfacerse a sí mismo con el sonido de su propia voz, sino que también debe hacer que el público del teatro pueda oír y comprender todo lo que atraiga su atención. Las palabras y su entonación deben llegar a sus oídos sin que tengan que esforzarse.

»Esto exige una gran habilidad. Después de haberla adquirido me di cuenta de qué es lo que se entiende como "la sensación de las palabras".

»La palabra es música. El texto de un papel o de una obra es una melodía, una ópera o una sinfonía. La pronunciación en escena es un arte tan difícil como el canto, exige práctica y una técnica que raya en el virtuosismo. Cuando un actor con una voz bien educada y una técnica vocal magistral dice las palabras de su papel, me veo totalmente arrebatado por su arte supremo. Si tiene un estilo rítmico, me veo involuntariamente atrapado en el ritmo y el tono de su forma de hablar, me impresiona. Si se abre camino hasta el alma misma de las palabras de su personaje, me lleva consigo a los lugares escondidos de la composición del autor, así como a los lugares escondidos de su propia alma. Cuando un actor añade el vívido adorno del sonido al contenido vivo de las palabras, me hace presentir en una visión interna las imágenes que ha formado en su propia imaginación creadora.

»Cuando un actor controla sus movimientos y les añade las palabras y la voz compone algo así como un armonioso acompañamiento para un hermoso canto. Una buena voz de hombre que entra en escena en el momento de su réplica es como un violonchelo o un oboe. Una voz de mujer, alta y pura, que da la réplica me hace pensar en un violín o una flauta. Los profundos tonos de pecho de una actriz dramáti-

ca me recuerdan la introducción de una viola. El bajo profundo de un noble padre resuena como un fagot, la voz del villano es un trombón que ruge y grana al mismo tiempo interiormente, como de rabia y saliva acumulada.

»¿Cómo puede un actor no darse cuenta de que hay toda una orquesta en una frase, incluso en una frase sencilla de seis palabras, como "¡Vuelve, no puedo vivir sin ti!"

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

»Tomemos por ejemplo la primera palabra, *vuelve*, seguida de una pausa llena de desesperación, porque quien se ha ido no va a volver. Es el principio de un aria patética.

»*No puedo*, seguido de una breve pausa para respirar, que prepara y ayuda a subrayar la palabra principal, *vivir*. He aquí la culminación. Naturalmente, ésta es la palabra más importante de toda la frase. Para hacerla distinguirse todavía con un mayor relieve hay otra pausa para respirar, tras la cual la frase concluye con las palabras *sin ti*.

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

de el acento pueden distribuirse de forma diferente, y tendríamos esto:

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

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

»Piensen en todo lo que se puede meter en una palabra o en una frase, piensen en la riqueza del lenguaje. Está lleno de fuerza, no por sí mismo, sino en tanto que retrata al alma humana, a la mente humana. Naturalmente que hay una enorme carga espiritual y emocional en las palabras *vuelve, no puedo vivir sin ti*. En ellas está expresa la tragedia de toda una vida humana.

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

»De la misma forma que los átomos se unen para formar todo un universo, los sonidos aislados transmiten palabras, las palabras frases, las frases pensamientos, y de los pensamientos se forman escenas y actos completos y el contenido de una gran obra de teatro que comprende la vida trágica de un alma humana, la vida trágica de Otelo, Hamlet, Hedda Gabler, Madame Ranevskaja. ¡Estos sonidos componen una sinfonía completa!

2

-¡Allegaol moénto dabrirdepar'npa lapurtatu propiafel' ciudad!

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

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

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

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

—Los resultados posteriores de este ejemplo ridículo e insignificante han tenido tanta importancia para mí, que debo extenderme un poco en explicar lo que me sucedió.

»Después de muchos años de experiencia como actor y director, llegué a darme plenamente cuenta, sentimental e intelectualmente, de que todo actor debe tener una excelente dicción y pronunciación, que no sólo debe tener tacto para las frases y palabras, sino para cada sílaba, cada letra. Lo cierto es que cuanto más sencilla es una verdad más tardamos en descubrirla.

»No tenemos sensibilidad para nuestro propio lenguaje, para las frases, sílabas, letras, y por eso nos es tan fácil deformarlo; en lugar de *v* decimos *b*, en lugar de *ll* decimos *y*. ¡Añádanse a ello los ceceos, la pronunciación por la nariz, la gutural, y otras horribles deformaciones del bien hablar!

»Las palabras a las que les faltan partes o se han sustituido por otra cosa han llegado a parecerme como un hombre que tuviera una oreja en el sitio de la boca, un ojo en lugar de un oído, un dedo donde debe estar la nariz.

»Una palabra con el principio amputado es como una cara con la nariz aplastada de un golpe. Una palabra de la que se traga el final me recuerda a un hombre sin algún miembro.

»La supresión de letras o sílabas aisladas es para mí un defecto que salta tanto a la vista como la falta de un ojo o un

diente, o como una oreja en forma de coliflor, o cualquier otro defecto físico.

»Cuando oigo a alguien que, sea por inercia o por negligencia, convierte todas sus palabras en una masa amorfa, no puedo evitar acordarme de una mosca caída en una jarra de miel, o del otoño cuando la nieve fundida, la niebla y el barro lo ensucian todo.

»La falta de ritmo al hablar, que hace que una frase empiece lentamente, se lance repentinamente al galope en medio y termine de la misma forma repentina, me recuerda la forma de andar de un borracho y la forma atropellada de hablar de alguien que tenga el baile de San Vito.

»Seguro que han tenido ustedes ocasión de leer libros o periódicos mal impresos, donde faltaban letras o había erratas ¿No les parece una tortura tener que gastar tiempo en adivinar y resolver los acertijos que plantea una impresión de ese tipo?

»He aquí otra forma de tortura: leer cartas escritas de la misma forma que se extiende la grasa sobre una superficie. Traten de adivinar quién es el que les invita a hacer qué, ir dónde y cuándo. A veces es absolutamente imposible. Escriben: "Mi e... e...". ¿Qué es lo que nos llaman?: ¿Mi estimado, estúpido, espantajo? Es imposible de descifrar.

»Por difícil que sea enfrentarse con un libro mal impreso o con una mala escritura, suele ser posible a pesar de todo, si se intenta a fondo, llegar a entender algo de lo que hay escondido tras las palabras. Lo escrito o lo impreso se tiene a la vista; se puede uno tomar el tiempo necesario para estudiarlo una y otra vez hasta descifrar lo incomprensible.

»Pero ¿qué recurso nos queda en el teatro cuando los actores pronuncian el texto de una manera comparable a ese libro mal impreso, cuando suprimen letras, palabras y frases enteras que a menudo son de importancia capital para la estructura básica de la obra? No se puede volver a la palabra dicha, la obra sigue avanzando hacia el desenlace, sin dejar-

nos tiempo para detenernos y adivinar lo que no se entiende. La mala dicción crea una confusión tras otra. Crea la confusión, nubla e incluso oculta el pensamiento, la esencia y hasta la historia misma de la obra teatral. Al principio el público aguza las orejas, presta atención, se concentra, para no perder nada de lo que está sucediendo en escena; si no pueden seguirlo empiezan a agitarse, removerse, susurrar al oído del vecino y, finalmente, a toser.

»¿Son ustedes conscientes de la terrible implicación que tiene para un actor la palabra *tos*? Un público de mil personas que llega al punto de perder la paciencia y que pierde el contacto con lo que está sucediendo en escena puede toser lo bastante para acabar con los actores, con la obra, con la función entera. Esto significa la ruina de la obra y del espectáculo. Una de las formas de guardarse de una tal eventualidad es el uso de una dicción clara, hermosa y vivaz.

»He llegado a comprender otra cosa: mientras que la distorsión de nuestra dicción coloquial puede ser pasada por alto dentro de los límites de nuestra casa, una forma tan burda de hablar llevada a la escena y utilizada para recitar un verso melodioso sobre temas excelsos como la libertad, los ideales, el amor puro, es ofensiva y ridícula. Las letras, las sílabas, las palabras, no han sido inventadas por el hombre, le fueron sugeridas por sus instintos, sus impulsos, por la naturaleza misma, por el tiempo y el lugar concreto.

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

»Volví conscientemente al alfabeto desde el principio y empecé a estudiar cada letra por separado. Me encontré con que era más fácil empezar por las vocales, porque en mí se encontraban desarrolladas, cuidadas y suavizadas por el canto.

»¿Sedan ustedes cuenta de que el claro sonido de la A hace que se libere una sensación interior? Este sonido está relacionado con ciertas experiencias interiores profundas que buscan una exteriorización y que salen fácilmente a flote desde los recovecos de nuestro pecho.

»Pero existe otro sonido de A. Romo, sordo, que no sale fácilmente a flote sino que se queda dentro, rugiendo amenazadoramente, como en una caverna o en un sótano. Existe también el insidioso A A A, que va perforando a saltos su camino para penetrar en la persona que lo escucha. El Alegre sonido A arranca de uno como un cohete, en contraste con el pesado sonido A que, como un peso de hierro, se hunde hasta el fondo de nuestras fuentes interiores.

»¿No notan ustedes que esas olas vocales llevan consigo partículas de ustedes? No son vocales vacías, tienen un contenido espiritual.

»Eso es lo que llegué a comprender sobre las formas sonoras de las vocales y entonces pasé al estudio de las consonantes.

»En mí estos sonidos no habían sido corregidos por la técnica del canto, de manera que mi trabajo sobre ellos resultó complicado. En su libro *The Expressive Word* (La palabra expresiva) dice S.M. Volkonski: "¡Si las vocales son un río y las consonantes son las orillas es necesario reforzar estas últimas para que no haya inundaciones!"

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

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

»Por estas últimas comencé mi investigación.

»En estos sonidos se distingue claramente cuáles son casi semejantes a las vocales. La diferencia reside solamente en que no se emiten sin obstáculos, sino que son retenidos por presiones ejercitadas en puntos diferentes que les proporcionan su peculiar colorido. Cuando la presión que ha bloquea-

do la acumulación sonora cede, el sonido se precipita al exterior. Un ejemplo de ello es la letra *B*: el estallido en suspenso está contenido por los labios cerrados que le dan su carácter. Cuando se elimina la barrera se produce una explosión y el sonido sale con libertad. Hay buenas razones para llamar a estos sonidos consonantes oclusivas.

»En la pronunciación de la *B* la explosión se produce inmediata y abruptamente, el aire y la voz acumulados salen instantánea y rápidamente. El mismo proceso tiene lugar al pronunciar las consonantes *M*, *N*, y *L*, pero de una forma diferente, más delicada, con una ligera detención cuando se abren los labios (en la *M*) o cuando la lengua toca las encías superiores (en la *N* y la *L*).

»Hay otras consonantes sin sonoridad, pero que son alargadas.

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

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

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

«BaBaBa...», empezamos a hacer todos como un rebaño de ovejas.

—Vamos a ver —dijo Tortsov, cortándonos en seco—. Tiene que ser un sonido diferente, abierto, claro, amplio: *Ba-a-a*. Un sonido que comunique sorpresa, alegría, un saludo lleno de entusiasmo, algo que haga que el corazón lata con más fuerza y alegría. Escuchen: *Ba*. Se dan cuenta de que es muy dentro de mí donde ha nacido esta *B* resonante, se dan cuen-

ta de que mis labios apenas pueden contener la fuerza del sonido, de que el obstáculo cede por fin y de que de mis labios, como de las puertas abiertas de par en par de una casa hospitalaria, sale a su encuentro, como el anfitrión a saludar a un huésped querido, una A amplia y generosa, llena de un espíritu acogedor. Si tuvieran ustedes que reproducir mi exclamación sobre el papel tendrían que escribir algo así: *g-m-B-A-a*. ¿No captan junto con esta exclamación algo de mí que ha salido al encuentro de ustedes junto con ese sonido feliz?

»Y he aquí ahora la misma sílaba BA, pero con una personalidad completamente diferente.

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

-Hay una enorme cantidad de variaciones que pueden ustedes inventar para esta sílaba de dos letras BA. En cada una de ellas habrá siempre a la vista una partícula extraída de un alma humana. Los sonidos y sílabas de este tipo tienen vida en escena, pero los que genera una pronunciación mecánica, inanimada, sin fuerza, son como cadáveres, no recuerdan a la vida sino a la tumba.

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

3

Estudiamos los sonidos con que habíamos acabado la última clase de Tortsov y luego comenzamos a inventar nuestros propios sonidos. Era probablemente la primera vez en mi vida que yo había escuchado de verdad los sonidos de las letras. Me di cuenta de lo imperfectos que eran en nuestras bocas y de su plenitud en boca de Tortsov. Tortsov era como un catador de la fonética, disfrutando del aroma de cada sílaba y cada sonido.

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

Qué sencillo y, sin embargo, qué difícil es este problema, pensé para mí. Cuanto más sencillo y más natural, más difícil parece.

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

Los sonidos que producía Tortsov le causaban placer a él y a nosotros, que le escuchábamos. Mientras que las voces rudas y chirriantes que lográbamos extraer de nosotros mismos no hacían más que causarnos una enorme desazón, a nosotros y a nuestros oyentes.

Tortsov estaba ahora feliz en la silla, y montando su caballo favorito se deleitaba con sílabas que unía para hacer palabras ya conocidas de nosotros o inventadas. De aquellas palabras hacía frases, decía una especie de monólogo, y luego volvía a los sonidos y sílabas aislados para de nuevo construir palabras con ellos.

Mientras él saboreaba los sonidos yo no apartaba los ojos de sus labios. Me recordaban las bien ajustadas válvulas de un instrumento de viento; al abrirse o cerrarse no se perdía nada de aire por ninguna ranura. Gracias a aquella estructura matemáticamente precisa, los sonidos que producían eran excepcionalmente definidos y puros. Con un instrumento vocal tan perfecto como el que Tortsov se había construido, los movimientos de los labios operaban con una ligereza, una velocidad y una exactitud increíbles.

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

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

—La célebre cantante y profesora Pauline Viardot —dijo Tortsov—, solía decir a sus alumnos que debían cantar con la parte delantera de los labios.

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

»No entraré ahora en detalles de cómo se realiza este trabajo. Ya haremos ejercicios de este tipo.

4

Tortsov vino hoy a clase del brazo de una señora, Madame Zarembo. Se detuvieron uno al lado del otro en medio de la clase, con una amplia sonrisa en la cara.

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

Naturalmente, los alumnos pensaron que se refería a una boda. Él continuó:

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

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

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

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

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

»Por eso Madame Zarembo y yo hemos decidido ensayar un experimento.

»No estoy de acuerdo con la salmodia declamatoria habitual en el teatro. Dejemos eso para aquellos cuya voz no canta por naturaleza.

»Para hacer que su voz sea sonora, esas personas se ven obligadas a recurrir a retorcimientos y trucos vocales, a una pirotecnia histriónica y retórica. Por ejemplo, para dar una impresión de solemnidad bajan más y más la voz en cuestión de segundos. O, para romper la monotonía, lanzan notas aisladas una octava más alta, pero el resto del tiempo, como tienen un diapasón tan estrecho, se arrastran en un semi-unitono.

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

»A pesar de todo, son raras las buenas voces en el lenguaje coloquial. Cuando nos encontramos con una suele faltarle fuerza y amplitud. Sin amplitud, una voz no puede proyectar plenamente la vida de un ser humano.

»Cuando preguntaron a Tommaso Salvini, el gran actor italiano, qué cualidades hay que tener para ser un trágico, contestó: "¡Voz, voz, y más voz!". De momento no puedo explicarles todavía, y ustedes no pueden comprender, todas las implicaciones de esa afirmación de Salvini y de otros muchos. Sólo serán capaces de captar el significado profundo de estas palabras con el corazón y con la mente a la luz de su propia práctica y de su propia experiencia. Cuando adviertan las posibilidades que les abre una voz bien colocada, capaz de ejercer las funciones que le están naturalmente predestinadas, quedará claro el significado íntimo de las palabras de Salvini.

5

»Tener la voz "en forma" es una bendición no sólo para una *prima donna*, sino también para un actor dramático. ¡El tener la sensación de controlar la dirección de los so-

nidos, de contar con su obediencia, de saber que transmitirán con fuerza los detalles más insignificantes, y las más pequeñas modulaciones y matices del propio poder creador!

»“No tener la voz en forma”: ¡Qué tortura es eso para un cantante y para un actor! ¡Sentir que uno no es capaz de controlar los propios sonidos, que no alcanzarán la sala llena de espectadores! No ser capaz de expresar lo que el ser creador interno le dicta a uno con tanta vivacidad y tan profundamente. Únicamente el artista conoce esta tortura. Sólo él puede decir qué es lo que finalmente se ha forjado en la fragua de su ser interno, y cómo debe ser transmitido por la voz y la palabra. Si su voz se quiebra, el actor se avergüenza porque lo que él ha creado en su interior se ve mutilado en su forma externa.

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

»Sucede también con frecuencia que un actor, posiblemente dotado por la naturaleza con una voz de timbre agradable y flexible en cuanto a su capacidad de expresión, tenga, sin embargo, una voz tan insignificante de volumen que no se oye más allá de la quinta fila del patio de butacas. Los de la primera fila pueden disfrutar del timbre encantador de su voz, de la expresividad de su dicción y del habla magníficamente educada. ¿Pero qué pasa con las filas más alejadas? Esa parte del público está condenada al aburrimiento. Em-

piezan a toser, nadie es capaz de oír nada y el actor apenas puede continuar. Se ve obligado a forzar su hermosa voz, y este forzamiento no sólo daña a su sonoridad, a su pronunciación y a su dicción, sino también a la relación afectiva de su personaje.

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

»Otra cosa lamentable es la voz de un actor, magnífica en cualquier otro aspecto, con volumen, flexibilidad, expresiva, capaz de transmitir todos los matices e implicaciones de la estructura interna de un personaje, y que, sin embargo, sufre de un defecto vital: el timbre es desagradable. Si se le cierran los oídos y corazones del público, ¿de qué le sirven el volumen, la flexibilidad y lo expresivo de su voz?

»Puede suceder que no haya remedio para estas deficiencias, por alguna idiosincrasia inherente o por algún defecto vocal relacionado con una enfermedad. Pero, sin embargo, la mayor parte de las veces los defectos mencionados pueden corregirse por una colocación correcta de la voz, liberándose de presiones o tensiones, de esfuerzos excesivos, de una forma inadecuada de respirar o de articular con los labios, y, en definitiva, pueden ser curados si son efecto de una enfermedad.

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

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

»Algunos aseguran que son muy diferentes. Para fines coloquiales es necesario disponer de sonidos abiertos, pero, y en este caso hablo por experiencia propia, los sonidos demasiado abiertos tienden a hacerse vulgares, difusos, sin color, y sobre todo comportan con demasiada frecuencia una subida del tono, todo lo cual no hace más que dañar al habla propia del teatro.

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

»Sin embargo, mi experiencia me dice que eso lleva a una voz constreñida, velada, de poco alcance. Suena como si estuviera encerrada en una cuba, y los sonidos, en vez de volar, cayeran al suelo a los pies mismos del que habla.

»¿Qué es lo que hay que hacer entonces?

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

Tortsov empezó su historia diciendo:

—Cuando era joven me preparé para ser cantante de ópera.

»Gracias a eso tengo un cierto conocimiento de los métodos habituales para colocar la respiración y el sonido con vistas al canto. No lo necesito para el canto mismo, pero me ayuda a descubrir el mejor método para desarrollar una declamación bella, natural y rica. Su función es transmitir o los sentimientos exaltados del estilo trágico, o el habla sencilla, íntima y graciosa del drama y la comedia. Esta investigación ha sido facilitada por la circunstancia de haber trabajado mucho durante los últimos años en el campo de la ópera. Al entrar en contacto con cantantes he hablado con ellos sobre el tema del arte vocal, he oído el sonido de voces bien colocadas, he conocido un surtido enormemente variado de timbres, he aprendido a distinguir los sonidos de garganta, de nariz, de cabeza, de pecho, occipitales, de laringe y otros matices. Todo ello ha quedado grabado

en mi memoria auricular. Pero lo más importante es que he llegado a comprender las ventajas de las voces colocadas "en la máscara", la región donde están situados el paladar duro, las cavidades nasales, el atrio y otras cámaras de resonancia.

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

»Otro cantante me dijo: "Cuando canto coloco mis sonidos de la misma manera que lo hace una persona enferma o dormida cuando suspira con la boca cerrada. Al dirigir de esta forma el sonido a la parte frontal de la cara, a la cavidad nasal, abro la boca y continúo haciendo el 'mugido' como antes. Pero ahora lo que era un suspiro se transforma en un sonido libremente emitido y resonante al explotar contra la cavidad nasal y otras cajas de resonancia de la máscara facial".

»Yo he ensayado todos estos métodos por mí mismo para intentar descubrir el carácter del sonido con el que he estado soñando.

6

-También me ayudaron en mi camino algunos sucesos casuales. Un ejemplo de esto fue el conocer en el extranjero a un famoso cantante italiano. Un día me dijo que tenía la impresión de que le faltaba vibración a su voz y que no iba a ser capaz de actuar en el concierto de aquella noche. El pobre hombre me rogó que fuera con él para aconsejarle en caso de que las cosas fueran mal. Tenía las manos heladas, la cara pálida; estaba desesperado al salir a escena y empezar a cantar

magníficamente. Después del primer número nos encontramos entre bastidores; hizo una cabriola de pura alegría, mientras cantaba entre dientes.

»-¡Ha llegado, ha llegado, ha llegado!

»-¿Qué es lo que ha llegado? -le pregunté con asombro.

»-¡Eso..., la nota! -repitió mientras elegía la música para su próximo número.

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

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

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

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

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

»-La nota se le ha ido a la parte de atrás de la cabeza -me decía al oído con voz asustada, o repetía llena de alegría:

»-Ha vuelto, le ha vuelto a la boca -quería decir a la parte delantera de la cara, la máscara.

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

»Para encontrar la solución tuve que dedicar mi actividad al canto. Pero como tenía miedo de molestar al resto de la gente que vivía en mi casa, practicaba en voz baja y con la

boca cerrada. Este gesto de tacto por mi parte produjo abundantes frutos. Me di cuenta de que al principio, cuando uno está tratando de encontrar el mejor lugar para un sonido, lo mejor es tararearlo en voz baja hasta encontrar el soporte adecuado para la voz.

»Al principio mantenía sólo una, dos o tres notas en el registro medio, apoyándolas sobre las diferentes cajas de resonancia de la máscara facial que era capaz de detectar. A veces parecía que el sonido incidía sobre el punto deseado, y otras me daba cuenta de que "se había ido".

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

»Y conseguí hacerlo, pero mi voz resultó entonces fuertemente nasal. Aquello me obligó a comenzar toda una serie de nuevos ejercicios para librarme del efecto nasal. Trabajé en ello durante mucho tiempo, aunque al final el secreto del problema resultó ser muy sencillo. Todo lo que había que hacer era eliminar una tensión pequeña, apenas perceptible, en el interior de la cavidad nasal, en un lugar donde sentía una ligera presión.

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

»En el siguiente escalón de mis experimentos traté de aumentar los límites que había fijado a mis ejercicios. Para

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

»Así que, gradualmente, repasé y suavicé las diferencias entre las notas naturalmente abiertas de mi registro. La tarea siguiente fue trabajar en lo más difícil de todo, las notas más altas de los límites que, como todo el mundo sabe, exigen un tono colocado artificialmente y cerrado.

»Cuando se busca algo no hay que sentarse a la orilla del mar y esperar que ese algo nos encuentre a nosotros; hay que buscar, buscar y buscar con toda la cabezonería de que se sea capaz. Por eso es por lo que yo usaba cada momento que tenía libre en casa para “mugir”, buscando nuevas resonancias, nuevos puntos de apoyo, adaptándome constantemente a ellos.

»Durante aquel período de búsqueda me di cuenta por casualidad de que cuando trataba de echar los sonidos hacia adelante, hacia la máscara facial, echaba la cabeza hacia adelante e inclinaba la barbilla. Aquella posición facilitaba la emisión del sonido lo más adelante posible. Muchos cantantes reconocen este método y lo aprueban.

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

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

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

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

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

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

»¿Como había podido producirse todo aquello espontáneamente? Estaba claro que con la ayuda de los "mugidos" contenidos había sido posible no sólo trabajar los sonidos, sino además igualar los vocales. Y esto es de una gran importancia.

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

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

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

»Pasé noches enteras cantando en el piso vacío, encantado con mi nueva voz. Pero mi autosatisfacción no tardó en verse contrariada. En un ensayo de ópera oí que un director de orquesta muy conocido criticaba a un cantante porque empujaba los sonidos demasiado hacia adelante y producía como resultado una especie de *jipío* gitano.

»Aquel incidente removió la tierra que yo había creído tan sólida bajo mis pies. Era cierto que yo ya había notado aquel nasalismo desagradable en mi propia voz cuando estaba colocada en la parte delantera de la máscara facial.

»Así que tuve que empezar a investigar nuevos caminos.

»Sin desechar mis descubrimientos empecé a buscar nuevas superficies de resonancia en mi cabeza, pasando por todos los puntos del paladar duro, del blando, la parte superior e incluso posterior de la cabeza, de la que me habían enseñado a desconfiar, y en todas partes encontré nuevas zonas de resonancia. Cada una de ellas contribuía de alguna manera a añadir nuevo colorido y a valorizar la voz. Y de paso aprendí a controlar el *jipío* gitano.

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

»Tuve la suerte de descubrir todavía otro secreto. En las clases de canto a las que asistía me asombraba la frecuente advertencia del profesor a los alumnos que trabajaban sobre notas altas: «¡Bostecen!», solía decir.

»Parece que para disminuir la tensión en el momento de emitir una nota alta, la garganta y la mandíbula deben estar

exactamente en la misma posición que cuando se bosteza. Cuando esto sucede, la garganta se ensancha de forma natural y la tensión indeseable desaparece. Gracias a aquel nuevo secreto, mis notas altas se hicieron más plenas, la presión se suavizó y adquirieron la sonoridad propia de su tono. Aquello me llenó de alegría.

7

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

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

»A partir de allí me apliqué a la canción, pero para sorpresa mía las canciones se convertían en ejercicios de vocalización, porque no cantaba más que las vocales.

»Las consonantes no sólo quedaban sin sonoridad, sino que, con la sequedad de su chasquido, me impedían además cantar. Entonces me acordé del aforismo de S.M. Volkonski de que "Las vocales son ríos, y las consonantes, sus orillas". Por eso mi forma de cantar, con consonantes temblorosas, era como un río sin orillas desbordándose hacia las profundidades pantanosas que lo absorbían y ahogaban las palabras.

»Después de aquello, mi atención se centró exclusivamente en las consonantes. Me puse a observar cómo las utilizaban los demás y yo mismo, empecé a escuchar cantantes en óperas y conciertos. ¿Qué es lo que aprendí? Parecía como si incluso a los mejores les sucediera lo mismo que a mí. Sus arias y canciones llegaban a convertirse en un puro vocalizar debido a la blandura de las consonantes emitidas incompletamente o sin cuidado.

»Me di cuenta con más claridad que nunca de cuál era mi problema después de oír la voz de un determinado barítono italiano famoso y ver que parecía débil cuando vocalizaba apoyado en las vocales, pero que al añadir las consonantes su volumen aumentaba diez veces. Traté de experimentar aquello por mí mismo, pero los resultados deseados se hicieron esperar mucho tiempo.

»Más aún, aquel intento me convenció de que mis consonantes, aisladas o combinadas con vocales, estaban faltas de sonoridad. Me costó una increíble cantidad de trabajo llegar a dar un sonido a cada letra sin excepción.

»Pasaba las tardes practicando diversos sonidos hablados o cantados. Tampoco tuve éxito con todos ellos. Me iba especialmente mal con los sonidos silbantes y plosivos. Era evidente que tenía algún defecto innato al que estaba obligado a adaptarme.

»Lo primero que aprendí fue la posición adecuada de la boca, los labios y la lengua para lograr una emisión acertada de los sonidos consonantes.

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

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

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

»De todas formas, traté de aplicar a mi propia dicción lo que había observado en mi alumno. Pero toda paciencia tiene un límite y él acabó buscando diferentes excusas para dejar de venir. Aquello me obligó a buscarme un profesor de dicción con experiencia, con quien hice nuevos progresos.

»Antes de tener tiempo de disfrutar de aquel éxito ya tenía nuevamente motivos de desaliento. Sucedió que los alumnos de ópera con los que había estado trabajando se convirtieron en blanco de las peores críticas por parte de otros cantantes y músicos, que aseguraban que su interés por las consonantes hacía que pronunciaran no sólo una sino varias al mismo tiempo. Tenían razón. El resultado era que las consonantes se divorciaban en exceso de las vocales y el conjunto se convertía en algo absurdo.

»Había estado tan absorbido por el canto, que había olvidado el objeto principal de mi búsqueda, la declamación en escena y los métodos de efectuarla.

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

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

»Mis dudas sobre el tema me llevaron a la conclusión de que muchos vocalistas actúan así para no cansar el timbre de su tono de canto al utilizarlo en el habla corriente.

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

»Estaba trabajando intensamente en este problema, cuando un famoso actor extranjero, conocido por su dicción y el impacto afectivo de su voz, me dijo: "Una vez que la voz está correctamente colocada hay que hablar de la misma forma que se canta".

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

»Deduje que aquello no era sorprendente, teniendo en cuenta la insuficiencia de unas pocas horas de hablar bien, en comparación con las muchas horas en que hablaba incorrectamente. La forma correcta de hablar tenía que ser algo constante, transformarse en una costumbre, incrustarse dentro de mi propia vida y llegar a ser una segunda naturaleza.

»Las lecciones de canto que reciben ustedes no son simplemente ejercicios para colocar la voz durante esa hora de clase. Durante la clase deben aprender algo que va a practicarse primero bajo la supervisión de un experto y después de forma independiente, en casa y en cualquier lugar a donde vayan durante el día.

»Hasta que este nuevo método no haya llegado a tomar posesión de nosotros, no podemos pensar que lo hayamos asimilado realmente. Debemos estar constantemente en guardia para cuidarnos de hablar correctamente y de una forma armoniosa en cualquier momento, dentro o fuera del teatro. Ésta es la única manera de que lleguemos a convertirlo en una segunda naturaleza, de manera que la dicción no distraiga nuestra atención cuando estemos a punto de salir a escena.

»Si alguien que va a hacer el papel de Hamlet se ve obligado al principio de cada escena a pensar en las deficiencias de su voz y su dicción, es poco probable que pueda llegar a desarrollar su tarea creadora principal. Por ello les aconsejo que cumplan de una vez para siempre con las exigencias elementales de la dicción y la voz. En cuanto a las

sutilezas del arte de hablar, que les capacitará para comunicar magistralmente y dentro de las normas de la belleza todos los matices inefables del pensamiento y del corazón, eso es algo en lo que tendrán que seguir trabajando toda la vida.

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

»Hubo períodos en los que vigilaba mi voz constantemente. Transformé mis días en una clase constante y de esa forma fui capaz de desprenderme de los vicios del habla.

»Por fin me di cuenta de que se había producido un cambio en mi forma normal de hablar. Había sonidos aislados que salían bien de por sí, incluso frases enteras, y entonces fue cuando me di cuenta de que había empezado a aplicar a mi conversación lo que había aprendido del canto. Hablaba de la misma manera que cantaba. Lo malo de aquello es que sólo sucedía durante breves espacios de tiempo, porque mis sonidos seguían teniendo tendencia a retroceder a las zonas blandas del paladar y de la garganta.

»Y actualmente sigue sucediendo así. No tengo seguridad de que mi voz hablada vaya a ser tan flexible cuando hablo como mi voz cantada. Naturalmente, eso me obligará a buscarle su emplazamiento por medio de ejercicios preliminares antes de un ensayo o de una función.

»De todas formas no cabía ninguna duda sobre el éxito que había tenido en general. Había aprendido a adelantar mi voz hacia la máscara a voluntad, con rapidez y facilidad en cualquier momento, no sólo cantando sino incluso hablando.

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

»Aquello era lo que había estado buscando durante tanto tiempo, con lo que tanto había soñado. Y es eso lo que confiere una propiedad musical y estética no sólo al lenguaje coloquial cotidiano, sino también y especialmente al lenguaje elevado de la poesía.

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

»Actualmente mi voz hablada canta, susurra, silba o incluso ruge en el proceso de crear una línea constante y de cambiar los tonos y colores de su sonido según las vocales o las consonantes sean vibrantes o silbantes.

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

»Hay especialistas en este campo que no dudarían en criticar con todas sus fuerzas el método seguido por mí en mis investigaciones y los resultados obtenidos. Que lo hagan. Mi método ha nacido de la práctica, de la experiencia real, y los resultados están abiertos al análisis.

»Esta clase de crítica ayudará, por otra parte, a revisar todo el problema de cómo colocar una voz para la escena y los métodos de enseñanza adecuados, así como la cuestión de la dicción correcta y de la producción de sonidos, sílabas y palabras.

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

»Es necesario empezar con este trabajo mientras están ustedes todavía en la escuela.

»Cuando un actor aparece en escena debiera disponer de todas sus armas, y la voz es un elemento importante de su equipo creador. Por otra parte, cuando se conviertan ustedes en actores profesionales, un falso amor propio puede impedir que sigan trabajando como un alumno que está todavía aprendiendo el alfabeto. Así que les recomiendo aprovechar al máximo su juventud y los años que pasarán en la escuela. Si no consiguen ustedes ahora esa formación, tampoco la van a conseguir en el futuro, y en todos los instantes de su carrera creadora en el teatro este vacío actuará como un freno a su trabajo. Su voz se convertirá más bien en un enorme obstáculo que en una ayuda. "Mi voz es mi fortuna", dijo un famoso actor durante una cena en su honor, mientras introducía un termómetro de bolsillo en su sopa, su vino y los refrescos líquidos. Preocupado por su voz, se sentía obligado a comprobar la temperatura de todo lo que se llevaba a la boca. Esto demuestra hasta qué punto le preocupaba uno de los más grandes dones de una naturaleza creadora: una voz hermosa, vibrante, expresiva y potente.

En aquel momento, Rajmanov nos presentó a nuestro nuevo profesor de dicción. Después de un pequeño descanso, él y Madame Zarembo nos dieron la primera clase conjunta.

Me he preguntado si debía contar algo de estas clases, pero creo que no es necesario. Todo lo que decimos y hacemos es semejante a los ejercicios de otras escuelas y conservatorios. La única diferencia es que nuestra dicción se corrige inmedia tamente y bajo la doble supervisión de los dos

profesores. Estas correcciones se aplican en seguida a nuestros ejercicios de canto bajo la dirección de nuestra profesora de canto. Y al mismo tiempo, las correcciones de los ejercicios de canto se aplican sin pérdida de tiempo a nuestro lenguaje hablado.



8. Entonaciones y pausas

1

En la sala del teatro de la escuela encontramos hoy al entrar una gran pancarta con las palabras «El arte de hablar en escena». Fiel a su costumbre, Tortsov nos felicitó por haber llegado a una nueva fase de nuestro trabajo.

—En nuestra última clase les expliqué que los actores deben adquirir un sentido de las vocales, las consonantes y las sílabas, y ser capaces de penetrar en ellas.

»De la misma manera vamos a pasar hoy a considerar palabras y frases completas. No esperen que les dé una conferencia sobre el tema; ésa es tarea de un especialista. Todo lo que voy a decirles se refiere a diversos aspectos del arte de hablar en un escenario, que yo he aprendido de mi propia experiencia práctica. Eso les ayudará a enfocar sus nuevos estudios sobre las leyes del lenguaje.

»Se han escrito muchos y excelentes libros sobre estas leyes y sobre las palabras. Estúdienlos atentamente. El más apropiado para las necesidades de los actores rusos es el cuidadoso estudio de S.M. Volkonski *The Expressive Word*. Tendré que recurrir a él constantemente, citarlo y sacar ejem-

plos de él en estas lecciones preliminares sobre la forma de hablar en escena. Un actor debiera conocer hasta los más mínimos detalles de su propia lengua. ¿De qué servirían todas las sutilezas de la emoción si están expresadas en un lenguaje defectuoso? Un músico excepcional no debe tocar nunca un instrumento desafinado. En este campo del lenguaje la ciencia es necesaria, pero hay que adquirirla con inteligencia y aprovechamiento. No tiene ningún sentido llenarnos la cabeza con un montón de ideas nuevas y saltar al escenario para explotarlas antes de haber aprendido las reglas elementales. Ese tipo de estudiante andará siempre perdido, o bien olvidará su ciencia, o bien no podrá pensar más que en su ciencia olvidándose de cualquier otra cosa. La ciencia puede ayudar al arte sólo cuando ambos se ayudan y complementan mutuamente.

Tortsov reflexionó durante un momento y continuó luego:

—Me han oído decir muchas veces que todo el que sube a un escenario tiene que volver a aprenderlo todo desde cero: a mirar, a andar, a moverse, a relacionarse con la gente y, finalmente, a hablar. La inmensa mayoría de la gente utiliza en la vida ordinaria formas pobres y vulgares de hablar, pero no son conscientes de ello, porque están acostumbrados a esos defectos tanto en sí mismos como en los demás. No creo que sean ustedes una excepción a esa regla. Por tanto, y antes de que empiecen ustedes a trabajar específicamente en la dicción, es absolutamente necesario que descubran las deficiencias de su forma de hablar, para que de esta forma puedan deshacerse para siempre de la costumbre, tan extendida entre los actores, de utilizar su incorrecta forma de hablar cotidiana como una justificación de su forma descuidada de hablaren escena.

»Las palabras, y la forma de decirlas, son más patentes en escena que en la vida corriente. En la mayor parte de los teatros se exige a los actores que sean capaces de repetir el texto

de una manera aceptable. Pero incluso esto se hace de una forma rutinaria y negligente.

»Hay muchas razones para ello, y la primera es que en la vida corriente se suele decir lo que se está obligado a decir o lo que se quiere decir, con una intención, para lograr algo, por necesidad o para realizar una acción verbal fructífera y con un sentido. Sucede con cierta frecuencia que incluso cuando se charla sin prestar mucha atención a las palabras, esas palabras se siguen utilizando por alguna razón: para pasar el tiempo rápidamente, para distraerse, etc.

»En escena es diferente. Allí lo normal es decir el texto de otro, el autor, y a menudo ese texto no coincide con nuestras necesidades y deseos.

»Además, en la vida corriente hablamos de cosas que de verdad vemos o tenemos en la cabeza, cosas que de verdad existen. En escena tenemos que hablar de cosas que no vemos, ni sentimos, y en las que no pensamos nosotros mismos, sino que corresponden al pensamiento de nuestros personajes imaginarios.

»En la vida corriente sabemos cómo escuchar, porque estamos interesados en algo o necesitamos escucharlo. En escena lo único que hacemos en la mayoría de los casos es fingir que estamos escuchando con atención. No sentimos ninguna necesidad práctica de penetrar en los pensamientos y palabras de nuestro compañero. Tenemos que obligarnos a hacerlo. Y ese obligarse termina en exageración, rutina y cliché.

»Hay otras circunstancias desgraciadas que en el actor tienden a matar la espontaneidad de las reacciones humanas. Los diálogos, después de haberse dicho tantas veces en los ensayos y representaciones, se convierten en un soniquete. El contenido íntimo del texto se evapora y queda sólo un sonido mecánico. Para ganar el derecho a estar en escena, los actores tienen que estar haciendo algo. Una de las cosas que hacen para rellenar los espacios vacíos de sus

papeles es dedicarse a la repetición automática de sus diálogos.

»La consecuencia de esto es que los actores adquieren el hábito de hablar mecánicamente en escena, con los diálogos pronunciados irreflexivamente, como loros, y aprendidos de memoria sin ninguna preocupación por su esencia interna. Cuanto más se acostumbran a esto los actores, más exacta es su memoria mecánica, y tanto más se tiñe de tozudez este hábito de cháchara. Así vemos cómo se va desarrollando un tipo de habla teatral específicamente estereotipada.

»En la vida corriente también nos encontramos con expresiones mecánicas del tipo de: «¿Cómo está usted?» «Muy bien, gracias». O «Adiós, que tengas suerte».

»¿Qué es lo que está pensando una persona mientras dice estas palabras automáticas? No está relacionado ni con los pensamientos ni con los sentimientos esencialmente contenidos en ellas. Simplemente brotan de nosotros mientras estamos absorbidos por intereses completamente diferentes. Lo mismo sucede en la escuela. Mientras un alumno recita algo que ha aprendido de carrerilla suele estar pensando en sus propios asuntos o en la nota que le pondrá el maestro. Los actores tienden a lo mismo.

»Para los actores de esta clase los sentimientos y las ideas de un papel son como hijastros. Al principio, la primera vez que leen la obra, sus diálogos y los de sus compañeros de reparto les parecen nuevos, interesantes, dicen algo. Pero después de haber sido pateadas en los ensayos, las palabras pierden cualquier clase de significado importante. No existen ya ni en los corazones ni en la conciencia de los actores, sino sólo en los músculos de sus lenguas. Llegado ese momento, existe para ese actor poca diferencia entre su propio texto y el de sus compañeros. Lo único importante es seguir la marcha, no parar nunca el carro.

»Qué absurdo es cuando un actor en escena, sin escuchar siquiera lo que le dicen o le preguntan, no permite que se le

comunique un pensamiento, aunque sea de la mayor importancia, y se apresura a pisar el diálogo de su compañero. Sucede también que las palabras esenciales de una réplica interrogativa quedan a veces tan escondidas que no llegan al público, de tal forma que el sentido de la réplica se pierde por completo y el otro actor no tiene nada a lo que contestar. No sirve de nada que pida que se repita la pregunta, porque el primer actor ni siquiera puede haber captado qué es lo que tiene que preguntar. Todas estas falsificaciones crean una forma de actuar convencional y manida que mata cualquier tipo de convencimiento en lo que se dice y en su contenido vital.

»La situación empeora, desde luego, cuando los actores falsean conscientemente su diálogo. Todos sabemos que muchos de ellos usan su texto como plataforma para exhibir algún atributo vocal, su dicción, su manera de recitar, su técnica de utilización de la voz. Estos actores no tienen más relación con el arte que el vendedor de instrumentos musicales que muestra brillantemente sus mercancías con una interpretación efectista, no para transmitir la intención del compositor, sino simplemente para vender el instrumento.

»Los actores hacen lo mismo cuando se engolfan en cadencias calculadas y se columpian en efectos técnicos, subrayando letras o sílabas aisladas, canturreándolas o gritándolas sin otra intención que la de lucir sus voces y hacer que los tímpanos del público tintineen agradablemente admirados.

2

Tortsov comenzó hoy con una pregunta:

—¿Qué es lo que se llama subtexto? ¿Qué es lo que hay detrás y por debajo de las palabras reales de un papel?

Formuló su respuesta de esta manera:

—Es la expresión manifiesta e interiormente sentida de un ser humano en el personaje, expresión que fluye ininterrumpida bajo las palabras del texto y que les proporciona la vida y una base de existencia. El subtexto es un tejido de esquemas innumerables y diversos dentro de la obra y del personaje, hecho de “sies mágicos”, circunstancias dadas, todo tipo de ficciones de la imaginación, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras que decimos en una obra.

»Todos estos elementos intencionadamente entrelazados son como cada uno de los hilos de un cable, atraviesan toda la obra y conducen al superobjetivo último.

»Sólo cuando nuestros sentimientos alcanzan la corriente subtextual nace la “línea de acción continua” de una obra o de un personaje. Y se manifiesta no sólo a través de movimientos físicos, sino también a través de la dicción: es posible actuar no sólo con el cuerpo, sino también con el sonido, las palabras.

»Lo que llamamos la línea continua en relación con la acción tiene su equivalente en el subtexto en relación con el habla.

»Excuso decirles que una palabra aislada y desprovista de contenido interno no es más que un nombre externo. El texto de un personaje si no está compuesto más que de elementos de esta naturaleza será puramente una serie de sonidos vacíos.

»Tomen por ejemplo la palabra “amor”. Para un extranjero es sólo una extraña combinación de letras. Es un sonido vacío que está desprovisto de todas las connotaciones interiores que conmueven el corazón. Pero cuando los sentimientos, el pensamiento, la imaginación, confieren vida a ese sonido vacío se produce una actitud completamente

diferente, la palabra se hace significativa. Entonces los sonidos "yo amo" adquieren la potencialidad de hacer que un hombre arda de pasión y de cambiar todo el curso de su vida.

»La palabra "adelante", cuando está interiormente teñida de la emoción patriótica, es capaz de conducir regimientos enteros a una muerte segura. Las palabras más sencillas, cuando expresan pensamientos complejos, afectan al total de nuestra concepción del mundo. No en balde la palabra se ha convertido en la expresión más concreta del pensamiento del hombre.

»Una palabra puede poner en tensión los cinco sentidos. No es necesario más que recordar el título de una pieza de música, el nombre de un pintor, de un plato, de un perfume favorito, etc., para resucitar inmediatamente las imágenes auditivas o visuales, los sabores, olores o sensaciones táctiles sugeridas por la palabra.

»Puede reproducir sensaciones dolorosas. En *My Life in Art* una historia sobre un dolor de muelas causaba un dolor de muelas a la persona que la escuchaba.

»En escena no debieran usarse palabras sin alma y sin sentido. En un escenario las palabras no deben estar divorciadas ni de las ideas ni de la acción. La misión de las palabras en el teatro es despertar toda clase de sentimientos, deseos, pensamientos, imágenes interiores, sensaciones visuales, auditivas y de otros tipos, en el actor, en los que actúan frente a él y, a través de ellos, en el público.

»Esto viene a querer decir que la palabra hablada, el texto de una pieza, no tiene un valor en sí mismo y por sí mismo, sino que lo adquiere por el contenido interior del subtexto y aquello que abarca. Esto es algo que tendemos a olvidar al salir a un escenario.

»Nos inclinamos a olvidar también que la obra de teatro impresa no es un trabajo acabado hasta verse representado por actores en un escenario y cobrar vida gracias a emoción.

nes humanas auténticas; lo mismo puede decirse de una partitura musical: no se trata en realidad de una sinfonía hasta ser ejecutada por una orquesta de músicos en un concierto. En cuanto una serie de personas, sean actores o músicos, insuflan la vida de sus propios sentimientos al subtexto de algo escrito que hay que transmitir a un público, comienza a manar la fuente espiritual, se proyecta la esencia interior, se ve aparecer lo que realmente inspiró la escritura de la obra, el poema o la partitura musical. La significación de cualquier creación de esta clase reside en el subtexto subyacente. Sin él las palabras carecen de excusa para ser presentadas en escena. Al decirse, las palabras vienen del autor y el subtexto del actor. Si ello no fuera así el público no haría el esfuerzo de ir al teatro, se quedaría en casa y leería la obra impresa.

»Y, sin embargo, sólo en escena puede un drama revelarse en toda su integridad y significación. Sólo en una representación podemos sentir el verdadero espíritu que anima a una obra y su subtexto. Esto es recreado y transmitido por los actores cada vez que se representa la obra.

»Depende del actor el aportar la música de sus sentimientos al texto de su personaje y aprender a cantar esos sentimientos en palabras. Cuando oímos la melodía de un alma viva, entonces, y sólo entonces, podemos llegar a una apreciación completa del valor y la belleza de los textos y de todo lo que ocultan.

»A través de su trabajo previo en esta escuela ya conocen ustedes la línea interna de un personaje, con la progresión de acción que lleva al superobjetivo. Saben también cómo se forma esa línea para crear un estado interno que permita vivir el personaje, y que cuando esto no sucede espontáneamente hay que recurrir a la ayuda de la psicotécnica.

»Todo este proceso es igualmente válido y necesario en relación con la palabra hablada.

3

-Nube... Guerra... Buitre... Lilas... - Había un largo intervalo entre cada palabra y la siguiente al ser emitidas con un tono neutro por los labios de Tortsov.

Ésta fue su forma de empezar la clase de hoy.

-¿Qué es lo que sucede dentro de ustedes al asimilar estos sonidos? Tomen por ejemplo la palabra "nube". ¿Qué es lo que recuerdan, qué sienten o ven cuando la pronuncio?

Yo me imaginaba una gran mancha de humo en un cielo claro de verano.

-Vamos ahora a comprobar esto. ¿Qué se imaginan al oír: ¡Vamos a la estación!

Yo me vi saliendo de casa, tomando un taxi, pasando por determinadas calles, cruzando avenidas, y al poco tiempo en la estación de ferrocarril. Leo pensó en sí mismo yendo y viniendo por el andén, mientras que los pensamientos de Sonia la habían llevado a un clima meridional y ya había visitado varios lugares de veraneo.

Después de que cada uno de nosotros hubiera descrito sus imágenes mentales a Tortsov, su comentario fue:

-¡Evidentemente, apenas habían acabado de salir de mis labios las dos o tres palabras cuando ya habían ustedes desarrollado las sugerencias que contenían! ¡Cuántos esfuerzos han tenido que hacer para contarme todo lo que mi frase había evocado! ¡Con qué cuidado tan escrupuloso han utilizado ustedes los sonidos y las entonaciones, han seleccionado y adaptado los colores para proporcionarnos una impresión visual, para hacérselo ver con sus ojos! ¡Qué interés tenían en redondear las frases para hacerlas plenamente significativas!

»Por otra parte, con qué interés han transmitido su imagen como una reproducción verdadera del original, de la imagen interna evocada por un viaje imaginario a una estación de ferrocarril.

»Si atravesaran ustedes siempre en escena este proceso normal y pronunciaran las palabras con el mismo cariño, la misma penetración en su significado esencial, pronto serían grandes actores.

Después de una pausa, Tortsov volvió a repetir la palabra «nube» de muchas formas diferentes, preguntándonos a qué tipo de nube se refería en cada caso. A veces acertábamos y a veces nos equivocábamos al tratar de adivinarlo.

¿Cómo transmitía la imagen de una nube? ¿Era por sugestión, por la expresión facial, por la actitud personal hacia el objeto descrito, o era por medio de sus ojos, que buscaban formas no existentes en el techo?

—Lo hice con todas esas cosas —dijo Tortsov—. Pregúntenle a la naturaleza, a la intuición, o a lo que quieran, cómo transmiten sus visiones a los demás. No quiero, incluso temo, ser demasiado explícito en un campo en el que no soy competente. No nos entrometeremos, por tanto, en las funciones del subconsciente. Aprendamos más bien a hacer que nuestras fuerzas orgánicas y espirituales cooperen en nuestro trabajo creador. Hagamos que el factor vocal de un personaje sea tan sensible como vivo para que nos ayude a expresar nuestros sentimientos y pensamientos más profundos, las imágenes que vemos con el ojo de nuestro espíritu, etc.

»Con ayuda de las palabras no es difícil transmitir a otros imágenes más o menos concretas de un “buitre”, “lilas”, “una nube”. Es infinitamente más difícil transmitir por medio de las palabras un concepto abstracto, como “justicia”, “derecho”. Sería interesante investigar qué proceso interno se pone en funcionamiento cuando se dicen estas palabras...

Empecé a pensar en las dos palabras y traté de introducirme dentro de los sentimientos que evocaban en mí. Al principio estaba perplejo, no podía decidirme a situar el punto de partida.

Mi mente trataba de razonar sobre el tema sugerido por las palabras, de fijar su atención en él y de penetrar más pro-

fundamente en su significado esencial. La impresión que yo tenía era de algo grande, importante, luminoso, noble. Pero todos estos epítetos estaban también faltos de definición. Entonces me acordé de diversas fórmulas conocidas definidas por las palabras «justicia» y «derecho».

Pero una fórmula árida ni me satisfacía ni me conmovía. Aparecían en mí emociones superficiales que se evaporaban inmediatamente. Trataba de alcanzarlas, pero se me escapaban.

Era necesario buscar algo más tangible, alguna forma en que enmarcar la abstracción. En aquel momento crítico fue mi imaginación la que respondió primero y empezó a elaborar imágenes visuales.

Y, sin embargo, ¿cómo era posible representar la justicia o el derecho? ¿A través de un símbolo, de una alegoría, de un emblema? Mi memoria empezó a recorrer todos los métodos trillados de personificar el derecho y la justicia. El concepto era más fácil de vestir en términos físicos que en su naturaleza abstracta. Los pensamientos sobre la vida real son más concretos, más accesibles, más palpables. Pueden verse, y habiéndose visto pueden sentirse. Es más probable que le conmuevan a uno, nos llevan con toda naturalidad a comprender el sentido de una experiencia interior.

Recordé un incidente de mi propia vida, análogo a lo que mi imaginación había sugerido, y aquello satisfizo en cierto sentido mis sentimientos de lo que significa justicia.

Cuando conté a Tortsov mi proceso de autoobservación extraje de él las siguientes conclusiones:

—La naturaleza ha dispuesto las cosas de tal manera que cuando procedemos a una comunicación verbal con los demás primero vemos la palabra en la retina del ojo de lamentar y luego hablamos de lo que hemos visto de esa forma. Si somos nosotros los que escuchamos primero, captamos por el oído lo que dicen y luego hacemos una imagen mental de lo que hemos oído.

»Oír es ver lo que se dice, hablar es extraer imágenes visuales.

»Para un actor una palabra no es simplemente un sonido, es una evocación de imágenes. De manera que cuando estén manteniendo una comunicación verbal en escena no hablen tanto al oído como al ojo.

4

Tortsov empezó pidiendo a Paul que recitara algo, pero como no sabía nada de memoria el director dijo:

—En ese caso suba al escenario y diga alguna frase o invente una pequeña historia, como, por ejemplo: Vengo de ver a Ivan Ivanovich. Está en una situación lamentable; le ha dejado su mujer. Tuve que ir a ver a Peter Petrovich para contarle lo que ha sucedido y rogarle que me ayude a consolar al pobre hombre.

Paul dijo las frases, pero no produjo con ellas una impresión satisfactoria; entonces explicó Tortsov:

—No me he creído ni una palabra de lo que usted ha dicho, ni he llegado a comprender qué es lo que quería usted expresar con esas palabras que no eran suyas.

»Pero ¿cómo iba usted a poder expresarlo sinceramente sin la base de las circunstancias imaginarias? Lo primero que tenía que haber hecho era conocerlos y forjar una imagen mental de ellos. Pero ni ve ni sabe qué es lo que sugieren esas palabras que yo le proporcioné sobre Ivan Ivanovich y Peter Petrovich. Tiene usted que imaginar alguna base para las palabras como justificación para decirlas. Tiene además que intentar formarse una imagen clara de lo que sugiere su imaginación.

»Cuando haya usted cumplido con todo eso, las palabras de otra persona se convertirán en suyas propias, exactamente las palabras que necesita, y sabrá muy bien

cómo es Ivan Ivanovich, abandonado por su mujer, cómo es Peter Petrovich, dónde y cómo viven, cuál es la reacción entre ellos. Entonces serán gente real para usted. No se olvide de hacer un cuidadoso repaso mental del apartamento, la disposición de las habitaciones, los muebles, los pequeños objetos esparcidos por allí. Tendrá también que hacer el viaje a casa de Ivan Ivanovich, de allí a la de Peter Petrovich, y de allí de vuelta al sitio donde habrá de contar la historia.

»Mientras tanto debe ver las calles por las que pase, los portales de las casas a las que entre. En resumen, tiene que inventar toda una película de imágenes mentales, un subtexto continuo, que consistirá en toda clase de escenarios y circunstancias en las que se desarrolla la tragedia doméstica de Ivan Ivanovich, de las palabras que le han sido dadas para que las repita. Esas imágenes mentales crearán un estado de ánimo, y ello a su vez producirá sentimientos en usted. Es sabido que fuera del escenario todas estas cosas nos las proporciona la vida, pero en escena es el actor quien tiene que aportar las circunstancias.

»No se hace esto en nombre del realismo, del naturalismo, o de por sí, sino porque es una exigencia de nuestras propias naturalezas creadoras y de nuestro subconsciente. Y para ellos debemos disponer de una verdad, aunque sólo sea la verdad de la imaginación, en la que puedan creer, dentro de la que puedan vivir...

Después de haber inventado aquellas reproducciones necesarias, Paul repitió las frases que se le habían dado como pie, y a mí me pareció que aquella vez obtuvo mejores resultados.

Pero Tortsov seguía sin estar satisfecho de él, y explicó que Paul no tenía un punto central en el que concentrar las imágenes que había en el interior de su mente, y que sin él no podrían emitirse las frases de manera que el oyente creyera en su realidad e inevitabilidad.

Para ayudar a Paul, Tortsov mandó a María que subiera al escenario para actuar como catalizador, y dijo a Paul:

-Preocúpese de que el objeto de su atención no sólo oiga y comprenda el significado de sus palabras, sino que también vea en el ojo de su mente lo mismo que usted, mientras usted le habla.

Paul, sin embargo, se consideraba incapaz de lograr aquello.

-No se estruje el cerebro por eso, no ponga obstáculos a su propia naturaleza, intente simplemente hacer lo que le digo. El resultado no es lo importante. Lo importante es que se proponga usted un objetivo y trate de llevarlo a cabo. Lo importante es cómo actúa o, para ser más exactos, cómo trata usted de actuar sobre María, sobre su visión interna, que es lo que está usted intentando en este caso concreto. El factor más importante es su propia actividad interna.

Paul comenzó a describir sus impresiones mientras realizaba el experimento.

-Voy a enumerar los momentos más característicos de mis sentimientos -explicó-. Primero, y antes de poder comunicar nada a María, tuve que ordenar de alguna manera el material que quería transmitirle. Tuve que comprobar el significado esencial de lo que iba a decir, recordar los hechos, las circunstancias dadas que yo tenía que reproducir. Antes que nada tenía que sopesarlas todas en mi propia mente. Una vez preparado esto, y al llegar al momento de traducirlo a términos de expresión física, me pareció como si todo entrara en un estado de fermentación y movimiento; mi mente, mis sentimientos, la imaginación, las expresiones de la cara, de los ojos, de las manos, del cuerpo, todo se puso a buscar la forma de enfrentarse con el objetivo propuesto. Era como una gran orquesta afinando los instrumentos. Yo empecé a estudiarme atentamente a mí mismo.

-¿A sí mismo? ¿No a María? -interrumpió Tortsov-. Evidentemente, carecía de importancia para usted el que María

le entendiera, captara el contenido subyacente en sus palabras o viera a través de los ojos de usted lo que pasaba en la vida de Ivan Ivanovich. ¿No significa todo eso que mientras usted le comunicaba las palabras seguía, sin embargo, faltándole el impulso natural para hacerle ver las imágenes que había en su cabeza?

»Todo eso demuestra una falta de acción. Además si hubiera usted intentado realmente transmitirle a ella sus palabras, no las habría recitado como un soliloquio, sin mirarla, sin adaptarse a ella, como ha hecho, y habría habido momentos en que habría usted esperado para ver el efecto de sus palabras. Estos momentos son esenciales para que la persona que está frente a usted pueda absorber el subtexto de sus imágenes mentales. Es imposible tomarlas todas de un trago. Se trata de un proceso por partes muy pequeñas: se comunica algo, pausa, el interlocutor absorbe lo comunicado, se continúa, se hace otra pausa, etc. Desde luego, al mismo tiempo que se hace esto, hay que tener en cuenta la totalidad de lo que se quiere comunicar. Para uno, como autor del subtexto todo está automáticamente claro, pero para el interlocutor todo es nuevo, debe ser descifrado y absorbido. Esto requiere un cierto tiempo. Ese tiempo se lo saltó usted, y, en consecuencia, el resultado de todos estos errores no fue una conversación con otro ser vivo, sino un monólogo, esa clase de monólogo que oímos tan a menudo en el teatro.

Al final Tortsov consiguió que Paul hiciera lo que le había pedido, le convenció de que hiciera que María escuchara y sintiera lo que había dentro de su mente. María, y por supuesto todos los demás, comprendimos y sentimos hasta un cierto punto lo que había tras sus palabras, es decir, el subtexto. El mismo Paul estaba emocionado. Declaró que hoy por primera vez había experimentado intelectual y emocionalmente el significado práctico de transmitir a otros un subtexto imaginario.

—Ahora saben ustedes lo que significa crear esa corriente explicativa que fluye sin interrupción bajo el diálogo hablado de una obra de teatro—, dijo Tortsov al terminar la clase.

5

Durante todo el camino a casa, Paul me estuvo hablando de lo que había sentido al hacer hoy el «ejercicio de Ivan Ivanovich». Evidentemente, lo que más le había impresionado era el hecho de que al interesar a alguien por lo que había en su propia mente descubrió que las triviales palabras que le había encomendado Tortsov se habían convertido de alguna forma imperceptible en las palabras absolutamente precisas que necesitaba para expresarse.

—¿Tedas cuenta?, si no se indica que la mujer de Ivan Ivanovich le ha dejado no hay historia—explicó Paul—. Si no hay historia no hay nada en que basar un subtexto explicativo. No hay necesidad de hacerse uno mismo una imagen mental de nada que haya sucedido, ni de transmitirlo a nadie. Y el hecho esencial, el triste suceso en la vida de Ivan Ivanovich, es algo que no puede comunicarse emitiendo radiaciones, o gestos o a través de la expresión facial. ¡Hay que disponer de la palabra!

»Fue entonces cuando me di cuenta del valor de las palabras que se me habían impuesto. Llegué a amarlas como si hubiesen sido mías propias. Las apreté con ansiedad, hice que me dieran vueltas en la boca, sopesé cada sonido, puse todo el cuidado en cada entonación. Entonces ya no las necesitaba para establecer una relación mecánica, como forma de exhibir mi voz o mi técnica, sino con la finalidad activa de hacer que mi interlocutor captara la importancia de lo que estaba diciendo.

»¿Y sabes qué era lo más hermoso de todo? —continuó en la misma vena lírica—. ¡Tan pronto como las palabras se habían hecho mías me sentí absolutamente a gusto en escena!

¿De dónde había venido de repente aquella sensación de serenidad y control?

»¡Era una sensación tan maravillosa sentirse capaz de controlarse a sí mismo, haber ganado el derecho a no apresurarse, y hacer con calma que esperaran los demás!

»Una tras otra plantaba las palabras en la conciencia de mi "objeto", y junto con ellas transmitía una tras otra las connotaciones aclaratorias.

»Tú deberías comprender mejor que nadie las implicaciones y el significado de la calma y el control que hoy he sentido, porque sabes muy bien el miedo que tenemos los dos cuando tenemos que hacer una pausa en escena. En realidad no se trataba nunca de pausas, porque ni siquiera callado dejaba de estar activo.

Paul me entusiasmó con lo que me había contado. Fui con él a su casa y luego me quedé a cenar.

Durante la cena, su tío, que como actor veterano se interesa mucho por los progresos de su sobrino, nos preguntó qué habíamos hecho hoy en clase. Paul le contó lo que me acababa de explicar a mí. Su tío le escuchaba, sonreía, asentía con un gesto de aprobación, y decía siempre:

-¡Eso está bien! Eso está bien.

En un momento determinado se levantó de un salto, y exclamó:

-¡Eso es! Has dado en el clavo: ¡Hay que infectar al interlocutor! ¡Hay que infectar a la persona a la que diriges tu atención! Introducirte hasta su alma misma, y al hacerlo resultarás contagiado tú mismo. Y tu contagio contagiará a todo el mundo. Las palabras que digas entonces serán más estimulantes que nunca.

»*¡La acción, la acción real, fértil, con un propósito, es el factor más importante en el proceso creador y, en consecuencia, lo es también en la palabra!*

»Hablar es hacer. Esa acción nos marca un objetivo: infundir en otros lo que vemos dentro de nosotros mismos.

No es tan importante que el otro vea o no lo que hay en tu mente. La naturaleza y el subconsciente pueden encargarse de eso. Tu tarea es desear infundir en otros tus visiones internas, y ese deseo engendra la acción.

»Una cosa es aparecer ante un buen público, soltar unos cuantos bla-bla-blas y marcharse. Y otra cosa muy diferente es salir a escena y realizar una acción!

»Una forma de hablar es teatral, la otra es humana.

6

—Cuando consideramos un fenómeno, cuando nos imaginamos un objeto, un acontecimiento, o traemos a la mente experiencias de la vida real o imaginaria, no sólo reaccionamos ante estas cosas con nuestros sentimientos, sino que les pasamos revista con nuestros ojos interiores —dijo Tortsov al principio de la clase de hoy.

»Sin embargo, al hacer esto nuestra visión interior debe tener relación sólo con la vida del personaje que se representa y no con nosotros mismos como actores que representamos ese personaje. Porque a no ser que la vida personal del actor sea análoga a la del personaje, ambas no pueden coincidir.

»Por eso es por lo que, cuando estamos en escena, nuestra principal preocupación debiera ser siempre reflejaren nuestra propia visión interior elementos semejantes a los que ocuparían la visión interior del personaje. Esta corriente interna de imágenes, alimentada por toda clase de invenciones ficticias, así como por las circunstancias dadas, confiere vida a un personaje, le proporciona una base para todo lo que el personaje realiza: ambiciones, pensamientos, sentimientos, y, más aún, es una gran ayuda para que el actor concentre su atención en la vida interior de su personaje. Debe servir para reforzar una atención que decae.

»El día pasado trabajamos sobre un breve monólogo relacionado con Ivan Ivanovich y Peter Petrovich –continuó Tortsov–. Pero supongamos ahora que se preparan todos los diálogos de todas las escenas de una obra completa. Pues bien, debería hacerse de la misma forma que preparamos aquellas breves líneas, ilustradas con *síes mágicos y circunstancias dadas*. En este caso todo el texto de la obra iría acompañado de una corriente subtextual de imágenes, como una película constantemente proyectada sobre la pantalla de nuestra visión interna, para guiarnos mientras hablamos y actuamos en escena.

»Hay que poner en esto un cuidado especial y hacer que los diálogos del personaje vayan siempre acompañados de esta ilustración imaginaria en cada actuación. Que lo que digan ustedes recree estas imágenes y no simplemente palabras.

»¿Cuáles el secreto de este método cuya utilización les estoy recomendando? Es muy claro y muy sencillo. Para poder reproducir el significado esencial de un texto hay que penetrar en él profundamente y sentirlo también en profundidad. Sin embargo, esto es difícil y no siempre posible, porque, en primer lugar, uno de los elementos más importantes del subtexto es la memoria afectiva un factor especialmente evanescente, caprichoso, fugaz e inestable. En segundo lugar, se necesita una capacidad de atención bien disciplinada para ser capaz de concentrarse en el significado que hay tras las palabras.

»Olviden por completo los sentimientos y pongan toda su atención en las imágenes internas. Estúdienlas con todo el cuidado posible y descríbanlas lo más precisa, completa y vívidamente que puedan.

»De esa manera, cuando comiencen a actuar y las palabras no las digan para sí mismos, ni para el público, sino a la persona que actúa frente a ustedes, el resultado de este método será que habrán conseguido una estabilidad y una po-

tencia mucho mayores. El objetivo de traspasar lo que haya en el ojo de su mente al de su interlocutor dentro de una escena exige que sus acciones estén potenciadas al máximo; ello movilizará la voluntad y, junto con las fuerzas motivantes internas, todos los elementos del espíritu creador del actor.

»¿Por qué no habíamos de usar este magnífico instrumento que es la memoria visual? Una vez establecida en nuestro interior esta secuencia de imágenes fácilmente accesible resulta mucho más fácil nuestra tarea de seguir fieles al subtexto y a la línea de acción. Por otra parte, al ir describiendo lo que vemos vamos despertando sensaciones reutilizables que quedan almacenadas en la memoria afectiva, y que tan necesarias son para vivir nuestro personaje.

»Por tanto, al mantener estas imágenes interiores en nuestras mentes pensamos en el subtexto de nuestro papel y lo sentimos.

»Este método no es nuevo para nosotros. Utilizamos métodos semejantes al trabajar sobre el movimiento y la acción. En aquella ocasión recurrimos a las acciones físicas como más palpables y estables para ayudarnos a despertar nuestras memorias afectivas, más inestables, y para crear la línea ininterrumpida de un personaje.

»Recurrimos ahora al mismo método, y con el mismo propósito tratamos de obtener una línea ininterrumpida de imágenes interiores y la transmitimos con palabras.

»Anteriormente fueron las acciones físicas las que nos sirvieron como señuelos para nuestros sentimientos cuando tratábamos de construir una acción, ahora son las imágenes interiores las que nos sirven de señuelo al tratar de las palabras y de la forma de hablar.

»Hagamos que esta película se proyecte con frecuencia en el ojo de la mente y, como hace un pintor o un poeta, describamos lo que vemos y cómo lo vemos en la sesión de cada día. Durante esta revisión se darán ustedes perfectamente

cuenta de qué es lo que hay que decir cuando se esté en escena. Pudiera muy bien suceder que cada vez que se repita y se cuente este proceso se realice con algunas variaciones. Mucho mejor si así ocurre, pues lo inesperado y lo improvisado son siempre el mejor impulso de la fuerza de creación.

»La adquisición de esta costumbre exige un trabajo largo y sistemático. Los días en que a su atención le falte la suficiente estabilidad, en que la línea del subtexto amenace con romperse, aférrense a los objetos concretos de su visión interior como si se tratara de un salvavidas.

»Ésta es otra de las ventajas que ofrece este método. Como todos sabemos, el diálogo de un personaje acaba gastándose a fuerza de repetirse. Por el contrario, las imágenes visuales se hacen más fuertes, y más amplio es su alcance cuanto más se repiten.

»La imaginación no descansa. Constantemente añade nuevas pinceladas, detalles que amplían y dan vida a esta película interior. Por tanto, la frecuente repetición de estas imágenes ejerce una acción beneficiosa.

»Ahora saben ustedes no sólo cómo crear, sino también cómo utilizar el acompañamiento ilustrado de un subtexto. Más aún, poseen ustedes el secreto de este método psicotécnico.

7

-Una función de la palabra hablada en escena, pues, es la comunicación con el interlocutor por medio de un subtexto ilustrado de nuestro diálogo, o por una revisión mental del mismo -fue el comentario de Tortsov al empezar la clase de hoy.

-Veamos si esta función de la palabra se utiliza correctamente -dijo, volviéndose hacia Vasia-. Suba a escena y diga cualquier cosa que se le ocurra.

-Te juro querida, que... no puedo vivir si... me prometes que te quedarás... despejarás la oscura nube de mi vida cuando... te hayas ido... -Las palabras de Vasia fueron pronunciadas con su largas tiradas habituales, sus paradas incomprensibles, que transforman la prosa en un galimatías y la poesía en "prosa que se ha vuelto loca".

-Todavía no he logrado comprender ni una sola palabra -dijo Tortsov, interrumpiéndole-, y seguiré sin lograr entender nada si continúa usted transformando sus frases en picadillo. No veo base alguna en lo que usted hace para pensar seriamente en un subtexto. No hay ni siquiera texto. Algo resbala al azar por su lengua, sin relación ninguna con su voluntad, su consciencia, ni otra cosa alguna, a excepción de su reserva de aliento.

»Por tanto, antes de continuar ordenemos un poco las palabras de su monólogo, agrupémoslas adecuadamente. Sólo entonces podremos saber qué palabras están relacionadas entre sí, qué partes van juntas en una frase o en un pensamiento completo.

»Para dividir el discurso en secuencias tenemos que disponer de paradas o pausas lógicas.

»Como sin duda saben ustedes, las pausas tienen una función doble y diferente: *Las pausas lógicas unen las palabras en grupos (o en secuencias de elocución) y separan los grupos entre sí.*

»¿Saben ustedes cuenta de que el destino de un hombre e incluso su vida misma pueden depender de la posición de esa pausa? Tomemos por ejemplo las palabras: "Perdón imposible enviar a Siberia". ¿Cómo puede entenderse el significado de esta orden hasta saber dónde está situada la pausa lógica? Una vez introducida la pausa, el sentido de las palabras estará claro. Puede ser o: "Perdón, imposible enviar a Siberia", o "Perdón imposible, enviar a Siberia".

»En el primer caso se trata de una gracia, en el segundo de un destierro.

»Vuelva usted ahora a su monólogo y repítalo con pausas, sólo entonces seremos capaces de comprenderlo.

Con ayuda de Tortsov, Vasia dividió sus frases en grupos de palabras y comenzó a decirlas, pero después del segundo período el director le interrumpió.

—Entre dos pausas lógicas el texto debe decirse de la forma más unificada posible, casi fusionado en una sola palabra. No debe trocearse y escupir los fragmentos de la forma que usted lo hace.

»Desde luego, hay excepciones que obligan a una pausa en medio de un período. Pero están sujetas a reglas que veremos a su debido tiempo.

—Ya sabemos esas reglas —objetó Grisha—. Sabemos leer de acuerdo con los signos de puntuación. Si me permite decirlo, eso se aprende en la escuela primaria.

—Si lo han aprendido, por qué no hablan correctamente —replicó Tortsov—. Más aún, ¿por qué no aplican las leyes de una forma de hablar correcta y las llevan hasta sus últimas consecuencias en escena?

»Me gustaría verles más a menudo coger un libro y un lápiz, y dividir lo que leen en secuencias de palabras. Sopesarlas con los oídos, con los ojos, con las manos.

»Leer estableciendo secuencias de palabras contiene otro elemento que les ofrece una gran ventaja práctica. Es una ayuda en el proceso de incorporarse al personaje.

»Esta división en períodos y la lectura de un texto de acuerdo con este principio, nos obligan a analizar las frases y a captar su esencia. Si no efectuamos este trabajo no sabremos cómo decirlas. La costumbre de hablar en períodos hará que su discurso sea más gracioso de forma, más inteligible y más profundo de contenido, porque obliga a mantener la mente constantemente centrada en el significado esencial de lo que se está diciendo cuando se está en escena. Hasta haber conseguido esto es inútil intentar cumplir una de las principales funciones de las palabras, que es

transmitir el subtexto ilustrado del monólogo, o incluso intentar llevar a cabo el trabajo preparatorio de crear este subtexto.

»El primer trabajo a realizar siempre con el discurso o con las palabras es dividirlos en períodos, colocar en su sitio las pausas lógicas.

8

Hoy he sido el primero que salió a recitar. Como podía elegir yo mismo, me decidí por unos versos de Oteló:

Como el Póntico mar
cuya agua helada y flujo violento
no vuelve al cauce, sino que irrumpe
en la Propóntida y el Helesponto;
así mis negros pensamientos, con paso airado,
no han de volver al dulce amor,
hasta que una venganza dura y plena
no los engulla.

En este fragmento no hay ningún punto, y la frase es tan larga que había que apresurarse para llegar al final. A mí me parecía que tenía que decirla de una tirada, sin pararme siquiera a respirar. Pero, naturalmente, no lo conseguí.

No es de extrañar que suprimiera algunas pausas, que me quedara sin aliento y estuviera congestionado al terminar.

—Para evitar en el futuro lo que acaba de sucederle, le recomiendo que como primera medida se sirva de la pausa lógica. Divida el discurso en períodos, porque, como acaba de ver, no se puede decir de un tirón —fue el comentario de Tortsov cuando yo acabé.

Así que distribuí las pausas de esta forma (marcadas con asteriscos):

Como el Póntico mar *
cuya agua helada y flujo violento*
no vuelve al cauce* sino que irrumpe
en la Propóntida y el Helesponto *
así mis negros pensamientos, con paso airado*
no han de volver al dulce amor*
hasta que una venganza dura y plena
no los engulla.

—Como ejercicio es suficiente —dijo Tortsov, y luego me hizo repetir una y otra vez esta frase desmesuradamente larga, de acuerdo con las pausas que yo había establecido.

Después de haberlo hecho señaló que el texto era ahora más fácil de escuchar y de comprender.

—La única lástima es que todavía no despierta ningún sentimiento —añadió—. Y para ello es usted el mayor obstáculo. Tiene usted una prisa tal, que no se toma tiempo para penetrar en lo que está diciendo. No puede aplicarse a examinar y sentir qué es lo que hay tras las palabras. Hasta que no haya hecho eso no podrá seguir avanzando. Por eso debe empezar por olvidarse de su prisa.

—Me gustaría. ¿Pero cómo conseguirlo? —pregunté algo desconcertado.

—Le voy a decir una manera de hacerlo. —Se quedó pensando un momento y luego dijo:

—Ha aprendido usted a recitar el texto de Otelo con sus pausas y medidas lógicas. Está bien. Recítemelo ahora respetando los signos de puntuación.

—¿No es lo mismo?

—Sí, pero sólo a medias. Los signos de puntuación exigen una determinada entonación vocal. El punto, la coma, los signos de exclamación e interrogación, etc., tienen sus propios rasgos característicos en cada caso. Sin esa entonación no cumplen sus funciones. Si se priva al punto de su carácter de caída de la voz tras una frase redondeada, el oyente no se dará cuenta de que la frase ha terminado y de que no hay

continuación. Si se priva al signo de interrogación de su típico pliegue fonético, el oyente no se dará cuenta de que le han hecho una pregunta a la que lógicamente tendría que contestar.

»En cada una de estas entonaciones se produce un determinado efecto sobre los oyentes que les obliga a hacer algo: el símbolo fonético de una pregunta pide una respuesta; el de exclamación pide compasión, aprobación o protesta; los dos puntos requieren una consideración atenta de lo que viene a continuación, etc. Hay una gran expresividad en todas estas entonaciones. Y son precisamente estas cualidades inherentes a los signos de puntuación las que pueden moderar sus prisas. Por eso les hemos concedido una especial atención.

»Repita ahora el parlamento de Otelo con los signos de puntuación y su esquema inherente.

Cuando empecé a recitar el monólogo me parecía como si estuviera hablando en un idioma extranjero. Antes de pronunciar una sola palabra sentí el impulso de sopesar, adivinar, desvelar qué es lo que me hacía dudar y... tuve que detenerme, incapaz de continuar.

—Esto no hace más que demostrar que no conoce usted la naturaleza de su propio lenguaje y, en especial, la naturaleza de los signos de puntuación. Si no fuera así habría usted podido llevar a cabo fácilmente su tarea.

»No olvide este incidente. Debería ser una razón de más para que se diera usted cuenta de la necesidad de un estudio intenso de las leyes del lenguaje.

»Parece que de momento los signos de puntuación le incomodan al hablar. Intentemos que sean una ayuda en lugar de un impedimento.

»No me es posible realizar una exposición de todos los signos —dijo Tortsov—, de manera que procederemos a experimentar con uno solo de ellos. Si la demostración les convence de mi teoría, tratarán de hacer ustedes experimentos por su cuenta con el resto de los signos de puntuación.

»Debo repetir que mi objeto no es enseñarles yo mismo, sino convencerles de que deben ustedes estudiar las leyes del lenguaje.

»Para el objeto de nuestro experimento voy a tomar la coma, porque es casi el único signo de puntuación que aparece en el fragmento de Oteló que usted eligió.

»¿Se acuerda usted de lo que trataba de hacer instintivamente cada vez que llegaba a una coma?

»En primer lugar trataba de hacer una pausa. Pero al mismo tiempo sentía el deseo de emitir en una curva ascendente el sonido de la última sílaba de la palabra precedente a la coma (de no acentuarla, a no ser que fuera lógicamente necesario), y a continuación dejar la nota alta flotando en el aire por un instante.

»Dentro de esa curva el sonido va de abajo hacia arriba como un objeto que se pasa de un estante bajo a uno alto. Esta línea melódica ascendente puede adoptar toda clase de flexiones y llegar a cualquier altura: en intervalos de tercera, quinta, octava, con una subida corta y empinada, o amplia y suave, con un pequeño balanceo, etcétera.

»Lo curioso de la naturaleza de una coma es que posee una cualidad milagrosa. Su curva, casi como un gesto de advertencia de una mano, hace que los oyentes esperen pacientemente el final de una frase incompleta. ¿Se da usted cuenta de la importancia que esto tiene, especialmente para una persona nerviosa como usted, o para alguien tan inquieto como Vasia? Si creyera usted que después de la curva de sonido de la coma sus oyentes van a esperar pacientemente a que usted continúe y termine la frase empezada, no habría entonces razón para correr. Esto le tranquilizará y le hará amar la coma y todo lo que representa.

»Si supiera usted la satisfacción que produce al estar contando una larga historia, o utilizando una frase larga, como la que acaba usted de recitar, el elevar la línea fonética antes de una coma y esperar lleno de confianza, porque se sabe

con toda seguridad que nadie va a interrumpirnos o meter-
nos prisa.

»Esta transmisión temporal de los deberes y las acciones a algún otro asegura la tranquilidad de ánimo mientras se espera, porque las pausas se transforman en algo necesario para la persona a quien se está hablando, la misma que antes parecía meternos prisa. ¿Están de acuerdo conmigo?

Tortsov concluyó sus observaciones con el claro rizo vocal de un signo de interrogación y aguardó nuestra respuesta. Tratamos de pensar en algo que decir y llegamos a ponernos muy nerviosos, porque no encontrábamos respuesta. Pero él estaba en perfecta calma, porque éramos nosotros los causantes de la detención, no él.

Durante esta pausa Tortsov empezó a reírse y luego nos explicó la razón.

—No hace mucho le explicaba a una sirvienta nueva dónde debía colgar la llave de la casa, y le dije: “Anoche, al entrar y ver la llave en la cerradura...”. Luego, y habiendo dejado la entonación en una línea ascendente, me olvidé de lo que quería decir, interrumpí la frase y me fui a mi despacho. La criada metió la cabeza en la habitación, con ojos de curiosidad y la pregunta escrita en la cara. “Al entrar y ver la llave en la cerradura, ¿qué?”, me preguntó.

»Ya ven ustedes cómo la inflexión ascendente delante de una coma había mantenido su efecto durante nada menos que cinco minutos, y exigía el descenso definitivo del sonido hasta el punto final de la frase completa. Y esta exigencia no admitía ningún obstáculo.

Pasando revista a lo que habíamos hecho durante la clase de hoy, Tortsov se atrevió a predecir que yo pronto dejaría de tener miedo a las pausas, porque había aprendido el secreto de hacer que otros esperaran por mí. Cuando haya sobrepasado el estadio de aprender a utilizar las interrupciones para aumentar la claridad y la fuerza expresiva de mi lenguaje, para dar relieve y reforzar mi comunicación con los demás,

entonces no sólo dejaré de temer las pausas, sino que, por el contrario, comenzaré a disfrutar de ellas de tal forma que llegaré a abusar de su utilización.

9

Tortsov parecía estar de buen humor al llegar hoy a clase. Luego, de repente, sin ningún motivo, anunció en voz baja pero con una enorme firmeza:

—¡Si no prestan ustedes una atención absoluta a las clases, me negaré a seguir trabajando con ustedes!

Nos quedamos completamente desconcertados. Nos miramos uno a otro y estábamos preparándonos para asegurarle que todos poníamos el máximo interés en sus clases. Pero antes de que pudiéramos articular palabra, Tortsov estalló en carcajadas.

—¿Se dan cuenta de qué buen humor estoy hoy? —preguntó—. Estoy del mejor humor posible, porque acabo de leer en un periódico el enorme éxito que ha tenido uno de mis alumnos favoritos. Sin embargo, con hacer que mi voz siga una línea de entonación calculada para transmitir algo definido, firme e irrevocable, me he convertido instantáneamente ante ustedes en un viejo pedagogo severo, colérico y puntilloso.

»Hay determinadas entonaciones establecidas no sólo para palabras concretas y signos de puntuación, sino también para frases enteras.

»Estas entonaciones tienen formas determinadas basadas en la naturaleza. Tienen nombres. Por ejemplo, la forma de entonación que acabo de utilizar se llama “el cuello de cisne” o “doble curva”. Hay una primera inflexión ascendente hasta el punto de altura máxima, donde la coma coincide con la pausa lógica, después de la curva se produce una parada temporal y luego la voz desciende abruptamente hasta la

parte más baja de la línea de entonación. Aquí tienen un esquema de lo que sucede.

En una hoja de papel Tortsov nos escribió la frase siguiente:



—Este esquema de inflexión es indispensable.

»Hay otros muchos esquemas fonéticos para una frase completa, pero no vamos a entrar en una exposición de cada uno, puesto que no estoy enseñándoles este tema sino simplemente haciendo algunos comentarios sobre él.

»Los actores deben conocer estos esquemas fonéticos. Y una finalidad, entre otras muchas, para la que se necesitaría es la siguiente: cuando un actor está en escena sucede a menudo que, por timidez o por otras razones, su registro de voz se reduce y sus esquemas fonéticos pierden precisión.

»Los actores de nacionalidad rusa, por ejemplo, tienen tendencia a hablar en un tono menor por comparación a los latinos, que prefieren un tono mayor. Esta característica se hace más notable cuando están en escena. Mientras un actor francés dará una claridad vibrante a la palabra clave de una

exclamación de alegría, un actor ruso distribuirá sus intervalos de una forma muy diferente y, si le es posible, terminará en un bemol.

»Mientras un francés presta vitalidad a la entonación alargando la frase hasta el límite extremo de su gama vocal, un ruso se quedará dos o tres notas por debajo.

»Mientras un actor francés hará bajar mucho su voz antes de un punto, un ruso cortará varias notas antes de llegar al fondo y debilitará así el acabado definitivo señalado por el punto.

»Cuando este pequeño hurto de sonidos se comete en una canción popular, no llega a notarse. Pero cuando el actor ruso hace lo mismo con Molière o Goldoni, está imponiendo su tono menor precisamente en el reino de un tono mayor vibrante. A no ser que el subconsciente entre en juego de forma eficaz, el actor descubrirá que su entonación, muy a pesar suyo, no es suficientemente variada.

»¿Cómo puede remediarse este defecto? La gente que no es consciente de los esquemas necesarios, exigidos por una frase determinada, o creados por la naturaleza de una frase dada, se encuentra frente a un problema insoluble, mientras que los que saben esto encontrarán la entonación adecuada empezando por la línea externa, fonética o gráfica, y llegando al núcleo interno de los esquemas y pausas vocales.

»En estos casos debería ampliarse el campo de voz por medios externos y al mismo tiempo basar los intervalos de sonido de la entonación, que habrán aumentado, en una justificación interior. Ellos ayudarán a llegar más cerca de la verdad que se busca. Si se es sensible se reconocerá rápidamente. Asentar una base para una escala vocal más amplia, así como para unos intervalos de entonación aumentados, requiere un temperamento poco común.

»¡Tanto mejor! Pronto se verá si los sentimientos de uno responden de manera viva a las entonaciones que les son sugeridas desde el exterior.

»En consecuencia, si la entonación nos deja en la estacada empecemos con un esquema sonoro externo, encontremos una base en que apoyarlo y luego sigamos hasta dar con un sentimiento naturalmente apropiado.

Mientras Tortsov seguía hablando, entró en la clase su ruidoso secretario, y él tuvo que acompañarle. Dijo que volvería en unos minutos. De esta forma tuvimos un pequeño descanso, que Grisha aprovechó para exponer algunas de sus objeciones habituales. Le molestaban los métodos forzosos. Afirmaba que destruían la libertad creadora, puesto que obligaban a un actor a utilizar determinadas inflexiones.

Rajmanov demostró, con razón, que lo que Grisha calificaba de «forzado» es una de las cualidades naturales del lenguaje. Y él, Rajmanov, tenía la costumbre de considerar el cumplimiento de las obligaciones naturales como una de las formas más elevadas de libertad. Lo que él considera forzado son las inflexiones poco naturales del estilo declamatorio convencional que Grisha defiende con tanta tozudez. Para respaldar su opinión se refirió a una actriz de un teatro de provincias, cuyo único encanto residía en su forma excéntrica de hablar.

—Claro, porque corresponde a su tipo —insistió Grisha—. Si le enseñaran las leyes del lenguaje dejaría de existir simplemente.

—Y habría que dar gracias a Dios por ello —fue la respuesta de Rajmanov—. Si tu actriz tiene que hablar incorrectamente en un papel de característica, estará muy bien; que lo haga y yo la aplaudiré. Pero a no ser que se trate de ese exclusivo propósito, no estaremos frente a una virtud, sino frente a un defecto en una actriz. Hablar de amor con un lenguaje defectuoso es bajo y de mal gusto. Podrías decirle de mi parte que será dos veces más adorable si continúa haciendo las mismas cosas que antes, pero con una forma de hablar correcta. Entonces llegarán de verdad sus encantos al público. La comunicación será tanto más directa por cuanto no existirá la barrera de un lenguaje sin formar.

-Primero nos dicen que no debemos hablar como en la vida corriente, luego nos dicen que tenemos que hablar de acuerdo con esta o aquella ley. Si me perdonas que te lo diga, deberían explicarnos de una vez qué es lo que necesitamos para la escena. ¿Significa eso que tenemos que hablar de forma diferente a como hablamos normalmente en la vida? Tenemos que hablar de una forma especial, ¿no es eso? -preguntó Grisha.

-Sí, eso es exactamente -dijo Rajmanov, continuando donde él había acabado-. No como en la vida corriente, sino de una forma especial. En escena no podemos hablar de la misma manera burda que en la vida corriente.

El quisquilloso secretario de Tortsov interrumpió la discusión. Entró para decir que el director no volvería hoy a clase.

De manera que en vez de la clase normal, Rajmanov nos hizo seguir con una sesión de ejercicios.

10

En la clase de hoy, Tortsov me ha hecho repetir una y otra vez el parlamento de *Otelo* y dar inflexiones satisfactorias a mi voz en cada coma.

Al principio, las inflexiones ascendentes eran puramente formales e inertes. Luego, una de ellas me trajo repentinamente a la memoria una inflexión real, viva, e inmediatamente me sentí poseído por una sensación de calor y de pisar terreno conocido.

Animado por esto, empecé poco a poco a hacer acopio de valor para intentar todo tipo de giros fonéticos, unos mejores, otros peores, que aplicar al texto de *Otelo*: oscilaciones cortas o largas, con subidas grandes o pequeñas. Y cada vez que daba con la línea acertada despertaban en mí nuevos y diferentes recuerdos emocionales.

Ahí es donde reside la fuente espontánea de la técnica del lenguaje natural. El mundo externo, a través de la entonación, afecta a la memoria, a la emoción y a los sentimientos de uno. Esto había quedado bien grabado en mi mente.

Por eso decidí intentar el mantenimiento de la pausa después de que el ángulo cambiara de dirección, después de la coma. Eso me daría tiempo no sólo de profundizar en el significado de lo que sucedía en mi interior, sino también de experimentar la sensación hasta el fondo.

Fue entonces cuando me sucedió una desgracia: estaba tan absorto en mis sentimientos, pensamientos y pruebas que olvidé el texto del parlamento cuando iba por la mitad, me quedé sin apoyo y tuve que detenerme. Pero de todas formas Tortsov estaba entusiasmado.

—¡De eso se trata! —exclamó encantado—. Todo lo que he tenido que hacer ha sido profetizarle el éxito, y usted se lanzó directamente a explorar las posibilidades de las pausas. En realidad, ha convertido usted muchas de las pausas lógicas en *pausas psicológicas*. Y eso es magnífico, siempre que la pausa psicológica no usurpe las funciones de la pausa lógica, sino que sirva más bien para prestarle realce. Por otra parte, debe servir siempre para cumplir la finalidad que se le ha asignado. Si no, una desgracia como la que acaba de sucederle, Kostia, es inevitable.

»Comprenderá usted mucho mejor estos consejos de precaución después de que le haya explicado la naturaleza de estos dos tipos de pausas: mientras la pausa lógica da una forma a los períodos, a frases enteras de un texto y a través de ello contribuye a su comprensión, la pausa psicológica añade vida a los pensamientos, frases y períodos. Ayuda a transmitir el contenido subtextual de las palabras. Si el lenguaje sin pausas lógicas es ininteligible, sin pausas psicológicas está muerto.

»La pausa lógica es pasiva, formal, inerte; la pausa psicológica está necesariamente llena de actividad y es rica en contenido interior.

»La pausa lógica sirve al cerebro, la psicológica, a los sentimientos.

»Un gran actor dijo una vez: "Haga que su lenguaje sea taciturno y su silencio elocuente". Eso es precisamente la pausa psicológica: un silencio elocuente. Es un medio de comunicación entre la gente de una importancia extrema. Usted ha descubierto hoy por sí mismo, Kostia, que para sus fines creadores no ha podido evitar el uso de esa pausa que habla por sí misma. Las palabras se ven reemplazadas por los ojos, la expresión facial, la emisión de radiaciones, de movimientos apenas perceptibles que contienen una indicación, y otros muchos medios de participación conscientes o inconscientes.

»Todos ellos sustituyen a las palabras. Son a menudo más intensos, más refinados y más irresistibles en silencio que cuando se usan junto con las palabras. Su conversación muda puede ser tan interesante, sustancial y convincente como una conversación verbal.

»Con frecuencia la pausa expresa la parte del subtexto que nace no sólo de nuestro yo consciente, sino también de nuestro subconsciente y que no se presta fácilmente a una expresión concreta. Todas estas experiencias y sus manifestaciones son, como saben ustedes, de una enorme importancia para nuestro arte.

»¿Se dan ustedes cuenta de la posición privilegiada de la pausa psicológica? No está sujeta a ninguna ley, mientras que todas las leyes del lenguaje, sin excepción, están sujetas a ella.

»La pausa psicológica se introducirá con audacia en lugares donde una pausa lógica o gramatical parece imposible. Supongamos, por ejemplo, que nuestra compañía va a hacer una gira por el extranjero. Vamos a llevar también a nuestros alumnos de interpretación, excepto a dos. "¿Quiénes son?", pregunta Kostia, preocupado, a Paul. Paul contesta: "Yo y... -aquí hace una pausa psicológica para suavizar el golpe que

se avecina o, por el contrario, para aumentar la impresión de indignación- ... y... tú!''.

»Todo el mundo sabe que la conjunción y no permite ninguna pausa tras de sí. Pero la pausa psicológica rompe la regla e introduce una interrupción ilegal sin más preocupaciones. Más aún, la pausa psicológica tiene derecho a sustituir a la pausa lógica sin por ello destruirla.

»Esta última sólo dispone de un período de tiempo muy breve más o menos definido. Si se amplía ese tiempo, la pausa más lógica debe transformarse rápidamente en una pausa psicológica activa, cuya extensión es indeterminada. Esta pausa es independiente del tiempo. Dura todo el tiempo necesario para cubrir los fines de alguna acción. Apunta al superobjetivo y a la línea continua de acción de una obra, de forma que mantendrá necesariamente el interés del público.

»A veces hay escenas enteras compuestas de pausas psicológicas. Son lo que se llaman pausas de papel protagonista.

»Sin embargo, hay que proteger a la pausa psicológica del peligro de prolongarse inútilmente, un proceso que se desencadena en el momento en que deja de servir al sentido de la acción. Antes de que eso llegue a suceder, hay que abrir de nuevo el camino a la palabra hablada.

»Es una lástima cuando la pausa psicológica se convierte en una simple espera, porque entonces se ha caído en un vacío: la pausa por la pausa. El resultado es un vacío en el entramado de la creación artística.

»Eso es exactamente lo que le ha sucedido hoy a usted, Kostia, y es por lo que me precipité a explicarle su error, para que esté prevenido y no vuelva a sucederle en el futuro. Sustituyan las pausas lógicas por pausas psicológicas todas las veces que quieran, pero no las alarguen si no hay una buena razón para hacerlo.

»Hay todavía otro tipo de pausa en el lenguaje. Al cantar se utiliza para definirla la expresión alemana *Luftpause* «pausa respiratoria». Es el más corto de los descansos, exac-

tamente suficiente para tomar aire con toda rapidez. No se lleva más tiempo que un abrir y cerrar de ojos. A menudo una *Luftpause* no es ni siquiera una verdadera interrogación, no es más que una minúscula fracción de segundo intercalada en el ritmo del canto o del lenguaje, y deja intacta la línea de sonido.

»En el habla ordinaria, y especialmente en una formarpida de hablar, esta pausa respiratoria se utiliza para destacar determinadas palabras.

»Ahora ya conocen ustedes todas las pausas relacionadas con la forma de hablar en escena. Conocen igualmente las condiciones generales en que pueden utilizarse. La pausa es un elemento importante, un verdadero triunfo de naipes en nuestra técnica del lenguaje.

11

-En nuestra última clase realizamos algunos descubrimientos importantes sobre las pausas. Antes habíamos tratado de otro aspecto importante del lenguaje: las entonaciones -comenzó Tortsov.

-También más tarde hablamos de esto en relación con la naturaleza de los signos de puntuación. Pero todavía no hemos agotado el tema. Todo esto puede suponer una ayuda más grande aún en la resolución del problema más importante del lenguaje: la *exposición en palabras del subtexto del personaje*.

»Se tiene entonces en realidad no uno, sino dos triunfos en la relación verbal con los demás en una obra teatral: la entonación y la pausa. ¡Y esto es mucho tener! Es mucho lo que puede hacerse con ellos sin tener que recurrir siquiera a la palabra hablada, limitándose exclusivamente a los sonidos.

Tortsov se sentó entonces cómodamente en un sillón, metió las manos bajo las piernas, adoptó una postura inmóvil y

empezó a recitar cálidamente, primero un texto en prosa, después en verso. Hablaba en una lengua extraña pero vibrante. Pronunciaba palabras incomprensibles con un fuego y una tensión tremendas; su voz subía a una altura casi de invectiva, luego bajaba todo lo posible hasta llegar al silencio, entonces dejaba que sus ojos completaran lo que las palabras habían dejado sin decir. Todo aquello hecho con una gran fuerza interior, sin gritos. Algunos de sus estallidos eran especialmente vibrantes, plenos, llevados a la perfección; otras de las frases apenas llegaban a oírse, pero estaban profundamente impregnadas de sentimientos experimentados muy dentro. En aquellos momentos estaba casi a punto de llorar y se veía obligado a hacer una pausa especialmente expresiva para poder controlar sus emociones. De nuevo se produjo en él un cambio, su voz se hizo más fuerte, hasta asombrarnos con su empuje juvenil. Esta exaltación se amortiguó de repente y volvió a su estado de ánimo de meditación silenciosa, que acabó por completo con su anterior alegría.

Terminó la escena con un silencio magníficamente coloreado de emoción. Los versos, la prosa y el idioma en que los había expresado habían sido invención personal de Tortsov.

—Como ven ustedes —concluyó—, he estado hablando en un idioma que ustedes no entendían, y, sin embargo, me han estado escuchando con una gran atención. Yo permanecía inmóvil, sin cambiar mi posición en absoluto, pero nunca han dejado de mirarme. Me callaba y hacían ustedes un esfuerzo para comprender el sentido de mi silencio. No ha habido nadie que me haya proporcionado un subtexto, pero yo he aportado mis propias concepciones, imágenes, pensamientos y sentimientos bajo los sonidos que yo emitía; todo lo que se me ocurría estaba hermanado con ellos. Desde luego, este lazo era muy general y muy tenue. Evidentemente, la impresión que producía en ustedes era de la misma naturaleza. Todo esto lo he conseguido por una parte a través del uso de sonidos, y por otra a través del uso de entonaciones y

pausas. ¿No es esto el equivalente de lo que sucede cuando disfrutamos escuchando a un actor extranjero? ¿No es cierto que los actores extranjeros producen también un fuerte efecto, crean un estado de ánimo, despiertan emociones? Y no entendemos ni una de las palabras que dicen en escena.

»Les voy a dar otro ejemplo: Hace poco, un amigo mío estaba entusiasmado por la actuación de un actor en un recital.

»-¿Qué ha recitado? -pregunté yo.

»No lo sé -me contestó mi amigo-, no logré entender las palabras.

»¿En qué consistía el secreto? En el hecho de que un espectador se ve afectado no sólo por los pensamientos, impresiones e imágenes relacionados con las palabras, sino también por la coloración del tono de las palabras, la entonación, los silencios, que completan lo que las palabras han dejado sin expresar.

»Las entonaciones y las pausas poseen por sí mismas la capacidad de producir un fuerte impacto emocional en el oyente. Me remito como prueba a mi recitado ante ustedes en una lengua incomprensible.

12

Después de haberme hecho repetir de nuevo el parlamento de *Otelo* en la clase de hoy, el comentario de Tortsov fue:

-Lo que dice usted ahora no sólo es audible e inteligible, sino que además emociona, aunque todavía no consiga esto último con bastante fuerza.

En un intento de acentuar el efecto emocional pisé el pedal a fondo, como suele decirse, y, en la antigua tradición teatral, lo hice en una línea gratuitamente apasionada. El resultado fue, desde luego, una tensión y velocidad excesivas y la confusión de todas las proporciones rítmicas.

—¿Qué demonios es lo que ha hecho usted? —dijo Tortsov, dando palmadas para hacerme volver a la tierra—. ¡Ha destruido de golpe todo el trabajo que había realizado! ¡Ha matado usted el sentido y la lógica de sus palabras!

—Estaba tratando de darle más vida, más fuerza —dije yo en una autodefensa avergonzada.

—¿No sabe usted que la fuerza reside en la lógica, en la coherencia de lo que se dice? ¡Y va usted y lo echa todo por tierra!

»¿No ha escuchado usted nunca, en escena o fuera de ella, un lenguaje sencillo, desprovisto de cualquier clase de énfasis vocal desacostumbrado, sin subidas ni bajadas, sin intervalos tonales innecesariamente alargados, sin enrevesados esquemas fonéticos? Y a pesar de la ausencia de todos esos medios de enfatización, el lenguaje desnudo produce a veces una impresión irresistible gracias a una exposición convincente de ideas, gracias a palabras y frases netamente agrupadas y a una transmisión sometida a control.

»De manera que, precisamente por el efecto de fuerza que usted busca, tiene que aprender, en primer lugar, a hablar de forma lógica, coherentemente, con las separaciones adecuadas.

Volví a recitar los versos en su forma previa. Resultaron igual de nítidos, pero igual de secos que antes. Tenía la impresión de haber caído en un círculo vicioso y no sabía cómo salir de él.

—Quizás comprenda ahora que es un poco pronto para que empiece usted a pensar en la fuerza del efecto que va a producir. Eso es algo que irá evolucionando por sí mismo a partir de la conjunción de muchos condicionamientos y circunstancias que tenemos que tratar de descubrir.

»¿Dónde? ¿Cómo?

»Cada actor tiene un concepto diferente de la manera de conseguir un efecto a través del lenguaje. Algunos tratan de encontrarlo en la tensión física. Aprietan los puños, ja-

dean, permanecen pegados al suelo, se obligan a temblar de la cabeza a los pies, todo para impresionar al público. Por ese método la voz queda forzada, como estoy haciendo ahora con la mía, en una línea horizontal.

»En nuestra jerga del teatro, esta presión sobre la voz para conseguir volumen es lo que llamamos “decir tenso”. En realidad no aumenta el volumen; únicamente conduce a gritar, a una ronquera dentro de un registro de voz más limitado.

»Compruébenlo. Utilice sólo algunas notas en semitonos menores o mayores y diga, con toda la fuerza que sea capaz de acopiar, esta pequeña frase: “No puedo seguir aguantándolo”.

Hice lo que Tortsov había dicho.

—¡No es bastante, más alto! —ordenó.

Repetí la frase forzando la voz todo lo posible.

—¡Más alto, más alto! —insistía Tortsov—. ¡Sin ampliar el registro de la voz!

Hice lo que decía. La tensión física llegó a producir una convulsión. Se me contrajo la garganta, mi registro se redujo a semitonos mayores, pero, a pesar de todo, sin efecto sobre el volumen.

Utilizando toda la fuerza que pude reunir, me vi obligado simplemente a chillar, a medida que Tortsov me fue ordenando que subiera.

—Ése es el resultado final de la táctica de “decir tenso”, es decir, de la producción física de sonido en una línea horizontal bajo una presión forzada —dijo Tortsov.

—Ahora intente otro tipo de experimento opuesto a éste. Ponga en reposo todos los músculos de su aparato vocal, elimine toda tensión, toda presión, olvídense de interpretar pasiones, y no se preocupe por el volumen. Ahora dígame la misma frase, en voz normal, pero con el registro vocal en su mayor amplitud, y con inflexiones bien fundadas. Pienso en alguna circunstancia imaginaria que excite sus sentimientos.

Lo que me vino a la cabeza fue: si yo fuera profesor y tuviera un alumno como Grisha, que hubiera llegado media hora tarde a clase por tercera vez consecutiva, ¿qué haría para acabar con aquella incuria en el futuro?

Apoyado en aquello la frase resultaba fácil de decir, y el registro de mi voz se amplió de forma natural.

—¿Se da usted cuenta de que la frase ha sido mucho más efectiva ahora que cuando la gritaba? Y, sin embargo, esta vez no ha tenido usted que pasar por tantas fatigas —explicó Tortsov.

—Ahora dígame a mí las mismas palabras en una gama todavía más amplia, no de una quinta como la última vez, sino de una octava completa.

Para hacerlo tuve que inventar una nueva base imaginaria para la frase. Me imaginé que, a pesar de mis advertencias categóricas, mis exigencias, reproches y riñas, Grisha había vuelto a llegar tarde a clase, esta vez no con un retraso de media hora, sino de una hora completa. Ahora tendría que tomar una medida última y definitiva.

—¡¡No puedo seguir aguantándolo!! —La frase me salió como arrancada de la carne. No muy alto, porque me contuve, pensando que mis emociones no habían alcanzado el punto más alto.

—¡Eso es! —exclamó Tortsov con satisfacción—. Sin ser en voz muy alta, esta vez tenía fuerza sin tensión inútil. Eso es lo que puede conseguirse con un movimiento de sonido ascendente y descendente en sentido vertical evitando la tensión y sin forzar la voz en una línea horizontal como hizo en el primer ensayo.

»Cuando se necesite potencia hay que hacer que la voz y la inflexión sigan una línea fonética variante de arriba hacia abajo, de la misma forma que se utiliza la tiza para trazar todo tipo posible de diseños en un encerado.

»No tomen como modelo a los actores que creen estar demostrando potencia cuando hablan en voz fuerte. La voz

fuerte no es potencia, es simplemente eso: voz fuerte y chillidos.

»Voz alta o baja es *forte* o *piano*. Pero, como ustedes saben, *forte* no es *forte* de por sí, *forte* es lo que no es *piano*.

»Y, a la inversa, *piano* no es *piano*, es lo que no es *forte*.

»¿A qué me refiero con estas expresiones: *forte* no es *forte* de por sí, o *piano* no es *piano* de por sí? Significa que no existe una medida absoluta para ninguno de los dos. No pueden pesarse ni nadie puede establecer una regla sobre sus medidas.

»*Forte* es un concepto relativo.

»Supongamos que empezara usted el parlamento de Otelio en voz baja. Si dijera usted el verso siguiente con una voz ligeramente más alta, ya no estará hablando en el *piano* del primer verso.

»El verso siguiente, todavía más alto, será en consecuencia menos *piano* aún, y así sucesivamente hasta llegar al *forte*. Aumentando el volumen gradualmente se llegará alguna vez al grado más alto de fuerza de la voz que no podría definirse más que como *forte fortissimo*. Es en esa escala de sonidos que va del *piano pianissimo* al *forte fortissimo* donde encontraremos toda la escala de los grados relativos de fuerza de la voz. Pero para usar la voz de esta forma hay que hacer cálculos muy exactos y estar muy seguro de la propia medida, si no sería muy fácil caer en la exageración.

»Hay cantantes poco exigentes que creen elegante alternar tonos fuertes y suaves en un contraste repentino. Cantan, por ejemplo, las primeras palabras de una serenata de Chaikovski *forte fortissimo* y las siguientes en un *piano pianissimo* apenas perceptible. Luego empiezan a gritar de nuevo *forte fortissimo* cuando llegan a las palabras sobre “el son encantador de la guitarra”, y continúan con un *piano pianissimo* repentino: “Amada ven a mí...”. ¿Se pueden ustedes imaginar una trivialidad y una falta de gusto mayores que estas diferencias de verdadero cataclismo?

»Lo mismo sucede en el teatro: gritos y alaridos, y a continuación leves susurros cuando se trata de una escena trágica, y esto sin ninguna preocupación por el significado esencial de las palabras que se están diciendo, y olvidando además el sentido común.

»Sin embargo, hay otro tipo de actores y cantantes que tienen quizás poca voz y escasas dotes temperamentales, pero que saben usar el *forte* y el *piano* de tal manera que multiplican por diez la ilusión de sus dotes naturales.

»Muchos de ellos tienen incluso fama de poseer grandes recursos vocales. Sin embargo, ellos saben que su fama se debe fundamentalmente a la técnica y el arte.

»En cuanto a la voz fuerte como tal casi no sirve de nada en escena. En la gran mayoría de los casos si sirve para algo es para ensordecer a los que no entienden nada de arte.

»Por tanto, cuando necesiten ustedes dar una potencia real a sus palabras, no se ocupen del volumen y recuerden las inflexiones ascendentes y descendentes y las pausas.

»Sólo al final de un monólogo, de una escena o de una obra, después de haber utilizado todos los sistemas y medios de entonación (desarrollo por etapas, graduación lógica y consecutiva, todo tipo de líneas y estructuras fonéticas), sólo entonces y durante un breve instante puede usarse una voz fuerte para los versos o palabras finales, si es que el sentido de la obra lo exige.

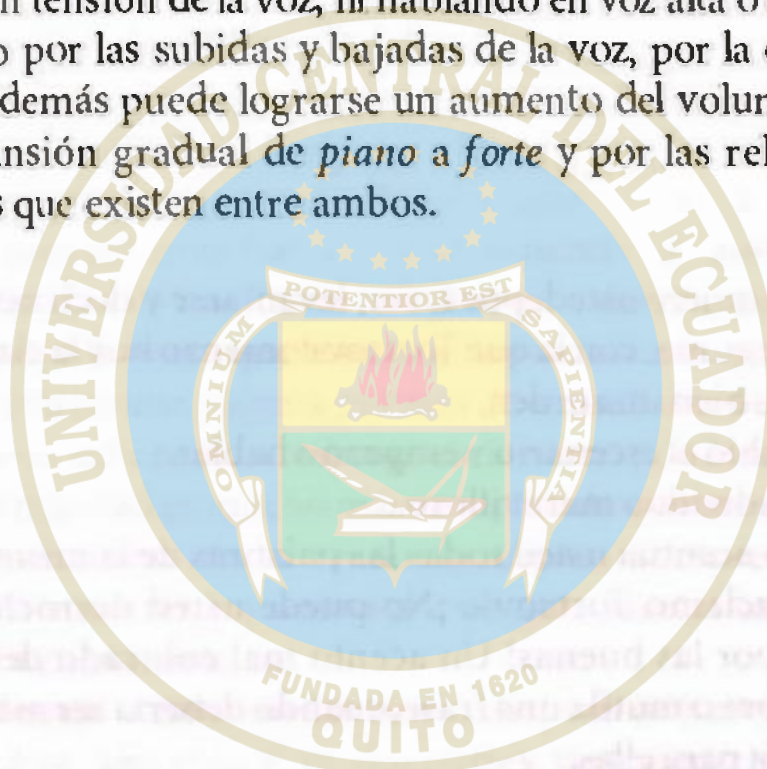
»Una vez preguntaron a Tommaso Salvini cómo podían quedarle fuerzas a su avanzada edad para gritar con tanto vigor en un papel determinado, y él contestó: "Yo no grito, ustedes gritan por mí. Lo único que yo hago es abrir la boca. Mi oficio es hacer que el personaje vaya subiendo hasta alcanzar su grado máximo de intensidad; logrado eso es el público quien debe gritar si cree que lo necesita".

»Hay, desde luego, situaciones excepcionales en el teatro en que hay que hablar con voz fuerte. Esto es especialmente cierto en las escenas de masas, o cuando se habla acompaña-

do por la música, o se canta, o con otros sonidos y efectos sonoros.

»Pero incluso en estos casos no hay que olvidar nunca que todo es necesariamente cuestión de una graduación del sonido relativa y diversificada, y que el permitir que la voz se detenga en una o varias notas extremas de la gama vocal es molesto para el público.

»¿Qué conclusión debemos sacar entonces de estos diversos aspectos del volumen del sonido al hablar? Sabemos que no hay que tratar de conseguir este volumen por medio de una gran tensión de la voz, ni hablando en voz alta o chillando, sino por las subidas y bajadas de la voz, por la entonación. Además puede lograrse un aumento del volumen por la expansión gradual de *piano* a *forte* y por las relaciones mutuas que existen entre ambos.



9. Acentuación: la palabra expresiva

1

–¿Sonia, quiere usted, por favor, levantarse y decirnos algo?

–Esta pregunta, con la que Tortsov comenzó hoy la clase, parecía más bien una orden.

Ella subió al escenario y empezó a hablar.

–Un individuo maravilloso...

–¡Pero acentúa usted todas las palabras de la misma manera! –exclamó Tortsov–. ¡No puede usted derrochar los acentos por las buenas! Un acento mal colocado deforma una palabra o mutila una frase, cuando debería ser más bien una ayuda para ellas.

»El acento es un dedo indicador. Señala la palabra esencial de una frase. En la palabra así subrayada encontraremos el alma, la esencia íntima, el cenit del subtexto.

»Todavía no se dan cuenta ustedes de la importancia de ese cenit, y por ello no estiman el acento en todo su valor.

»Aprendan a amarlo de la misma forma que otros han llegado a amar las pausas y las diversas formas de entonación, porque el acento es el tercer elemento en importancia del lenguaje.

»Tanto en el habla ordinaria como en el lenguaje de la escena dejan ustedes que sus acentos vaguen al azar como un rebaño de ovejas en un prado. Hay que poner orden en la acentuación. Diga la palabra individuo.

-Indi-viduo -fue la decidida respuesta.

-¡Cada vez mejor! -dijo Tortsov con bien fingida sorpresa. -Ahora la palabra tiene dos acentos y está dividida por la mitad. ¿No es usted capaz de decir la palabra «individuo» como una unidad, no dos, y poner el acento en la tercera sílaba?

-Individuo -dijo Sonia con un gran esfuerzo.

-Eso no es un acento vocal, sino un puñetazo en la cabeza -fue el jocoso comentario de Tortsov-. ¿Por qué cree usted que hay que andar a golpes con las palabras? No sólo modula usted su voz a golpes agudos, sino que además subraya el efecto moviendo la barbilla y sacudiendo la cabeza hacia adelante. Ésa es una mala costumbre, y desgraciadamente no es usted la única que la tiene entre los actores. ¡Como si el contenido de una palabra pudiera desentrañarse por una sacudida de cabeza o un respingo de la nariz! ¡Qué fácil!

»En realidad es mucho más complicado que eso: un acento puede indicar afecto o malicia, respeto o desprecio, franqueza o hipocresía; puede ser ambiguo, sarcástico. Sirve la palabra en bandeja.

»Además -continuó Tortsov-, después de haber cortado la palabra "individuo" en dos partes, ha tratado la primera mitad con desdén, se la ha tragado casi, y nos ha gritado la segunda de tal manera que parecía la explosión de una bomba de mano. Conviértala en una palabra, una idea, un significado. Que su composición de sonidos, letras y sílabas forme una línea melódica. Entonces se podrá dar a la palabra un movimiento ascendente o descendente, plegarla a voluntad.

«Coja usted un trozo de cable, dóblelo por aquí, retuérzalo por aquí y se encontrará con algo más o menos agradable de formas. Habrá un punto más alto que, como un pararra-

yos, atraerá al acento, y el resto formará alguna clase de estructura. Esta línea tendrá forma, definición, plenitud y armonía. Será mejor que unos metros de cable rotos en segmentos, dispersos, separados entre sí. Ahora traten de plegar la línea fonética de la palabra "individuo" variando los tonos.

Toda la clase comenzó a susurrar la palabra de una manera confusa.

—Lo están haciendo de forma mecánica—nos interrumpió Tortsov—. Producen sonidos secos, formalistas, inanimados, que sólo están relacionados externamente entre sí. Hay que darles vida.

—¿Pero cómo? —preguntamos desconcertados.

—En primer lugar, dándole a la palabra el significado que le ha sido conferido por la naturaleza, el contenido, la sensación, la idea, la imagen, y no reduciéndola a una serie de ondas sonoras que hacen vibrar el tímpano.

»Pinten un cuadro con la palabra, de manera que el individuo que están bosquejando, que tienen ustedes en el ojo del pensamiento y que están describiendo al otro personaje quede claro para él. Y él se dará cuenta de si el ser humano que hay tras esa palabra es hermoso o deforme, alto o bajo, agradable o repugnante, cruel o bondadoso.

»Traten de transmitir lo que ustedes ven y sienten con ayuda del sonido, la entonación y los demás medios de expresión.

Sonia lo intentó de nuevo, pero volvió a fracasar.

—Su error está en que primero dice la palabra y sólo después trata de comprender lo que significa. No se basa usted en un modelo vivo. Trate de hacerlo al revés: piense primero en alguno de sus conocidos, póngale frente a usted, como haría un pintor, y luego díganos lo que ve en la retina de su ojo interior.

Sonia se esforzó de una manera consciente en hacer lo que se le pedía. Tortsov le dio ánimos, diciendo:

—A pesar de que todavía no veo qué clase de individuo es el que está usted pintando, para mí es suficiente saber que está usted tratando de hacérmelo ver, saber que su atención va por el buen camino, que la palabra le ha hecho sentir a usted una necesidad de acción, de comunicación real y ya no es simplemente algo que hay que decir. Vuelva ahora a decirme la frase.

—Individuo... maravilloso —dijo Sonia con una pronunciación metódica.

—Me está hablando usted de nuevo de dos ideas o personas: una es simplemente «individuo» y la otra «maravilloso». Y, sin embargo, las dos combinadas forman una sola persona.

»Después de todo hay una diferencia entre “individuo... maravilloso” y las dos palabras entrelazadas “individuomaravilloso”.

»Le ruego que una el sustantivo y el adjetivo en un todo inseparable, y verá que el resultado es una idea integral, no de un “individuo” en general, sino de un “individuomaravilloso”.

»El adjetivo caracteriza, da color al sustantivo y distingue a este “individuo” determinado de todos los demás.

»Pero antes que nada simplifiquen las cosas eliminando los acentos de estas dos palabras, más tarde los devolveremos a su sitio.

Aquello resultó ser más difícil de lo que habíamos supuesto.

—¡Así es como debe ser! —dijo Tortsov, finalmente, satisfecho por nuestros prolongados esfuerzos.

—Ahora pongan un solo acento, el último, en las dos palabras «individuo maravilloso». Pero sin violencia, que sea de una forma acariciante, que deje buen gusto en la boca, sirvan exquisitamente esta palabra aislada con su acento. Suavemente, suavemente, sin golpes —suplicó Tortsov.

—Escuchen: éstas son las dos palabras sin acento de ninguna clase, «individuo maravilloso». ¿Se dan cuenta de lo poco interesantes que resultan? Tienen la rigidez de un palillo de tambor. Y ahora tomemos las mismas dos palabras fusionadas en una sola, con el ligero arabesco tonal de un acento: «individuo maravilloso». ¿Notan ustedes ese rizo acariciante, apenas perceptible, en esa única sílaba?

»Hay otros muchos medios que pueden ayudarnos amodelar una palabra para que resulte ingenua, decisiva, amable, dura...

Después de que Sonia y los demás alumnos hubieran experimentado con la idea proporcionada por Tortsov, nos interrumpió y dijo:

—Es inútil que se esfuercen tanto en escuchar sus propias voces. Eso es algo que no está lejos de la autoadmiraación, del exhibicionismo. Lo importante no es tanto la forma de decir una palabra como la forma en que va a ser escuchada y captada por los demás. La autoescucha es algo poco recomendable en un actor. Es mucho más importante que logre producir un efecto en los demás al transmitirles lo que lleva en el corazón y en la mente. Por tanto, no hay que hablar al oído, sino al ojo de nuestro compañero de escena. Ésta es la mejor forma de evitar escucharse a sí mismo, una costumbre dañina que aparta al actor de su verdadero camino.

2

Cuando Tortsov entró hoy en clase le dijo riéndose a Sonia:

—Bien... ¿Cómo está hoy nuestro «individuo maravilloso»?

Sonia contestó que el individuo maravilloso estaba muy bien, y lo dijo con un acento perfecto.

—Repita ahora las mismas palabras, pero con el acento en la primera —propuso Tortsov—. A propósito. Antes de reali-

zar esta prueba debo explicarle dos reglas –dijo Tortsov interrumpiéndose a sí mismo.

–La primera es que un adjetivo que modifique a un sustantivo no toma *ningún acento*. Define, suplementa al sustantivo, y se combina con él. Esta regla está implícita en el sentido de la palabra adjetivo.

»Si nos apoyamos en esta regla, parecería que no se puede poner el acento en la segunda palabra, es decir, el adjetivo, tal como yo he propuesto.

»Pero existe otra regla de mayor fuerza y que, como la pausa psicológica, trasciende todas las demás reglas y normas. Se trata de la ley de la yuxtaposición. Apoyándonos en ella estamos obligados a subrayar a cualquier precio las palabras yuxtapuestas que expresen pensamientos, sentimientos, nociones, conceptos, acciones, imágenes, etc.

»Esto es especialmente cierto del lenguaje en el teatro. Al principio podrán aplicar esto de la forma que quieran y como ustedes quieran. Si una frase está compuesta de dos elementos contrapuestos, expresen uno en un tono alto y el otro en un tono suave; uno en voz alta, el otro en voz baja; uno con este o aquel ritmo o colorido, el otro de una forma dispar. Lo único que se necesita es que la diferencia entre las dos ideas sea lo más clara y nítida posible. Apoyados en esta regla, si se quiere poner el acento sobre la segunda de las dos palabras, el adjetivo, deberemos tener en primer lugar un sustantivo que implique un contraste.

»Para que las palabras se dejen decir de una forma espontánea y natural, habrá que pensar para sí antes de pronunciarlas que no se trata de un individuo “horrible”, sino de...

–Un individuo maravilloso –las palabras salieron con toda naturalidad de boca de Sonia.

–¡Eso es, exactamente! –fue el comentario alentador de Tortsov.

Luego le dio una, dos, tres palabras más, después cuatro, cinco, seis y más, hasta formar una historia completa.

—Un individuo maravilloso ha venido, pero no te encontró en casa, y se marchó desesperado, diciendo que no volvería nunca más.

Pero al irse ampliando la frase, Sonia fue multiplicando los acentos hasta estar tan ocupada con ellos que no era capaz de mantener separados los componentes de la frase.

Al principio, Tortsov parecía divertirse con la pena que expresaba su cara. Luego se puso serio.

—Ese pánico suyo —le dijo a Sonia—, ha nacido porque se creía usted que había que amontonar los acentos unos sobre otros en lugar de suprimirlos. Cuantos menos acentos haya en una frase tanto más clara será esa frase, es decir, si los pocos acentos restantes están situados sobre las palabras clave. El arte de suprimir acentos es tan difícil como el de ponerlos. Pero ambos deben aprenderse.

Como Tortsov actuaba hoy en una función de tarde, interrumpió la clase al llegar aquí y se la pasó a Rajmanov, que nos puso unos ejercicios.

3

—He llegado a la conclusión de que antes de aprender a situar los acentos deben ustedes aprender a eliminarlos —comenzó Tortsov.

—Los principiantes exageran siempre en su empeño por hablar bien. Aplican erróneamente la acentuación. En contrapartida deberían aprender a eliminar los acentos cuando no se necesitan. Ya he dicho que esto es un arte en sí, y un arte difícil. Este arte permite en primer lugar liberar al lenguaje de la acentuación incorrecta incrustada en él por los malos hábitos. Una vez eliminada es más fácil determinar el acento adecuado. En segundo lugar este arte de eliminación será una gran ayuda práctica en ciertos casos, como, por ejemplo, cuando se trata de pensamientos vitales o hechos complicados. En aras de la

claridad los actores se ven obligados a menudo a contar episodios tangenciales, detalles oscuros, pero importantes para la obra; sin embargo, tienen que hacerlo de tal forma que la atención de los espectadores no se distraiga del hilo principal de la historia. Cualquier clase de comentario debe presentarse de una forma clara y escueta, sin rellenos excesivos. En este caso es aconsejable ahorrar las inflexiones y los acentos. En otras ocasiones, cuando se trata de frases largas y de peso, deben enfatizarse sólo algunas palabras aisladas y dejar que las otras vayan pasando con claridad, pero sin llamar la atención. De esta forma un texto difícil se ve aligerado por la forma de hablar, una tarea que los actores deben efectuar a menudo.

»En todos estos casos el arte de eliminar acentos les servirá de gran ayuda.

Después pasó a Paul la tarea de encargarse de la misma historia construida en torno a las palabras «individuo maravilloso» con el problema de acentuar una sola palabra en ella y de encontrar un motivo imaginario para la falta de énfasis en todo el resto. Se trataba prácticamente de la misma tarea en la que Sonia había fracasado antes. Tampoco Paul tuvo más éxito al principio. Después de varios intentos malogrados, Tortsov le dijo:

—Sonia había centrado su atención en situar los acentos, y usted sólo en eliminarlos. Pero no hay que exagerar en ninguno de los dos casos. Todo pensamiento contenido por las palabras queda igualmente sacrificado cuando se sobreacentúan que cuando se infraacentúan.

»La razón por la que Sonia era tan generosa con los acentos y usted tan avaro con ellos es la misma: ninguno de ustedes dos ha tenido una idea muy clara de lo que había detrás de las palabras, del subtexto. De eso es de lo que hay que preocuparse por encima de todo. Hay que crearlo para tener algo que transmitir, para tener una base de comunicación con los demás. Utilice ahora la imaginación para justificar la falta de énfasis en su historia.

«No es nada fácil hacerlo», pensé para mí.

Sin embargo, Paul, me parecía a mí, empezaba a salir airoso del dilema. No sólo encontró un fundamento a la escasa acentuación, sino que logró llegar a traspasar el único acento que le estaba permitido de una a otra palabra, a medida que Tortsov se lo iba pidiendo. Su idea consistía en esto: nosotros, que estábamos sentados en el auditorio, estábamos interrogándole sobre la visita de un «individuo maravilloso». Nuestro interrogatorio se basaba teóricamente en nuestra falta de confianza en la realidad de los hechos que él nos presentaba, falta de confianza en la verdad de sus afirmaciones con respecto a la visita. Al defenderse, Paul se veía obligado a insistir en la exactitud, la verdad de cada palabra de su historia. Por eso es por lo que subrayaba en cada repetición una palabra diferente, como tratando de grabar en nuestra mente la palabra acentuada.

«Un individuo maravilloso ha venido, etc.» «Un individuo maravilloso ha venido, etc.» Con el acento meticulosamente situado en una palabra tras otra alternativamente, Paul repetía con diligencia cada frase en su integridad eliminando todos los demás acentos. Lo hacía de forma que quedaban resaltados el contenido y el efecto de la palabra sobre la que recala el acento. Téngase en cuenta que las palabras aisladas, independientes del contexto, perderían, naturalmente, todo significado interno.

Cuando Paul hubo terminado su ejercicio, la reacción de Tortsov fue:

—Lo ha hecho usted muy bien por lo que se refiere a situar y eliminar los acentos. Pero ¿por qué las prisas? ¿Por qué ha precipitado usted la parte de la frase que no había más que atenuar?

»La prisa, el nerviosismo, el balbuceo de palabras, el vómito de frases enteras, no las atenúa, simplemente las destruye. Y eso es ajeno a nuestras intenciones. El nerviosismo por parte del que habla no hace más que incomodar a los oyentes, la

pronunciación borrosa les irrita porque les obliga a esforzarse y adivinar las cosas que no entienden. Todo esto atrae la atención de los que escuchan y subraya precisamente la parte del texto que se intentaba atenuar. Todo ese trapicheo confiere pesadez al lenguaje. La calma y el control le dan ligereza. Para aplicar el pedal suave a una frase se necesita una inflexión deliberadamente desprovista de adornos, una falta casi completa de acentuación, una seguridad y un control excepcionales.

»Esto inspirará calma en quienes le escuchan.

»Hay que realzar claramente la palabra clave y luego añadir con suavidad, con precisión, conscientemente, lo que sea necesario para la comprensión general de la frase, pero sin énfasis. En esto está basado el arte de la no-acentuación. Adquirirán ustedes este control del lenguaje a través de ejercicios prácticos en clase.

El ejercicio siguiente consistió en tomar el mismo incidente y dividirlo en episodios separados, que tenían que estar claramente desglosados.

Primer episodio: El individuo maravilloso llega.

Segundo episodio: Escucha los motivos por los que no puede ver a la persona que ha venido a visitar.

Tercer episodio: El individuo maravilloso está desolado y anonadado: ¿espera o se va?

Cuarto episodio: Se siente ofendido, decide marcharse para nunca más volver. Se va.

Esto produjo cuatro secuencias independientes con cuatro acentos, uno para cada una.

Para empezar, Tortsov nos pidió que presentáramos claramente cada uno de los hechos. Para ello teníamos que tener una visión interna viva de la cosa sobre la que estábamos hablando y una dosificación adecuada y expresiva de los acentos en cada frase. Teníamos que ver en nuestro interior la imagen que estábamos tratando de transmitir a la persona con quien hablábamos. Además, Tortsov pidió a Paul que no sólo nos describiera, sino que nos hiciera sentir de qué ma-

nera llegaba y se marchaba el individuo del episodio; no sólo lo que hacía, sino también cómo lo hacía.

Tortsov se puso a estudiar el estado de ánimo del individuo. ¿Estaba alegre y contento o, por el contrario, triste o preocupado?

Para conseguir este efecto, Paul tuvo que añadir a su acentuación el colorido de la entonación. Tortsov insistió además en saber el grado del estado de ánimo del individuo: si su decepción era fuerte, profunda, violenta, suave.

¿Cuál era, por otra parte, su estado de ánimo al tomar la decisión de marcharse y no volver nunca más? ¿Era un estado de resignación o de amenazadora violencia? Había que añadir estos matices no sólo a los puntos claves, sino a la totalidad del episodio.

Después el resto de los alumnos hizo experimentos similares de aplicación o eliminación de los acentos.

4

Para convencerme a mí mismo de que había comprendido correctamente los temas en los que habíamos estado trabajando recientemente, le pedí a Tortsov que me escuchara de nuevo en el parlamento de Oteló. Después de haberlo escuchado, señaló varios errores en los intervalos y en la forma de acentuar.

—Una acentuación correcta facilita el trabajo, una acentuación incorrecta lo dificulta —señaló de pasada.

Para corregir mis errores me hizo cambiar de lugar los acentos y repetirlo.

Lo recité por fragmentos, y en cada uno de ellos subrayaba la palabra digna de realce sobre las demás;

Como al Póntico mar
Cuya agua helada...

Luego expliqué:

–Normalmente el acento iría sobre la palabra «mar». Pero, ahora que lo pienso detenidamente, voy a cambiar el acento a la palabra «agua», puesto que es ahí donde se encuentra el punto culminante de este segmento de frase.

–Son ustedes quienes deben decidir –dijo Tortsov, volviéndose a los otros alumnos–. ¿Tiene razón?

Se pusieron a gritar todos al mismo tiempo. Unos decían «mar» otros «helada» otros «Póntico». Vania les superó a todos insistiendo en que era «como».

Cuanto más avanzaba yo en el monólogo, más empantanados estábamos en un lodazal de palabras acentuadas y sin acentuar. Al final resultaba siempre que todas las palabras de cada segmento de frase iban acentuadas, y Tortsov nos recordaba que las frases en que todas las palabras están acentuadas pierden su sentido, su razón de ser.

Así recorrimos todo mi parlamento sin haber tomado ninguna decisión clara. En realidad yo estaba más confuso que nunca, porque descubrí que se podía quitar o poner el acento en cada una de las palabras, y siempre seguía existiendo algún significado. ¿Qué era lo mejor? A eso seguí sin encontrarle una solución clara.

Quizás me estaba sucediendo lo mismo que cuando los ojos miran muchas cosas al mismo tiempo. En una tienda, en una pastelería, ante un despliegue de entremeses, me resulta difícil tomar una decisión. En el texto de *Otelo* había tantos acentos posibles que había perdido la cabeza.

Al final seguíamos sin poder decidir, y, sin embargo, Tortsov no quería decir nada: simplemente nos observaba con una sonrisa maliciosa. Después de una pausa larga y embarazosa llegó a controlar sus ganas de divertirse a costa nuestra.

–Nada de esto les habría sucedido si conocieran ustedes las leyes de nuestra lengua. Inmediatamente les habrían servido de ayuda y de orientación al establecer automática-

mente la mayor parte de los acentos necesarios y, por necesarios, correctos.

—¿Qué es lo que deberíamos haber hecho? —preguntamos.

—En primer lugar, desde luego, tendrían que conocer las normas de acentuación en ruso y luego... Bien, supongan que se han trasladado a un nuevo piso y que sus muebles están desparramados por todas partes —dijo Tortsov, ilustrando inmediatamente sus comentarios con un ejemplo concreto.

—¿Qué harían ustedes para ordenar las cosas?

»Primero juntarían todos los platos en un sitio, pondrían juntas las tazas de té, reunirían los chismes diferentes que no tuvieran personalidad precisa; luego colocarían los muebles grandes en virtud de su función, etcétera.

»Después de haber hecho todo esto les sería más fácil manejarse.

»Hay que hacer algo parecido con un texto antes de poder encontrar el lugar adecuado para los acentos. Para explicarles este proceso me referiré al azar a algunas reglas mencionadas por S. M. Volkonski en su libro *The Expressive Word*. Recuerden que no voy a hacer esto para enseñarles las reglas mismas. Lo hago sólo para demostrar la necesidad que tienen ustedes de conocerlas y cómo a su debido tiempo aprenderán ustedes a usarlas. Una vez que se hayan dado ustedes cuenta del valor de su objetivo final será más fácil para ustedes entrar en un estudio consciente y cuidadoso del tema*.

—Vean cuántas palabras y acentos encuentran su colocación adecuada por la simple aplicación de las reglas del len-

* Aquí el imaginario director y profesor Tortsov cita determinadas reglas de acentuación que no se aplican de la misma forma en otros idiomas. Puesto que no era intención de Stanislavski enseñar aquí las reglas del acento en detalle, se ha pensado que lo mejor era omitir esto en la traducción española, tal como se ha hecho en la edición americana. Este uso del acento debe ser, sin embargo, aprendido y aplicado por el actor con relación a su propia lengua.—[N. del T.]

guaje –continuó Tortsov–. Ahora no debería causarles ninguna dificultad el elegir entre las demás palabras todavía no ordenadas ni acentuadas. El subtexto con su tejido de infinitos hilos, la línea continua de acción y el superobjetivo les servirán también de guía.

»Después de eso queda sólo la coordinación entre los acentos seleccionados: unos serán fuertes y otros más suaves.

»Este es un aspecto importante y difícil de nuestro trabajo, y lo discutiremos en la próxima clase.

5

Tal como había prometido, Tortsov se ocupó hoy del problema de la coordinación de muchos acentos, ya en frases aisladas, ya en una serie de frases.

–La más comprensible y fácil de todas es una cláusula con una palabra acentuada –explicó–. Tomemos por ejemplo: «Ha venido aquí una persona conocida tuya». Acentúese la palabra que se quiera, y el sentido será diferente cada vez.

»Intenten poner dos acentos en esa misma cláusula, digamos en “conocida” y “aquí”. Inmediatamente se hará más difícil encontrar una justificación y pronunciar la frase. ¿Por qué? Porque se le está inyectando un nuevo significado. Primero porque no es cualquiera quien ha venido, sino alguien conocido tuyo, y además no ha ido a cualquier sitio en general, sino que ha venido aquí.

»Póngase un tercer acento en “venido” y la frase se complica en su significado subyacente y en su transmisión, porque además de los otros factores uno nuevo sugiere que no vino a caballo o en coche, sino que vino a pie.

»Imagínense una frase muy larga, acentuada toda y sin un apoyo subyacente para los acentos. La única forma de describirla sería: Una frase llena de palabras acentuadas sin im-

portancia. Hay, sin embargo, ocasiones en que deben encontrarse razones subtextuales para acentuar todas las palabras y las nuevas connotaciones que cada una va añadiendo. Es más fácil separarlas que expresarlas como una unidad.

Tortsov sacó entonces un trozo de papel del bolso y dijo:

—He aquí un texto del *Marco Antonio y Cleopatra* de Shakespeare:

Corazones, lenguas, pinturas, autores, bardos, poetas no pueden
Imaginar, decir, modelar, escribir, cantar, medir, ¡oh!
Su amor a Antonio...

»El famoso erudito W. S. Jevons —continuó Tortsov—, ha dicho que Shakespeare reunió en esta frase única seis sujetos y seis predicados, de manera que, hablando estrictamente, tenemos seis veces seis proposiciones, o sea, treinta y seis.

»¿Cuál de ustedes quiere encargarse de leer estos versos de manera que cada una de las treinta y seis proposiciones tenga un valor? —preguntó.

Nos quedamos todos callados.

—Tienen ustedes razón. Ni yo mismo soñaría con encargarme de esta tarea. No poseo la técnica del lenguaje necesaria para lograrlo. Pero no es esto lo que nos importa ahora. Lo que nos interesa es el método técnico para elegir y coordinar muchos acentos en una proposición.

»¿Cómo podemos seleccionar en un largo parlamento la palabra clave y la serie de palabras que son de menor importancia, pero necesarias para la comprensión del conjunto? No todas pueden ser igualmente importantes; naturalmente, unas exigirán más énfasis y otras menos, un tercer grupo será todavía menos importante y deberán ser atenuadas y postergadas a segundo término.

»En cuanto a las palabras secundarias, sin acento y sin importancia, necesarias para el sentido general de la frase, éstas también deben ser atenuadas y pasar a segundo término.

»Esto exige una compleja escala de acentuación: fuerte, media, suave.

»De la misma forma que en la pintura, donde hay tonos oscuros y claros, tonos medios, cuartos de tono, color, claroscuro, hay en el lenguaje una gama correspondiente de grados diversos de fuerza y de acentuación.

»Ístos deben medirse, combinarse y coordinarse, pero sin embargo deben en cierto modo calcularse los acentos débiles, con el propósito de realzar la palabra clave que lleva un acento fuerte. No deben competir entre sí, sino más bien fusionarse en una línea completa para facilitar la transmisión de una frase difícil. Debe haber perspectiva en las partes aisladas, así como en la estructura completa de un texto.

»Ya saben ustedes que la tercera dimensión se utiliza para lograr profundidad en un cuadro. No existe en realidad, el lienzo es una superficie lisa tensada sobre un marco y sobre ella pinta el artista su obra. Sin embargo, la pintura produce la ilusión de muchos planos diferentes. Parecen penetrar más y más en el lienzo mismo, mientras que el primer término parece salir del marco al encuentro del que lo mira.

»Nosotros disponemos también de muchos planos de lenguaje que crean perspectiva en la frase. La palabra más importante resalta con mayor definición en primer término del plano de sonido. Las palabras menos importantes crean una serie de planos más profundos.

»En este trabajo lo esencial no es tanto el volumen como la calidad del acento.

»Esto es lo importante: ¿Desciende el acento de arriba hacia abajo o, por el contrario, sube de abajo hacia arriba? ¿Se hunde con pesadez o se desliza suavemente hacia arriba en una penetración sutil? ¿Es un impacto suave o violento, áspero o casi impalpable, cae repentinamente y se desvanece al instante o queda latente durante un tiempo relativamente largo? Por otra parte, existen lo que podrían llamarse acentos masculinos y femeninos.

»El primero (el acento masculino) es claro y cortante, como el golpe de un martillo en un yunque. Un acento así es breve, instantáneo. El segundo (el acento femenino) no es de carácter menos definido, pero no acaba en seguida, dura un poco. Como ejemplo supongamos que, por las razones que sea, después de haber golpeado con el martillo con fuerza contra el yunque se tira del martillo hacia uno mismo arrastrándolo por el yunque, quizás para facilitar el movimiento de volver a levantar el martillo. Esa acción de arrastre mantenida sería un acento femenino.

»He aquí otro ejemplo que combina la palabra y la acción: Si un anfitrión enfurecido expulsa a un invitado indeseable de su casa, utilizará palabras fuertes, acompañadas de los gestos apropiados, apuntando hacia la puerta. En sus palabras y gestos estará usando el acento masculino.

»Si una persona más refinada hace lo mismo, sus palabras de expulsión serán las mismas, serán firmes y claras, pero su voz bajará, sus acciones se harán más lentas y la dureza inicial se verá modificada. Esa especie de golpe fuerte con una continuación sostenida corresponde a un acento femenino.

»Otro factor que interviene en la elección de los acentos y en la coordinación de las palabras es la entonación. La línea y estructura que la entonación proporciona a una palabra le confieren una gran fuerza expresiva y no pequeña efectividad. *El acento puede combinarse con la entonación.* En este caso la segunda proporcionará a la palabra un colorido que contendrá los diversos matices afectivos: acariciante, malévolo, irónico, un velo de desprecio, respeto, etc.

»Además de la entonación, tenemos otros medios diversos para dar relieve a una palabra. Podemos, por ejemplo, colocarla entre dos pausas. Para un mayor reforzamiento, una de las dos pausas puede ser una pausa psicológica. También puede darse fuerza a la palabra clave eliminando los acentos de todas las palabras menores. Por contraste, esa palabra que queda aislada tendrá más fuerza.

«Es necesario establecer la interrelación, el grado de énfasis, la calidad de la acentuación, entre todas estas palabras acentuadas y no acentuadas; hay que crear un plano tonal con la perspectiva necesaria para dar movimiento y vida a una frase.

«Cuando hablamos de coordinación pensamos en la integración armoniosa, en la interrelación de los grados del volumen de acentuación, con la finalidad de realzar determinadas palabras.

«Así es como produciremos una forma armoniosa, una frase plena de belleza arquitectónica.

6

—Todo lo que hemos dicho con respecto a la acentuación y a la coordinación de las palabras acentuadas en una cláusula puede igualmente aplicarse al proceso de subrayar cláusulas aisladas dentro de una historia completa o de un monólogo. La cláusula importante puede estar acentuada fuertemente por comparación con otras de menor importancia, mientras que la palabra clave de la cláusula clave llevará también un acento más fuerte que las de las cláusulas no acentuadas.

«La cláusula principal puede ser realzada al colocarla entre dos pausas. Esto se consigue subiendo o bajando la tonalidad fonética de la frase acentuada, o recurriendo a una línea de inflexión más viva que le proporcionará un matiz más fresco.

«Otra manera de dar énfasis a una frase clave es variar el tempo y ritmo en relación con el de las partes subordinadas de un monólogo o de una historia. Finalmente, podemos conservar la fuerza y los matices normales de la cláusula acentuada, pero atenuando el resto de los segmentos y suavizando sus golpes de acento.

»No es tarea mía entrar en una enumeración de todas las posibilidades que existen para lograr sutiles matices de acento en las palabras y en las frases. Sólo puedo asegurarles que estas posibilidades, así como las formas de explotarlas, son numerosas. Con su ayuda serán ustedes capaces de elaborar los planes más complejos para la coordinación de diferentes acentos en las palabras y en las frases.

»Si se amalgaman con el superobjetivo de una obra de teatro, siguiendo la línea del subtexto y la línea continua de acción, estos acentos prestarán a las palabras que se digan una importancia excepcional, porque nos ayudarán a lograr la gran finalidad de nuestro arte: *Infundir la vida de un espíritu humano a un personaje o una pieza teatral.*

»La capacidad que ustedes tengan de sacar el máximo rendimiento de sus posibilidades de lenguaje dependerá de su experiencia, conocimiento, gusto, sensibilidad y talento. Los actores con una verdadera sensibilidad para las palabras, para su lengua nativa, llevarán sus métodos de coordinación, de creación de planos y perspectivas del lenguaje a un grado de virtuosismo.

»Los que no estén tan dotados de talento tendrán que esforzarse más concienzudamente en la adquisición de un amplio conocimiento y en el estudio de su propia lengua; se verán obligados a trabajar más para adquirir experiencia, práctica y arte.

»Cuanto más disponga el actor de medios y posibilidades, tanto más vivo, potente, expresivo e irresistible será su lenguaje.

7

Hoy he vuelto a recitar otra vez el parlamento de *Otelo*.

—Su trabajo no ha sido inútil —fue el halagador comentario de Tortsov.

—En los detalles es bueno todo lo que usted hace. En algunos lugares tiene incluso una gran fuerza. Pero en conjunto sigue teniendo lugares donde hace agua, donde no avanza. Avanza usted durante dos segmentos, luego retrocede en los dos siguientes, y así de una manera constante.

»La repetición de los mismos efectos fonéticos convierte esos efectos en algo molesto, parecido a la monotonía de un empapelado de pared con un motivo demasiado chillón.

»En escena hay que manejar los medios de expresión de una forma diferente, no en estado bruto, sino en función de un propósito determinado.

»En lugar de continuar dándoles explicaciones, será mejor que diga yo mismo el parlamento, no para exhibir mi capacidad, sino para aclararles paso a paso los secretos de la técnica del lenguaje, así como los diferentes cálculos y consideraciones que pasan por la cabeza de un actor en relación con el efecto dramático del texto sobre sí mismo y sobre su interlocutor en escena.

»Empezaré aclarando el problema al que me enfrento —Tortsov se volvió entonces hacia Paul.

—Se trata de hacerle creer y sentir a usted, que hace el papel de Yago, el impulso elemental que lleva al Moro a una venganza terrible. Con esta intención, y de acuerdo con las exigencias de Shakespeare, haré la yuxtaposición de la viva imagen de la marca ascendente del Póntico con la de la tormenta espiritual que se produce dentro de un hombre consumido por los celos. Para lograr esto lo mejor sería excitar sus sentimientos, haciéndole consciente de lo que veo dentro de mí mismo. Se trata de un objetivo difícil, pero realizable, especialmente, puesto que he preparado muy bien materiales visuales y de otras clases que son lo suficientemente vívidos e interesantes.

»Después de un breve instante de preparación, Tortsov miró fijamente a Paul, con una mirada que habría podido tener por destinataria a la infiel Desdémona misma.

–Como el Póntico mar... –dijo los versos con suavidad con una calma relativa, y luego añadió de forma lacónica:

–¡No voy a mostrar todo lo que hay en mi interior! Doy menos de lo que podría dar.

»Tengo que economizar, ir acumulando mis emociones.

»La frase no se entiende por sí misma.

»Entonces la termino en mi interior:

»*Como el Póntico mar...* (cuya agua helada y flujo violento no vuelve al cauce, sino que irrumpe en la Propóntida y el Helesponto).

»Debo tener cuidado y no apresurarme. Después de “mar” haré una pausa de sonido.

»Durará dos, o un máximo de tres notas.

»Cuando llegue a las pausas siguientes (habrá muchas) empezaré a subir más la vez.

»No daré todavía la nota más alta.

»Debo moverme verticalmente.

»¡A partir de ahora se acabó la línea horizontal!

»¡Nada de voltaje de alta tensión!

»¡Que no sea demasiado chato, se necesita intención!

»Debo subir, pero no de repente, por tiempos.

»Hay que cuidarse de que el segundo segmento tenga más fuerza que el primero, el tercero más que el segundo, el cuarto más que el tercero. ¡Pero sin gritos!

»El ruido no es fuerza.

»La fuerza reside en la subida progresiva.

»*Cuya agua helada y flujo violento...* (no vuelve al cauce, sino que irrumpe en la Propóntida y el Helesponto).

»Si en cada segmento subo una tercera, las cincuenta y dos palabras de la frase necesitarán un registro de más de tres octavas. ¡Y no llego a tanto!

»Así que después de una subida tendré que volver ligeramente hacia abajo.

»Cinco notas de subida y dos de bajada.

»Subida total: tres tonos.
»¡Pero el efecto será de cinco tonos!
»Luego volver a subir cuatro notas y bajar dos.
»Total: sólo dos notas de subida. Pero la impresión es de cuatro. Y así sucesivamente.

»Efectuando estas economías en mi registro, me alcanzará para las cincuenta y dos palabras.

»¡Se trata de economizar no sólo las emociones, sino también el registro de la voz!

»¡Más tarde, si en el registro no me quedan bastantes notas para seguir subiendo la voz, tendré que intensificar el acento y cuidar las pausas!

»¡Tendré que sentir el sabor de las pausas en la lengua!

»Eso también produce la impresión de un aumento de potencia.

»Pero ahora debe terminar esta pausa.

»¡Espera, no tengas prisa!

»Nada me impide introducir una pausa psicológica además de la pausa lógica.

»Una pausa para respirar aguza la curiosidad.

»Una pausa psicológica cumple la misma función para con las reacciones naturales de uno mismo, la intuición... la imaginación... y el subconsciente...

»Una pausa para respirar me da tiempo a repasar mis imágenes mentales..., a realizarlas a través de mis movimientos, expresiones faciales, emisión de radiaciones...

»Esto no debilitará la tensión dramática.

»¡Por el contrario, una pausa dinámica despertará mi interés y el de ustedes!

»Pero no debo caer en la pura técnica.

»Debo concentrar el pensamiento en mi tarea inmediata: Tengo que conseguir a toda costa que *vean* ustedes las imágenes de mi mente.

»¡Debo permanecer activo! Actuaré con un propósito definido.

»Pero... no debo dejar que la pausa se prolongue innecesariamente.

»Continuaré...

»*No vuelve al cauce...* (sino que irrumpe en la Propóntida y el Helesponto).

»¿Por qué se abren más mis ojos?

»¿Están emitiendo radiaciones con mayor energía?

»¿Y por qué se extienden mis brazos lenta y majestuosamente hacia arriba?

»¿Y todo mi cuerpo, mi yo todo también?

»¿Es el ritmo arrollador de las olas?

»¿Creen ustedes que todo esto es algo estudiado?

»¿Un efecto teatral?

»¡No! Se lo aseguro...

»¡Es espontáneo!

»¡Me di cuenta de que sucedía mientras estaba actuando y después de que se hubiera producido!

»¡Cuando todo estaba hecho!

»¿Qué es lo que lo ha producido?

»¿La intuición?

»¿Mi subconsciente?

»¿La naturaleza creadora?

»Quizás.

»¡Lo único que sé es que la pausa psicológica lo ha facilitado!

»¡Ha preparado el estado de ánimo!

»¡Ha espoleado la emoción!

»¡La atrae y la pone en funcionamiento!

»¡Ayuda también al subconsciente!

»¡Si yo hubiera hecho esto conscientemente, calculando el efecto teatral, ustedes habrían creído que se trataba de un engaño!

»¡Pero ha sido la naturaleza misma la que lo ha hecho..., y eso les hace creerlo por completo!

»¡Porque es natural!

- »¡Porque es la verdad!
- »*Sino que irrumpe*
- »*En la Propóntida y el Helesponto...*
- »¡También ahora me he dado cuenta, después de consumados los hechos, de que algo maléfico se ha apoderado de mí!
- »¡Yo mismo no sé por qué o cómo!
- »¡Pero estoy satisfecho, me gusta!
- »¡Sostendré la pausa psicológica!
- »¡Todavía no lo he expresado todo!
- »¡Hasta qué punto me provoca y me pone en ignición la pausa!
- »¡Por otra parte se ha hecho más activa!
- »¡Espolearé de nuevo a la naturaleza!
- »¡Pondré mi subconsciente en funcionamiento!
- »¡Dispongo de todos los medios para conseguirlos
- »¡Llego a la nota más alta: Helesponto!
- »¡La pronunciaré y luego dejaré caer el sonido! Y esto antes de tomar el impulso siguiente, el último.
- »*Así mis negros pensamientos, con paso airado,*
- »*No han de volver al dulce amor...*
- »Subrayaré el giro aquí. Éste es el punto culminante del parlamento.
- »*No han de volver al dulce amor...*
- »Tengo miedo de caer aquí en un falso patetismo.
- »¡Debo asirme a mis objetivos con una mayor seguridad!
- »¡Mis imágenes interiores deben tener raíces firmes!
- »¡Intuición, subconsciente, naturaleza!
- »¡Hagan lo que quieran!
- »¡Les dejo las riendas! Yo me contengo, les provoco con mis pausas.
- »Cuanto más se contiene uno, más grande es la provocación.
- »¡Ha llegado el momento de eliminar todos los obstáculos!
- »¡De movilizar todos los medios de expresión!

- »¡Todas las fuerzas al asalto!
- »¡*Tempo* y ritmo!
- »Y... me da miedo decirlo...
- »¡Incluso la voz fuerte!
- »¡Pero nada de gritos!
- »Simplemente en las dos ultimas palabras de la frase siguiente: *...no han de volver al dulce amor...*
- »¡Y en la coronación final!
- »*Hasta que una venganza dura y plena*
- »*No los engulla.*
- »¡Contengo el *tempo*!
- »¡Para introducir el contenido!
- »¡Luego añado el punto final!
- »¿Se dan cuenta de lo que esto significa?
- »¿El punto final de un parlamento trágico?
- »¡Es el fin!
- »¡Es la muerte!
- »¿Quieren ustedes experimentar esto, de lo que les estoy hablando?
- »¡Suban a la cima del pico más alto!
- »Sobre la sima de un abismo sin fondo.
- »Cojan una roca... y...
- »Arrójenla...
- »Al fondo mismo.
- »Oirán, sentirán, que la roca se deshace en mil pedazos, si es que puede oírse...
- »Pedazos minúsculos...
- »¡Debe producirse una caída semejante!
- »¡En la propia voz!
- »¡Desde la nota más alta al fondo mismo del registro de nuestra voz!
- »La naturaleza del punto final lo exige.
- Al oír aquello estalló en mí una rebelión interna. ¿Es que los actores pueden dejarse conmover en momentos semejantes por tales consideraciones técnicas y profesionales?

¿Dónde queda entonces la inspiración? Me sentía ofendido y destrozado.

8

Después de hacer acopio de todo mi valor, comencé a decirle a Tortsov todo lo que había estado pensando desde la última clase.

—Ya no nos queda tiempo para eso —me cortó en seco, y volviéndose hacia los demás alumnos, anunció:

—Por lo que respecta a su forma de hablar, ha terminado mi misión. No les he enseñado nada porque ni siquiera he intentado hacerlo. Pero les he iniciado en el estudio consciente de un tema nuevo y de una gran importancia.

»A través de nuestros pequeños experimentos, han llegado a comprender la gran cantidad de medios técnicos vocales (tales como el colorido tonal, las inflexiones, todo tipo de estructuras fonéticas, las numerosas clases y aspectos de la acentuación, las pausas lógicas y psicológicas, etcétera) de que debe disponer el actor para satisfacer las exigencias que nuestro arte nos impone con respecto a las palabras y al lenguaje.

»Les he explicado todo lo que he podido; el resto lo oirán del señor Sechenov, su nuevo profesor de acentuación.

El señor Sechenov avanzó unos pasos y Tortsov hizo algunos comentarios agradables de presentación. Tortsov estaba a punto de marcharse para que comenzara nuestra primera lección, pero antes de que pudiera salir de la sala yo le detuve:

—¡No se vaya! ¡Le ruego que no se marche sin habernos explicado lo más importante de todo!

Paul me apoyó en lo que decía.

Tortsov estaba violento, enrojeció y luego nos llevó hacia un lado para reñirnos por nuestra falta de tacto hacia el nuevo profesor. Finalmente preguntó:

—¿De qué se trata? ¿Qué es lo que ha sucedido?

—¡Es horrible! ¡Ya no soy capaz de hablar! —Las palabras me ahogaban mientras trataba de expresarle mis sentimientos—. Me he esforzado tanto por poner en práctica lo que he aprendido de usted con respecto al habla o al recitado..., pero al final no hago más que confundirme y no soy capaz de decir dos palabras juntas. Coloco un acento, pero, como si tratara de fastidiarme, no se queda donde dicen las reglas que debería estar, sino que cambia de sitio. Me esfuerzo por conseguir la entonación necesaria que exigen ciertos signos de puntuación, pero mi voz realiza tales cabriolas fonéticas que estoy absolutamente desorientado. Trato de expresar un pensamiento, pero me olvido de él, porque entre tanto me encuentro avanzando a tropezones por entre las reglas del lenguaje y mi mente vaga frase arriba y frase abajo, tratando de decidir la manera de aplicarlas. Al final todo este trabajo me sitúa en un estado de conmoción cerebral y de vértigo.

—Todo eso nace de la impaciencia —dijo Tortso—. ¡No hay que tener tanta prisa! Debemos seguir el programa de estudios. Para tranquilizarles a ustedes tendría que alterar el orden de ese programa y dar un salto adelante. Eso no haría más que llenar de confusión a los demás alumnos, que no se quejan y que no tienen tanta prisa como ustedes dos.

Después de pensar en el asunto por un momento, Tortsov nos dijo que fuésemos a visitarle a su casa aquella noche a las nueve. Se marchó y nosotros volvimos a la clase con el nuevo profesor de dicción.

10. La perspectiva en la construcción del personaje

1

Eran exactamente las nueve cuando Paul y yo llegamos a casa de Tortsov.

Le expliqué hasta qué punto me había deprimido el descubrir que la inspiración quedaba sustituida por el cálculo teatral.

—Sí..., también por el cálculo —admitió Tortsov—. Una mitad del alma del actor se ve absorbida por el superobjetivo, la línea continua de acción, el subtexto, sus imágenes interiores, los elementos que componen su estado creador interno. Pero la otra mitad continúa operando apoyada en la psicotécnica de la forma que más o menos les he explicado.

»Un actor está dividido en dos partes al actuar. Ustedes recordarán la forma en que lo explicaba Tommaso Salvini. «Un actor vive, llora, ríe, en el escenario, pero al llorar y reír observa sus propias lágrimas y alegría. Esta doble existencia, este equilibrio entre la vida y la interpretación es lo que crea el arte.»

»Como ven ustedes, esta división no hace ningún daño a la inspiración. Por el contrario, la una alienta a la otra.

»Por otra parte, también en la vida real llevamos una doble existencia. Pero eso no nos impide vivir y experimentar emociones fuertes.

»¿Recuerdan ustedes lo que les dije cuando estábamos empezando y estudiábamos los objetivos y la línea continua de acción, recuerdan, repito, lo que les dije sobre las dos líneas paralelas de perspectiva?

»Una es la perspectiva del papel.

»La otra es la perspectiva del actor, su vida en escena, su psicotécnica mientras actúa.

»La corriente *psicotécnica* que les expliqué por medio del parlamento de *Otelo*, es la línea de *perspectiva del actor*. Está cercana a la *perspectiva del papel* porque corre paralela a ella, como un camino puede ir paralelo a una carretera. Pero hay momentos determinados en que pueden apartarse cuando, por una u otra razón, un actor es alejado del curso principal de su papel por algo insignificante y extraño a él. Entonces pierde la perspectiva de su papel. Afortunadamente existe nuestra psicotécnica precisamente con el propósito de preparar constantemente formas de que volvamos al buen camino, de la misma forma que el sendero siempre conducirá al peatón de vuelta a la carretera.

Paul y yo pedimos a Tortsov que entrara con más detalle en el tema de los dos tipos de perspectiva. Estaba poco dispuesto a alterar todos nuestros planes de estudio, y repitió que aquello era parte de nuestro trabajo futuro. Pero, finalmente, conseguimos llevarle a ese terreno, y poco después estaba tan enfrascado en el tema que ni se dio cuenta de lo lejos que iba en sus explicaciones.

—Hace poco fui al teatro a ver una obra en cinco actos —comenzó—. Después del primer acto estaba tan encantado con la escenificación como con la interpretación. Los actores realizaban una caracterización llena de vida, estaban llenos de fuego y temperamento, actuaban de una manera especial que me interesaba mucho. Tenía curiosidad por

ver cómo continuaban la obra y la forma de actuar de los actores.

»Pero después del segundo acto me di cuenta de que habían mostrado lo mismo que en el primero. Por esta causa, el interés del público, y el mío propio, desaparecieron definitivamente. Después del tercer acto sucedió lo mismo, pero en un grado todavía más notable, porque los actores no exploraban nuevos fondos, sus personajes estaban congelados, continuaba el mismo espíritu ardoroso del principio, al que el público ya se había acostumbrado. Aquella forma de actuar, siempre igual, había llegado a convertirse para entonces en algo tan manido que resultaba aburrida, insulsa y a veces molesta. Hacia la mitad del quinto acto yo no podía soportarlo más. Los ojos ya no miraban al escenario, mis oídos estaban sordos al diálogo, mi cabeza estaba ocupada por este pensamiento: ¿Cómo puedo salir de aquí sin que se den cuenta?

»¿Cuál es la explicación de esta escala descendente de impresiones sacadas de una buena obra, bien interpretada y escenificada?

—La monotonía —me atreví a decir.

—Hace una semana fui a un concierto—continuó Tortsov—. La misma «monotonía» era evidente en la música. Una buena orquesta tocaba una buena sinfonía. La terminaron de la misma forma que la empezaron, sin apenas alterar el ritmo o el volumen del sonido, no había matices. Era algo absolutamente aburrido para los oyentes.

»¿Por qué no tuvieron éxito esta obra bien interpretada y esta magnífica sinfonía tocada por una buena orquesta? ¿No es porque actuaban en ambos casos sin perspectiva?

»Pongámonos de acuerdo en que la palabra “perspectiva” significa: la interrelación y distribución calculada y armónica de las partes en una obra o en un papel teatrales.

»Esto significa, además, que no puede haber interpretación, ni movimiento, ni gestos, ni pensamientos, ni lenguaje,

ni palabras, ni sentimientos, etc., sin la perspectiva apropiada. La más sencilla entrada o salida del escenario, cualquier acción que se realice para desarrollar una escena, para pronunciar una frase, unas palabras, un monólogo, etc., debe tener una perspectiva y una finalidad última (el superobjetivo). Sin ellos no sería capaz de decir siquiera "sí" o "no". Incluso una pequeñísima frase considerada en sí misma tiene su propia perspectiva, aunque sea breve. Y menos aún puede prescindir de ella un pensamiento completo expresado en una serie de cláusulas. Un parlamento, una escena, un acto, una obra, todos necesitan perspectiva.

»Es costumbre, al hablar del lenguaje, referirse a la llamada perspectiva lógica. Pero nuestra experiencia teatral nos lleva a una terminología más amplia. He aquí las diversas descripciones que utilizamos:

»1. Perspectiva del pensamiento transmitido. Análoga a la perspectiva lógica.

»2. La perspectiva en la transmisión de sentimientos complejos.

»3. La perspectiva artística, utilizada para añadir tonalidad y vida a una historia o un parlamento.

»En la primera, la perspectiva utilizada para la transmisión de un pensamiento, la lógica y la coherencia desempeñan un papel importante en el despliegue del pensamiento y en el establecimiento de las relaciones entre las diversas partes de la expresión total.

»Esta perspectiva se logra con la ayuda de una larga serie de palabras clave y sus acentos, que dan sentido a la frase.

»De la misma forma que subrayamos esta o aquella sílaba de una palabra, esta o aquella palabra de una frase, tendremos que dar realce a la frase más importante que comprenda un pensamiento completo, y hacer lo mismo con una historia completa, un diálogo o un monólogo. Seguiremos el mismo principio en una escena grande o en un acto completo, seleccionar las partes componentes importantes, los episo-

dios más significativos. A partir de todo esto desarrollaremos una cadena de puntos importantes que diferirán entre sí en cuanto a volumen y plenitud.

»Las líneas de perspectiva que se utilizan para transmitir sentimientos complejos se mueven en el plano subtextual, interno, de un papel. Son éstas las líneas de los objetivos internos, deseos, ambiciones, esfuerzos, acciones agrupadas, insertas, separadas, combinadas, acentuadas, atenuadas. Algunas representan objetivos de una importancia fundamental y aparecen en primer término. Otras, objetivos de un valor medio o mínimo, y se agrupan en un término secundario, o quedan relegadas al fondo, según los factores específicos que originen el desarrollo de las emociones a través de la obra teatral.

»Estos objetivos, que conforman las líneas de una perspectiva interna, se expresan en palabras en no pequeña proporción.

»Cuando se llega a la aplicación del colorido a lo largo de las líneas de perspectiva artística, nos vemos obligados a atenernos a las cualidades de continuidad, tono y armonía. Como en la pintura, el colorido artístico es una gran ayuda para diferenciar los distintos planos del lenguaje.

»Las partes más importantes, que deben resaltar más, son las de colores más vivos, mientras que las relegadas a los fondos son de matices tonales más mitigados.

»Sólo cuando estudiemos una obra teatral como un todo y podamos apreciar su perspectiva general, seremos capaces de ensamblar acertadamente los diversos planos, de realizar una distribución hermosa de las partes componentes, de darles un moldeado de formas armoniosas y plenas en el sentido verbal.

»Sólo después de que un actor haya meditado profundamente, analizado su papel y se haya sentido vivo dentro de él, se le abrirá esa hermosa, larga y atrayente perspectiva. Su lenguaje ensancha, por así decirlo, y pierde la visión miope

que le caracterizaba al principio. Sobre el fondo de esta profundidad de campo podrá interpretar acciones completas, expresar pensamientos completos, en vez de verse sometido a objetivos limitados, a frases y palabras aisladas.

»Cuando por primera vez leemos en voz alta un libro desconocido, nos falta perspectiva. De instante a instante sólo podemos mantener en la cabeza las acciones, palabras y frases inmediatas. ¿Puede una lectura así ser artística y verdadera? Desde luego que no.

»Las acciones físicas amplias, la transmisión de grandes pensamientos, la experiencia de amplias emociones y pasiones, están formadas de una multiplicidad de partes componentes, y en última instancia una escena, un acto, una obra, no pueden escapar a la necesidad de perspectiva y de un fin último.

»Los actores que hacen un papel que no han estudiado bien ni analizado a fondo, son como los lectores de un texto complicado y desconocido.

»Estos actores no tienen más que una débil perspectiva de la obra. No entienden hacia dónde deben encaminar los personajes que representan. A menudo, cuando hacen una escena que conocen, les sucede que no distinguen o no saben lo que se oculta todavía en las profundidades oscuras del resto de la obra. Esto les obliga a mantener la atención constantemente ocupada sólo con la acción inmediata, con el pensamiento que se acaba de expresar, sin ninguna preocupación por la perspectiva general de la obra.

»Como ejemplo de esto, piensen que algunos actores que hacen el papel de Luka en *Los bajos fondos* de Gorki ni siquiera leen el último acto porque no salen en él. El resultado es que les falta perspectiva y son incapaces de interpretar su papel correctamente. El final depende del principio. El último acto es el resultado de la predicación del viejo. Por tanto, hay que tener siempre los ojos fijos en el punto culminante de la obra y conducir allí a todos los personajes que hayan sufrido la influencia de Luka.

»De forma diferente, el actor trágico que haga el papel de Otelo sabiendo de antemano el final, pero sin haber estudiado cuidadosamente toda la obra, empezará a desencajar los ojos y a rechinar los dientes en el primer acto, recreándose de antemano en la perspectiva del asesinato.

»Pero Tommaso Salvini era mucho más calculador que todo eso al establecer el plan de sus personajes. Volvamos a *Otelo*. Siempre era consciente de la perspectiva completa de la obra, desde el momento de su fiero estallido de joven amor apasionado, en su primera aparición, hasta su rebosar de odio como asesino celoso al final de la tragedia. Con una precisión matemática y una coherencia implacable, de un punto al siguiente, planeaba la evolución de las emociones que iban madurando en su alma.

»Para expresar todo esto de manera más comprensible voy a exponerles otro ejemplo.

»Supongamos que están ustedes haciendo Hamlet, el más complicado de todos los papeles por sus matices espirituales. Se trata del desconcierto de un hijo ante el cambio repentino del objeto del amor de su madre –“antes de que sus zapatos envejecieran había ya olvidado a su amante esposo”–. Contiene también la experiencia mística de un hombre a quien le ha sido concedida una breve mirada a ese más allá donde pena su padre. Después de que Hamlet haya aprendido el secreto de esa otra vida, esta de aquí pierde el sentido que tenía para él. El papel comprende el angustioso reconocimiento de la existencia del hombre y el darse cuenta de que tiene ante sí una misión que supera sus fuerzas, de cuyo cumplimiento depende la liberación de su padre de los sufrimientos a que está sometido en el mundo de los muertos. Para hacer este papel hay que contar con los sentimientos resultantes del amor filial a la madre, del amor a una mujer joven, la renuncia a ese amor, la muerte de esa mujer, las emociones que provoca la venganza, el horror ante la muerte de la madre, ante el asesinato, y la seguridad de la propia muer-

te después de haber cumplido con el propio deber. Traten de mezclar todas esas emociones en un solo plato y podrán imaginarse el picadillo resultante.

»Pero si se distribuyen todas esas experiencias en un orden lógico, sistemático y consecutivo, a lo largo de la perspectiva del personaje, tal como exige la complejidad de su psicología, y tal como exige también la vida de su espíritu que se despliega y desarrolla a lo largo del curso de la obra, el resultado será una estructura bien construida, una línea armónica, en la cual la interrelación de sus componentes es un factor importante en la tragedia de una gran alma, que se expande gradualmente y se profundiza al tiempo.

»¿Sería posible proyectar una parte aislada de un papel como éste sin tener en cuenta la perspectiva del conjunto? Si, por ejemplo, no se expresa al principio de la pieza el profundo dolor y consternación de Hamlet, causado por la frivolidad de su madre, la famosa escena con ella que tiene lugar más tarde no habrá sido adecuadamente preparada.

»Si no se siente toda la impresión del trauma de Hamlet ante lo que le cuenta el fantasma sobre la vida de ultratumba, no se comprenderán sus dudas, sus penosos esfuerzos para desvelar el significado de la vida, su ruptura con su amada, y el conjunto de su extraña conducta que le hace anormal a los ojos de los demás.

»¿No les lleva todo esto a la idea de que lo más importante para un actor que haga Hamlet es cuidarse de cómo realiza las primeras escenas, porque el despliegue de su personaje va a exigir de él una pasión cada vez más amplia?

»El resultado de esa clase de preparación es lo que llamamos "interpretación con perspectiva".

»Al irse desarrollando un personaje tenemos, podría decirse, dos perspectivas a la vista. Una se refiere al personaje representado y la otra al actor. En realidad Hamlet como figura de una obra teatral, no tiene idea de la perspectiva, no sabe qué es lo que el futuro le depara, mientras que el actor

que hace el papel no debe apartarlo de su mente, está obligado a mantener la perspectiva.

-¿Cómo es posible olvidar lo que va a suceder cuando se ha hecho el mismo papel cien veces? -pregunté yo.

-No se puede y no se debe -explicó Tortsov-. A pesar de que el personaje que se está representando no sabe lo que le espera, el actor necesita la perspectiva del personaje para poder apreciar de una forma más completa cada momento presente y entregarse a él de una manera más intensa.

»El futuro de un personaje es su superobjetivo. El personaje debe avanzar hacia él. No perjudicará en nada al actor recordar mientras tanto, por un instante, la línea completa de su personaje. Esto no hará más que reforzar el significado de cada segmento mientras lo vive, y esto atraerá la atención del actor con más fuerza.

»Supongamos que usted y Paul están haciendo una escena entre Oteló y Yago. ¿No sería importante que recordara usted, el Moro, que ha llegado el día anterior a Chipre, ha unido su vida para siempre a la de Desdémona, y que está disfrutando de los mejores días de su vida, la luna de miel?

»¿De qué otra forma obtendría usted la alegría necesaria para el principio de la escena? Y esto es mucho más importante por la escasez de tonos alegres en la obra. Por otra parte, ¿no es igual de importante que recuerde usted durante un momento que a partir de esta escena la estrella afortunada que guía su vida va a empezar a ponerse y que este declinar sólo debe notarse y llegar a ser claro de una forma gradual? Debe haber un fuerte contraste entre el presente y el futuro. Cuanto más brillante sea el primero, tanto más oscuro será el segundo.

»Esa rápida ojeada al pasado y al futuro es necesaria para evaluar adecuadamente la acción presente, y cuanto más claramente se sienta su relación con el total de la obra, más fácil nos será concentrar toda la atención en ese presente.

»Ahora disponen ustedes de la base necesaria para elaborar la perspectiva de un papel—concluyó Tortsov.

Pero yo no estaba satisfecho e insistí con la pregunta:

—¿Por qué tiene el actor que tener esa otra perspectiva?

—Su propia perspectiva, como persona que hace el papel, le es necesaria para que en cualquier momento dado, mientras esté en escena, se encuentre en situación de afirmar su fuerza creadora interior y su capacidad de expresarla en términos externos, y esté también en disposición de aplicar esa fuerza donde sea necesario y de hacer un uso razonable de los materiales que ha reunido para su papel. Tomen, por ejemplo, esa misma escena entre Otelo y Yago. La duda se desliza en el alma celosa del primero y crece de forma gradual. El actor que haga Otelo debe recordar que tendrá que representar otras muchas escenas de pasión creciente entre ese momento y el final de la obra. Sería peligroso para él soltarse por completo en esta primera escena, para exhibir todo su temperamento, y no mantenerlo en reserva para ir reforzando poco a poco sus celos crecientes. Malgastar su fuerza interior en este momento sería desequilibrar las proporciones de todo el papel. Debe ser prudente, calculador, y mantener siempre los ojos fijos en el momento final y culminante de la obra. “La emoción artística no se mide en kilos sino en gramos”.

»No debemos olvidar una cualidad de una enorme importancia, inherente a la perspectiva. Una cualidad que confiere amplitud, ímpetu e intensidad a nuestras experiencias interiores y acciones externas, todo lo cual es de una enorme importancia para el perfeccionamiento de nuestra creatividad.

»Imagínense que participan ustedes en una carrera para conseguir un premio, pero en lugar de emplearse a fondo durante largas distancias se detuvieran ustedes cada veinte pasos. Si hicieran ustedes eso, jamás se meterían de lleno en la carrera ni lograrían un impulso continuo, y eso es de una gran importancia para correr.

»Los actores nos enfrentamos con el mismo problema. Si nos detenemos al final de cada fragmento de un papel para volver a empezar en el siguiente, nunca adquiriremos un impulso continuado en nuestros esfuerzos, nuestros deseos, nuestras acciones. Y, sin embargo, ese impulso nos es necesario porque espolea, excita, inflama nuestros sentimientos, nuestra voluntad, nuestro pensamiento, nuestra imaginación, etc. Nadie debe gastarse en una arrancada corta. Hay que tener fondo, perspectiva, la presencia mental de la meta lejana.

»Lo que les he dicho es igualmente aplicable al sonido de la voz, al habla, a los gestos, a los movimientos, a las acciones, a la expresión facial, al temperamento y a la mezcla de *tempo* y ritmo. En todos estos campos es peligroso abandonarse o agotarse de un golpe. Hay que economizar y saber calcular con exactitud las propias fuerzas y los medios para traducir a términos de carne y hueso el personaje que se interpreta.

»Para regular esto se necesitan no sólo las fuerzas internas, sino también la perspectiva de un artista dramático.

»Ahora que conocen ustedes la perspectiva en una obra teatral y en un papel, piénsenlo detenidamente y díganme: ¿No tiene un gran parecido con su vieja amiga la línea continua de acción?

»Desde luego no son idénticas, pero hay un parentesco entre ellas. La una es la más íntima aliada de la otra. La perspectiva es el sendero que atraviesa una obra de teatro en su totalidad, y a lo largo de este sendero avanza de manera constante la línea continua de acción.

»*Todo sucede en función de estos dos elementos, la perspectiva y la línea continua de acción, que contienen el factor esencial de la creatividad, del arte y de nuestra concepción del trabajo del actor.*

11. El *tempo*-ritmo en el movimiento



1

Hoy encontramos un letrero colgado de la pared del auditorio de la escuela que decía: «TEMPO-RITMO».

Eso significa que hemos entrado en una nueva etapa de nuestro trabajo.

—Debería de haberles hablado mucho antes sobre el *tempo*-ritmo interno, precisamente en el momento en que estaban estudiando el método para lograr un estado de creatividad interior en escena (*An Actor Prepares*, capítulo XIV), porque el *tempo*-ritmo interno es uno de los elementos importantes para ello —explicó el director.

—La razón por la que aplacé el hablarles de esto es que deseaba facilitar su trabajo.

»Es mucho más sencillo hablar del *tempo*-ritmo interno cuando se puede hablar al mismo tiempo del *tempo*-ritmo externo y apoyarse en sus manifestaciones a través de las acciones físicas. Entonces el *tempo*-ritmo se convierte en algo visible y deja de ser una simple percepción sensorial interna fuera del alcance del ojo. Mientras ha sido algo inaccesible a su vista he evitado mencionarlo, para hacerlo ahora, mucho

más tarde al haber llegado al *tempo*-ritmo que es visible a los ojos.

»*Tempo* es la rapidez o lentitud de pulsación de cualquier clase de unidades establecidas, de igual duración, en cualquier medida prefijada.

»Ritmo es la relación cuantitativa de unidades (de movimiento o de sonido) con las unidades de duración establecidas en un *tempo* y medida dados.

»Una medida es un grupo de pulsaciones de igual duración que se repite (o que puede repetirse), que ha sido establecido como unidad y una de cuyas pulsaciones está acentuada.

Esto lo había leído Tortsov de un papel que le había pasado Rajmanov.

—¿Lo han comprendido ustedes? —dijo cuando acabó de leer.

Admitimos con cierta vergüenza que no habíamos entendido nada de lo que había leído.

—Sin que esto signifique una opinión demasiado negativa con respecto a las fórmulas científicas —continuó Tortsov—, me imagino que, de momento, y puesto que no han comprobado en su propia carne el efecto del *tempo*-ritmo, estas fórmulas deben ser de poco valor práctico para ustedes.

»Por el contrario, un enfoque intelectual del asunto podría fácilmente impedirles un libre disfrute del *tempo*-ritmo en escena, podría impedirles servirse de él como si se tratara de un juguete. Y, sin embargo, es precisamente esto último lo que deben hacer, especialmente en las primeras etapas. Sería negativo que trataran ustedes de sacar a flote el ritmo que llevan dentro, o que se quemaran las pestañas tratando de resolver las dificultades de sus variaciones complejas como si se tratara de un rompecabezas matemático.

»Por tanto, vamos a dejar de lado las fórmulas científicas y a dedicarnos de momento a jugar con el ritmo.

»Miren, aquí llegan los juguetes con los que vamos a jugar. Cedo mi sitio a Rajmanov. ¡Éste es su campo!

Tortsov y su secretario se retiraron a la esquina opuesta del auditorio, mientras Rajmanov colocaba en el escenario una serie de metrónomos como vigilantes montando guardia. El más grande lo colocó en una mesa redonda en el centro, y a su lado, en mesas más reducidas, colocó otros tres de menores dimensiones. Puso el grande en movimiento y se empezó a oír un tictac alto y claro a la velocidad número diez.

—¡Escuchen, amigos míos! —dijo Rajmanov—. Este metrónomo grande va a estar funcionando con pulsaciones lentas. Observen su lentitud: ¡uno... uno... uno... *andante*... uno-(y)-*andantino*!

»El número diez es realmente notable.

»Si ahora hago bajar el contrapeso por el indicador, tendremos un simple *andante*. Es un poco más rápido que el *uno-y-andantino*.

»Escuchen: uno... uno... uno...

»Vamos a bajar el contrapeso algo más. Veamos cómo va ahora: uno-uno-uno. ¡Más rápido; un verdadero *allegro*!

»¡Y esto de ahora es *presto*!

»¡Y esto *presto prestissimo*!

»Todos ellos son grados de velocidad. Hay tantos como muescas en el péndulo del metrónomo. ¡Qué objeto tan inteligente!

A continuación, Rajmanov empezó a tocar una campanilla marcando cada dos tictacs del metrónomo, que estaba puesto de nuevo a la velocidad número 10, luego cada tres, después cada cuatro, cada cinco, cada seis.

—Uno... dos. Campanilla. Uno... dos. Campanilla—. Rajmanov nos mostraba el ritmo a dos tiempos.

—Ahora: uno... dos... tres. Campanilla. Uno... dos... tres. Campanilla. Éste es el de tres tiempos.

»Y ahora: uno... dos... tres... cuatro. Campanilla. El de cuatro tiempos —dijo Rajmanov lleno de emoción y de interés.

Después de aquello puso en marcha uno de los metrónomos pequeños y le reguló al doble de velocidad que el grande. Mientras el grande marcaba una redonda, el pequeño marcaba dos blancas.

»El segundo de los metrónomos pequeños marchaba a cuatro veces la velocidad del primero; el tercero marchaba a ocho veces la misma. Mientras el grande marcaba una redonda, los dos últimos marcaban negras y corcheas.

–¡Es una lástima que no tengamos un cuarto y un quinto metrónomos pequeños! Marcarían semicorcheas y fusas. ¡Eso sí que sería divertido! – suspiró Rajmanov.

Pero el remedio se presentó inmediatamente, porque Tortsov y Paul vinieron en su ayuda y empezaron a llevar el ritmo de las semicorcheas y fusas dando con sus llaves en la mesa.

Los tictacs de todos los metrónomos pequeños coincidían con el del grande sólo cuando éste marcaba el principio de cada compás. El resto del tiempo todos los tictacs parecían seguir su propio camino y estar dispersos y en desorden, para conjuntarse de manera ordenada durante ese único instante.

Era como el efecto de una orquesta completa, una plenitud de sonidos. Se hacía difícil distinguir las diferentes pulsaciones dentro de aquella mezcla vertiginosa de ruidos. Y, sin embargo, había siempre un segundo de perfecta armonía en que todos se fundían en una sola pulsación.

La confusión estaba causada por la amalgama de pulsaciones desiguales de dos, cuatro y ocho con las de tres, seis y nueve tiempos. Esta combinación producía sonidos aún más fraccionados y un mayor efecto de caos. Era una barahúnda inimaginable de sonidos que encantaba a Tortsov.

–¡Escúchenlo, es un laberinto de sonidos, Y, sin embargo, qué orden, qué armonía reina dentro de este caos organizado! – exclamó-. Es algo que hemos creado nosotros a través de un *tempo*-ritmo que hace milagros. Vamos a analizar este fenómeno en sus partes aisladas y componentes.

»Empecemos por el *tempo*, la duración –Tortsov se ñaló el metrónomo grande–. Se trata de una medida mecánica y minuciosa.

»El *tempo* es la lentitud o la rapidez. Acelera o amortigua la acción, aligera o retarda la palabra.

»La ejecución de la acción, la emisión de palabras consume un tiempo determinado.

»Si se acelera el *tempo*, si queda menos tiempo para la acción, para la palabra, tendremos que actuar y hablar con mayor rapidez.

»Si se hace más lento el *tempo*, queda más tiempo libre para la acción y la palabra, hay mayores oportunidades de realizar la acción, de decir por completo las cosas importantes.

»Éste es el tiempo principal –Tortsov apuntó entonces a la campanilla que había estado tocando Rajmanov.

–Efectúa su función de completo acuerdo con el metrónomo grande y funciona también con una precisión mecánica.

»El tiempo principal es una medida de tiempo. Pero hay diversos tiempos principales. Esta diversidad es una función del *tempo*, de la velocidad. Si ello es así, esto significa que nuestras medidas de tiempo varían.

»El tiempo principal es un concepto convencional, relativo. Es diferente de la medida, que marca el tamaño de una superficie material.

»Esta medida o regla es siempre igual. No se puede alterar. Pero el tiempo principal, como medida de tiempo, cambia constantemente.

»¿Cuál es la función de todos los demás pequeños metrónomos y de las pulsaciones que Paul y yo añadimos a mano para suplementarios? Eso es lo que crea el *ritmo*.

»Con ayuda de un pequeño metrónomo dividimos los intervalos de tiempo que componen un compás y creamos unidades fraccionarias de diferentes dimensiones.

»A partir de ellas creamos innumerables combinaciones que forman un número infinito de todo tipo de ritmos dentro del marco de ese factor constante que es una medida dada.

»Lo mismo sucede con la interpretación. Nuestras acciones, nuestras palabras, se desarrollan dentro del tiempo. En el proceso de la acción debemos llenar el tiempo que pasa con una gran variedad de movimientos, intercalados con pausas de inactividad, y en el proceso de la palabra el tiempo que pasa se llena con momentos de pronunciación de sonidos de diferentes duraciones y con pausas entre sí.

»He aquí una de las fórmulas más sencillas que permite determinar un compás: una negra, más dos corcheas, más cuatro semicorcheas, más ocho fusas es igual a un compás de 4/4. Otra combinación sería: cuatro semicorcheas, más una negra, más dos corcheas es igual a un compás de 3/4.

»Este ritmo se compone de momentos aislados de cualquier duración imaginable, dividiendo el tiempo de un compás en partes diversas. Son posibles innumerables permutaciones, combinaciones y agrupamientos. Si se escucha atentamente el caos de estos ritmos en el tictac de los metrónomos, seguramente podría extraerse de entre ellos todo lo necesario para crear las propias combinaciones rítmicas y todos los agrupamientos necesarios para expresar las fórmulas más diversas y complejas.

»En la acción y el habla colectivas en escena tendrán ustedes que descubrir y extraer del caos general de *tempo*-ritmos aquellos que necesiten, y efectuar una reagrupación para poder formar de manera individual e independiente sus propias líneas de velocidad o de compás, de lenguaje, de movimiento y de experiencias afectivas de los papeles que estén representando.

»Tienen que acostumbrarse a desentrañar y buscar su propio ritmo a partir del caos general y organizado de rapidez y lentitud de que se verán rodeados en escena.

2

–Hoy vamos a jugar al *tempo*-ritmo –anunció Tortsov al entrar en clase–. Vamos a dar palmadas como los niños. Descubrirán ustedes que también es divertido para los adultos.

A continuación se puso a dar palmadas al ritmo de un metrónomo lentísimo.

–*Uno... dos... tres... cuatro*, y otra vez:

»*Uno... dos... tres... cuatro*, y otra vez:

»*Uno... dos... tres... cuatro*, y así hasta el infinito.

Durante un minuto o dos estuvimos dando palmas siguiendo el primer tiempo. Dábamos una palmada más fuerte de forma unísona en cada «uno».

Pero no resultó ser tan divertido. En realidad parecía producir más bien una especie de somnolencia. El ambiente creado era de aburrimiento, monotonía, pereza. Al principio eran palmadas enérgicas y fuertes, pero al ir dándonos cuenta del apagado ambiente general, las palmadas se fueron haciendo cada vez más débiles y la expresión de las caras más aburrida.

–*Uno... dos... tres... cuatro*, y otra vez:

»*Uno... dos... tres... cuatro*, y otra vez:

»*Uno... dos... tres... cuatro*.

¡Era para dormirse!

–¡Me parece que todo esto no les divierte nada! ¡De un momento a otro van a empezar a roncar todos! –comentó Tortsov, y se apresuró a introducir un cambio en nuestro juego–. Para que despierten, vamos a poner dos acentos en cada compás, pero manteniendo el mismo tiempo lento–dijo–. Den todos juntos una palmada, no sólo en el *uno* sino también en el *tres*. Así:

»*Uno... dos... tres... cuatro*, y otra vez:

»*Uno... dos... tres... cuatro*, y otra vez:

»*Uno... dos... tres... cuatro*, y así hasta el infinito.

Aquello le dio un poco más de vida, pero estaba todavía lejos de resultar divertido.

–Si esto no sirve de mucho, acentúen ustedes los cuatro golpes en el mismo tiempo lento –aconsejó Tortsov.

Aquello nos animó algo más, y aunque no era suficiente para interesarnos, pusimos algo más de vida en nuestras palmadas.

–Ahora –dijo Tortsov–, den dos octavos de nota en lugar de cada cuarto de nota, con el acento en cada octavo de nota; así:

»Uno, y... dos, y... tres, y... cuatro, y...

Aquello nos hizo poner atención a todos; las palmadas eran más claras, más altas.

Continuamos de aquella manera durante algunos minutos.

Cuando Tortsov nos llevó a hacer notas de un dieciséis y un treinta y dos de compás con el mismo acento en la primera nota de cada cuarto de compás, nuestra alegría empezó a funcionar a pleno rendimiento.

Pero Tortsov no se detuvo allí. Fue aumentando gradualmente la velocidad del metrónomo. Al final fuimos incapaces de mantener la velocidad y empezábamos a ir retrasados. Aquello nos molestaba. Tratábamos de mantener el *tempo* y ritmo del aparato. Algunos empezamos a sudar, las caras enrojecían, dábamos palmadas hasta sentir dolor, recurrimos a los pies, los cuerpos, la boca; empezamos a gemir.

–Bueno. ¿Han aprendido a jugar? ¿Es divertido ahora? –preguntó Tortsov riéndose–. ¿Se dan cuenta? Soy como un mago. Controlo no sólo sus músculos, sino también sus emociones y estado de ánimo. Les puedo hacer dormir a capricho o llevarles al grado más alto de excitación, bañarles en espuma.

»No soy un mago, es que el *tempo*-ritmo tiene poderes mágicos para influir en su estado de ánimo interno.

–Creo que la conclusión que se desprende de este experimento es resultado de un malentendido –fue la objeción de Grisha–. Si me permite decirlo, nuestra animación se ha

producido no tanto por el *tempo*-ritmo como a causa de unos movimientos más rápidos que exigían diez veces más energía. Un sereno en una noche fría, que da patadas en el suelo y se pega con los brazos en los costados, no se calienta con *tempo*-ritmo, sino simplemente con unos movimientos a propósito.

En lugar de discutir, Tortsov nos dio la idea de efectuar otro experimento. Dijo:

—Les voy a dar un compás de 4/4 que tendrá una nota igual a medio compás, o sea dos tiempos, un silencio igual a un cuarto de compás, o sea un tiempo, y una nota igual a un tiempo para completar el compás. Den palmas poniendo el acento sobre la primera media nota:

»Uno – dos, hm, cuatro.

»Uno – dos, hm, cuatro.

»Uno – dos, hm, cuatro.

»Con el sonido “hm” represento la pausa de un cuarto de compás. La nota final de un cuarto de compás está acentuada ligeramente, de una forma sostenida.

Batimos palmas, como nos había dicho, durante algún tiempo, y luego reconocimos que producía en nosotros un estado de ánimo majestuoso y más bien tranquilo. Era una reacción interior provocada por el ritmo.

Tortsov nos hizo repetir el experimento, sólo que esta vez sustituyendo el cuarto de compás final por un octavo de compás. De forma que el compás quedaba así:

Uno-dos (medio compás), hm (silencio de un cuarto de compás), hm (silencio de un octavo de compás) y una nota de un octavo de compás; o sea.

Uno-dos, hm, hm, 1/8. Uno-dos, hm, hm, 1/8. Etcétera...

—¿Se dan ustedes cuenta de que la última nota parece ir retrasada y se mete casi en el compás siguiente? Su actuación espasmódica casi desconcierta a la nota que la sigue, reposada y respetable en sus dos tiempos, y que parece encogerse cada vez como una dama nerviosa.

Ni siquiera Grisha se opuso. Reconoció que el estado de ánimo solemne provocado por el experimento anterior se veía sustituido en éste no tanto por un sentido de inquietud como por la sugerencia de esa inquietud. Aquel hecho nos produjo una gran impresión. Después sustituimos el medio compás por dos cuartos de compás, luego los dos cuartos fueron sustituidos por octavos con silencios, luego dieciseisavos. Todo aquello fue destruyendo progresivamente la serenidad del ritmo anterior, que fue sustituida finalmente por una sensación de incomodidad.

Repetimos lo mismo de forma sincopada, y aquello aumentó más aún la incomodidad.

Después combinamos pulsaciones, como duples, triples, cuádruples. Aumentando el trémolo de esta forma. Repetimos los experimentos a mayor velocidad. Todo aquello iba creando constantemente nuevos estados de ánimo con sus correspondientes reacciones afectivas.

Seguimos haciéndolo de diversas formas, variando la fuerza y calidad del acento; utilizamos el acento intenso y pleno, luego el seco *staccato*, para pasar a uno ligero, uno pesado, fuerte, suave.

Realizamos todas estas variantes en todo tipo de tiempos y ritmos, y llegamos a crear los estados de ánimo más diferentes: *andante*, *maestoso*, *andante largo*, *allegro vivo*, *allegretto*, *allegro vivace*.

He olvidado muchos de los experimentos que llevamos a cabo, y que al final nos obligaron a reconocer que con ayuda del ritmo se puede alcanzar un estado de verdadero entusiasmo con una influencia afectiva.

Después de haber terminado todos aquellos experimentos, Tortsov se volvió hacia Grisha, y le dijo:

-Confío en que ahora ya no nos compare con su sereno que se calienta en una noche de invierno y que admita que no es lo que hacemos, sino el *tempo*-ritmo de por sí el que puede producir este efecto directo e inmediato.

Grisha no tenía nada más que añadir, pero el resto de nosotros estaba unánimemente de acuerdo con el director.

—Merecen ustedes que les felicite por haber llegado al descubrimiento de una gran verdad, una verdad de la mayor importancia, que todos conocemos, pero que los actores tienen tendencia a olvidar: la medida exacta de las sílabas, de las palabras, de la elocución, de los movimientos en las acciones, junto con un ritmo preciso en todos los casos, son de una importancia esencial para el actor. Y, sin embargo, no debemos nunca menospreciar el hecho de que el *tempo*-ritmo es un arma de doble filo. Puede hacer tanto daño como bien. Si lo utilizamos correctamente, ayuda a evocar los sentimientos adecuados de una forma natural y no forzada. Pero existen también ritmos equivocados que despiertan sentimientos inadecuados, y de los cuales no podremos librarnos sin el uso de un ritmo correcto.

3

Tortsov inventó hoy un nuevo juego de *tempo*-ritmo para que lo practicáramos.

—¿Ha hecho usted la instrucción militar? —preguntó el director a Paul de repente.

—La he hecho, sí —contestó él.

—¿Hizo usted los ejercicios del manual?

—Desde luego.

—¿Se acuerda usted todavía de cómo eran?

—Probablemente.

—Trate de recordarlos conscientemente.

—Necesitaría algo para ayudarme.

Tortsov estaba sentado, y empezó a hacer con los pies una imitación de un ritmo de marcha. Leo siguió su ejemplo. Vania, María y los demás alumnos se unieron al coro, y poco

después toda la clase vibraba al ritmo acompasado de una marcha militar.

Parecía como si estuviera pasando por allí un regimiento. Para acentuar la ilusión, Tortsov empezó a marcar un ritmo que recordaba el redoble de los tambores.

Añadimos otros detalles hasta llegar a sonar como todo un cuerpo de ejército de tambores. El limpio impacto de manos y pies nos hizo enderezarnos, y empezamos a sentirnos como si estuviéramos en un periodo de instrucción militar.

De esta forma Tortsov fue capaz de llegar al resultado deseado con ayuda del *tempo*-ritmo.

Después de una breve pausa, continuó:

—Ahora voy a ejecutar un motivo muy diferente. ¡Escuchen!

»Pra-pra, pra-pra, pra-pra-pra, pra-pra-pra, pra-pra.

—¡Ya lo sé, ya lo sé, lo he adivinado —gritó Vania—. Es un juego. Uno toca el ritmo y el otro tiene que adivinar de qué se trata, y si se equivoca tiene que pagar prenda.

Adivinamos lo que iba tarareando Tortsov, no el tema mismo, sino la línea general. Lo primero había sido una marcha militar, lo segundo tenía un aire majestuoso y solemne. Al final resultó ser el coro de los peregrinos de *Tannhäuser*. De allí pasó Tortsov a otro experimento.

Esta vez fuimos incapaces de definir qué era lo que estaba tamborileando. Se trataba de algo agitado, confuso y trabajoso. En realidad era el ritmo de un tren de pasajeros. Luego fuimos tamborileando un ritmo cada uno para que los demás lo averiguaran. Después de mí le tocó a Vania, que empezó a tocar para María un ritmo sentimental y luego uno muy agitado.

—¿Qué estoy tocando?—le dijo Vania—. Escucha esto:

»¡Tra-tata, tratata-ta-ta!

—No lo sé, no entiendo nada. En realidad no estás tocando nada.

—¡Pero yo si sé qué es, de verdad! —insistió Vania—. ¡Estoy tocando el amor y los celos! Tra-ta-taaa. ¡Pagas prenda!

Mientras tanto yo estaba tocando mi estado de ánimo al llegar a casa. Podía verme a mí mismo entrando en mi habitación, lavándome las manos, quitándome la chaqueta, echándome en el sofá y empezando a pensar en el *tempo-ritmo*. Luego el gato se me ponía encima de un salto y se tum-baba mimoso a mi lado. ¡Paz, tranquilidad!

A mí me parecía estar transmitiendo este idilio doméstico en términos de *tempo* y de ritmo. Pero nadie tenía ni idea de qué era lo que yo estaba tratando de expresar. Leo pensaba que era el descanso eterno. Paul presentía el aburrimiento. Vania tuvo la peregrina idea de relacionarlo con una canción infantil, con un estribillo monótono.

Es imposible retener todas las cosas que tamborileamos. Entre otras, una tormenta en el mar, otra en las montañas con viento, granizo, truenos y relámpagos. Hubo también campanas al atardecer, alarmas, cacareo de patos, grifos go-teando, ratones royendo, dolores de cabeza, dolores de mue-las inaguantables, desesperación, éxtasis. Tarareábamos, tamborileábamos y dábamos palmadas como si estuviéramos preparando carne picada para un canapé. Si alguien ajeno a la clase hubiera pasado por allí habría pensado que estábamos locos o borrachos.

Algunos de los alumnos habían dado tantos golpes de pal-mas que les dolían las manos y los dedos, y se veían obliga-dos a expresar sus emociones moviendo las manos como un director de orquesta. Este último método era el mejor, y pronto lo adoptamos todos.

Hay que reconocer, sin embargo, que nadie adivinó nunca exactamente lo que querían decir los ruidos. Era obvio que este nuevo experimento había terminado en un desengaño.

—¿Bien, están ustedes convencidos ahora del enorme efec-to que puede causar el *tempo-ritmo*? —preguntó Tortsov con una mirada de triunfo.

Aquella pregunta nos desconcertó por completo, porque todos estábamos dispuestos a preguntarle exactamente lo

contrario: «¿Qué pasa con el *tempo*-ritmo, del que tanto se ha vanagloriado? Nos hemos cansado de tamborilear y nadie ha entendido nada».

En realidad dijimos lo mismo, pero de forma más moderada, aunque expresando, así y todo, nuestro desconcierto. Ésta fue su respuesta:

-¿Quieren decir ustedes que estaban tocando ritmos para los demás y no para ustedes mismos? Les he puesto estos ejercicios no para los que escuchan, sino para que sirvieran al mismo que los realizaba. Lo primero que me proponía era sumergirles en *tempo*-ritmo y, a través de este tamborileo, facilitar el despertar de su memoria afectiva. De todas formas, los que les estaban escuchando han captado una impresión general a través del *tempo*-ritmo, y eso es importante en sí.

»Como ven ustedes, ni siquiera Grisha presenta una objeción a los efectos del *tempo*-ritmo sobre los sentimientos.

Entonces protestó Grisha:

-Pero no ha sido el *tempo*-ritmo lo que nos ha influenciado hoy, sino las circunstancias propuestas.

-¿Y de donde ha venido la sugerencia de esas circunstancias?

-¡Del *tempo*-ritmo! -dijeron a coro todos los demás alumnos en oposición a Grisha.

-No tiene ninguna importancia el que los demás les entendieran a ustedes o no -dijo Tortsov, subrayando su objetivo-. Es mucho más importante el hecho de que los ritmos que han desarrollado ustedes espoleaban su propia imaginación presentándoles determinadas circunstancias ambientales y sus emociones correspondientes.

4

La iniciativa de Tortsov no tiene límites. Hoy inventó un nuevo juego.

—Pápidamente, y sin pensarlo, coja esta batuta y reproduzca con golpes el *tempo*-ritmo de un viajero que comienza un largo viaje en tren.

Por mi parte, veía con los ojos de la mente un rincón en una estación, la ventanilla de billetes, la cola de los viajeros. La ventanilla estaba cerrada todavía. Luego abrieron. Los viajeros iban avanzando lentamente, de manera aburrida, paso a paso, hasta comprar el billete y recibir el cambio. A continuación pasé por las confusas emociones de colocar mi equipaje. Mientras tanto había tenido la imagen mental de haber repasado los periódicos y revistas del kiosco. Finalmente entré en el restaurante de la estación para tomar alguna pequeñez antes de lanzarme a la caza de mi tren, mi coche y mi litera. Después de sentarme y echar un vistazo a mis compañeros de viaje, abrí un periódico, empecé a leerlo, etc. Como el tren estaba todavía parado, teóricamente inventé otro incidente: la pérdida de una de mis maletas. Aquello eximía una entrevista con el jefe de estación.

Tortsov permaneció en silencio, mientras yo seguía inventando: compra de cigarrillos, envío de un telegrama, búsqueda de amigos que iban en el mismo tren, etc. Así fui creando una línea ininterrumpida de toda clase de objetivos, que iba cubriendo de una forma reposada y tranquila, porque todavía me quedaba mucho tiempo hasta la hora de salida del tren.

—Ahora vuelva a repetirlo todo exactamente igual, excepto que esta vez ha llegado a la estación poco antes de la salida del tren —ordenó Tortsov—. Al principio tenía usted un cuarto de hora, ahora le queda mucho menos. A pesar de todo todavía tiene que hacer usted todas esas cosas que son necesarias antes de empezar un largo viaje, y no le quedan más que cinco minutos para hacerlas. En la ventanilla de venta de billetes, mala suerte, hay una larga cola. Vuelva a hacer ahora el *tempo*-ritmo de su salida.

El corazón empezó a latirme con aquello, especialmente porque yo soy muy nervioso cuando voy de viaje.

Naturalmente, esto se reflejó en el *tempo* y en el ritmo, cuyo tamborileo pausado de antes se vio sustituido por uno lleno de prisa e inquietud.

-Ahora va a hacerlo con otra variante -anunció Tortsov tras una breve pausa-. ¡Llega usted a la estación justo a la hora de salida del tren!

Para excitarnos todavía más, Tortsov se puso a hacer el ruido de la locomotora silbando impaciente.

Había que eliminar cualquier acto superfluo; pensar sólo en las cosas absolutamente esenciales. ¡Una terrible emoción! ¡Difícil estar sentado tranquilamente! Las manos eran apenas lo suficientemente ágiles para tamborilear el *tempo*-ritmo de la propia excitación nerviosa.

Al acabar la prueba, Tortsov nos explicó que la finalidad de este ejercicio era demostrar que no se puede recrear y sentir un *tempo*-ritmo claramente, a no ser que se dé la presencia de imágenes internas que correspondan a él, a no ser que exista la sugerencia de determinadas circunstancias que afecten a las emociones en relación con los objetivos y las acciones que se deben realizar. Todo ello está tan firmemente entrelazado, que cada uno es origen del otro: las circunstancias dadas estimulan el *tempo*-ritmo, y el *tempo*-ritmo provoca el pensamiento en torno a las circunstancias dadas.

-Sí -asintió Paul, pensando en el ejercicio que acababa de desarrollarse-, a mí me ha obligado realmente a pensar y a ver lo que sucede y de qué forma sucede cuando uno se pone en marcha para un largo viaje. Sólo después de esto he llegado a darme cuenta de lo que es el *tempo*-ritmo.

-En consecuencia, el *tempo*-ritmo excita no sólo nuestra memoria afectiva -dijo Tortsov-, como han visto ustedes de forma tan convincente al palmear el tiempo en nuestras clases anteriores, sino que también da vida a la memoria visual y a sus imágenes. Por eso es por lo que es un error pensar que el *tempo*-ritmo se refiere sólo al compás y a la velocidad.

»Necesitamos el *tempo*-ritmo en combinación con las circunstancias dadas que crean un estado de ánimo, lo necesitamos por su propia sustancia interior. Una marcha militar, un paseo, un entierro, pueden medirse en el mismo *tempo*-ritmo, y, sin embargo, qué enorme diferencia existe entre ellos si se tiene en cuenta su contenido interno, los estados de ánimo, sus peculiaridades características intangibles.

»Resumiendo: el *tempo*-ritmo comporta no sólo cualidades externas que afectan directamente a nuestra naturaleza, sino también un contenido interno que alimenta nuestros sentimientos. De esta forma el *tempo*-ritmo permanece en nuestra memoria y puede ser utilizado con fines de creación.

5

–En nuestras clases anteriores les he divertido con juegos, pero hoy van a divertirse solos. Ahora ya han entendido ustedes lo que es el *tempo*-ritmo, y se ha convertido en algo que ya no les preocupa. De manera que ya nada les impide jugar con él.

»Suban ahora al escenario y hagan lo que les venga en gana.

»Lo único que hay que explicar de antemano con absoluta claridad es de qué forma van a marcar ustedes los puntos importantes de sus acciones por medio de acentos rítmicos.

–Moviendo los brazos, las piernas, los dedos, todo el cuerpo; girando la cabeza, el cuello, la cintura, con gestos de la cara; con el sonido de las letras, las sílabas, las palabras –gritaron los alumnos en un tumulto de palabras entremezcladas.

–Sí. Todas esas son acciones que pueden señalar cualquier *tempo*-ritmo» –aceptó Tortsov–. Andamos, corremos, montamos en bicicleta, hablamos, realizamos todo tipo de actividades, siguiendo algún tipo de *tempo*-ritmo. Pero ¿qué su-

cede cuando no nos estamos moviendo, cuando estamos sentados en silencio, cuando estamos echados, descansamos, esperamos, no hacemos nada, se quedan esos momentos sin ritmo ni *tempo*? -preguntó Tortsov indagando en nuestras caras.

-No, en todo eso sigue habiendo también *tempo*-ritmo -afirmaron los alumnos.

-Pero no es externo y visible, sólo interno y experimentado de forma afectiva -añadí yo.

-Es cierto -asintió Tortsov-. También pensamos, soñamos, y nos preocupamos por las cosas en un *tempo*-ritmo especial, porque cada momento de nuestra existencia es una acción manifiesta. Dondequiera que haya vida habrá acción; dondequiera que haya acción habrá movimiento; dondequiera que haya movimiento habrá *tempo*, y dondequiera que haya *tempo* habrá ritmo.

»¿Qué sucede con la emisión y recepción de mensajes sin palabras? ¿Se realiza sin movimiento? Si no es así, eso significa que cuando una persona mira, expresa, capta impresiones, se comunica con otra persona, la convence de una cosa u otra, hace todo eso dentro de un determinado *tempo*-ritmo.

»Hablamos a menudo del vuelo del pensamiento o la imaginación. Eso significa que están sujetos al movimiento y, por tanto, poseen *tempo* y ritmo.

»Abran los oídos a sus emociones, que vibran, se agitan, aceleran y remueven en su interior. Ocultas en estos movimientos invisibles hay todo tipo de pulsaciones rápidas y lentas, o sea, tiempos y ritmos.

»Todas las pasiones humanas, todos los estados del ser, toda experiencia tiene sus *tempo*-ritmos. Cualquier imagen característica interna o externa tiene su propio *tempo*-ritmo.

»Cualquier hecho, cualquier acontecimiento, se desarrolla inevitablemente dentro de su *tempo*-ritmo correspondiente. Por ejemplo, una declaración de guerra, una reunión

solemne, la recepción de una delegación, todo requiere su propio *tempo* y ritmo.

»Si el *tempo* y el ritmo no corresponden a lo que se está desarrollando, se produce fácilmente una impresión de absurdo. Imagínense que en lugar del paso majestuoso habitual viéramos una pareja de emperadores dirigiéndose a la coronación al galope tendido.

»En resumen, hay un cierto *tempo*-ritmo inherente a cada minuto de nuestra existencia interior o exterior.

»Ahora ya saben lo que hay que hacer para transmitir esto en escena –concluyó Tortsov–. Vamos a ponernos de acuerdo ahora sobre la forma de marcar los momentos de coincidencia rítmica.

»Ya saben ustedes que en música la melodía se divide en compases, estos compases contienen notas de valores diversos y de fuerza diferente. Son ellas las que producen el ritmo. En cuanto al *tempo*, es invisible. Los músicos lo calculan para sí o el director de orquesta se lo marca.

»Lo mismo puede decirse de los actores de teatro. Nuestras acciones están formadas por movimientos componentes mayores o menores, de diferentes longitudes y medidas, y nuestro lenguaje se compone de letras, sílabas y palabras cortas o largas, acentuadas o sin acento. Ellas marcan el ritmo.

»Realizamos nuestros actos, decimos nuestros textos en virtud de nuestra cuenta mental, del *tempo* de nuestros metrónomos internos individuales.

»Permitan que, de una manera consciente o inconsciente, sus sílabas acentuadas y sus movimientos *creen una línea ininterrumpida de momentos de coincidencia con esa cuenta interior*.

»Si un actor acierta intuitivamente al presentir lo que se dice y hace en escena, el *tempo*-ritmo adecuado se producirá espontáneamente; distribuyendo armoniosamente las palabras acentuadas y no acentuadas y los puntos de coincidencia. Si no sucediera así, no quedaría más remedio que esta-

blecer el *tempo*-ritmo por medios técnicos, tal como se hace normalmente, del exterior al interior. Para ello hay que pulsar el ritmo que se necesita. Ahora ya saben ustedes que esto no puede llevarse a cabo sin imágenes interiores, sin una invención imaginativa, sin circunstancias sugeridas, todo lo oral junto coopera a estimular los sentimientos. Vamos a hacer otro ejercicio sobre esta relación entre el *tempo*-ritmo y los sentimientos.

»Vamos a empezar examinando el *tempo*-ritmo de la acción, y luego pasaremos a examinar el *tempo*-ritmo en el lenguaje.

Rajmanov volvió a preparar el metrónomo grande y lo puso en marcha a una velocidad muy lenta. Tortsov cogió una carpeta rígida de documentos que estaba sobre la mesa por casualidad, y empezó a poner cosas encima como si fuera una bandeja: un cenicero, una caja de cerillas, un pisapapeles, etc. Con el lentísimo tic-tac del metrónomo hizo que Leo se llevara los objetos, luego tenía que volverlos a traer, quitarlos de la bandeja y distribuirlos entre los presentes a un compás de 4/4. Leo demostró carecer de ritmo, y tuvo un gran fracaso. Hubo que aguijonearle y hacerle realizar todo tipo de ejercicios para ayudarle. Otros alumnos lo intentaron. Esto era lo que teníamos que hacer: debíamos llenar el largo intervalo entre los tic-tacs del metrónomo con alguna acción o movimiento.

—De esa forma es como en música una sola nota llena todo un compás — explicó Tortsov.

¿Cómo podía justificarse una acción tan lenta, una tal falta de acción? Yo traté de encontrar una justificación en la enorme concentración de atención exigida por un punto confuso y situado a una gran distancia. Encontré uno en la pared, en el extremo más alejado del aula. Una luz lateral del escenario me impedía verlo con claridad. Para proteger mis ojos de las luces tenía que ponerme la palma de la mano sobre la sien. Ésa fue la única acción que me permití a mí mis-

mo al principio. Después, y a cada compás, me iba adaptando de forma diferente al mismo objeto. Aquello me proporcionaba una excusa para ir cambiando la posición de los brazos, del cuerpo, e incluso de las piernas, mientras inclinaba el cuerpo hacia adelante o hacia atrás en un esfuerzo por ver mejor el punto lejano. Todos estos movimientos me ayudaban a cubrir nuevos compases.

Después de esto se colocó uno de los metrónomos pequeños en funcionamiento junto al grande. Su tictac era de dos, luego cuatro, ocho y dieciséis pulsaciones en cada compás, el equivalente a blancas, negras, corcheas y semicorcheas.

En consecuencia, con esto teníamos que cubrir los compases con dos, cuatro, ocho y dieciséis movimientos.

Aquellas acciones rítmicas estaban basadas en búsquedas, primero lentas y luego precipitadas, en nuestros bolsos de un trozo de papel importante que se había perdido.

Cuando llegamos al *tempo*-ritmo de movimientos en su versión más rápida yo me imaginé que estaba espantando a un enjambre de abejas.

Poco a poco nos fuimos acostumbrando a este *tempo*-ritmo de acción y comenzamos a jugar con él. Cuando la acción coincidía con el tictac del metrónomo, aquello nos producía una agradable sensación y nos hacía creer en todo lo que estaba pasando en escena.

Pasado este instante volvimos a la cuenta precisa y matemática y a trabajar con la mayor seriedad.

6

La clase siguiente volvió a empezar con el ejercicio de la bandeja. Leo seguía siendo incapaz de hacer nada con ella, así que me la pasaron a mí.

Debido al *tempo* excesivamente lento del metrónomo, una única nota para todo el compás y, en consecuencia, un

único movimiento, era necesario ampliarlo para que cubriera todo el espacio entre los tictacs. Esto, naturalmente, producía un estado de ánimo suave, fluido, serio, con repercusiones internas que, a su vez, evocaban acciones correspondientes.

Yo me imaginaba que era el presidente de alguna especie de club deportivo distribuyendo bandas y premios.

Una vez acabada la ceremonia tenía que abandonar la sala y luego volver a entrar para, con un ritmo igualmente grave, volver a recoger las bandas y premios que había dado.

Ejecuté esta obligación sin pensar en el significado de la nueva acción. Pero la acción misma, el ambiente ceremonioso creado por el *tempo*-ritmo, me sugirieron nuevas circunstancias suplementarias.

Me parecía que yo era un árbitro injustamente rechazado por los que habían recibido los premios. Intuitivamente reaccioné, experimentando sentimientos hostiles a las personas a las que me dirigía.

Al verme obligado a repetir el ejercicio en otro *tempo*-ritmo, esta vez en negras, me imaginé que era un mayordomo ceremonioso sirviendo copas de champagne en alguna fiesta de etiqueta. La misma acción aumentada a corcheas me convirtió en un simple camarero de una estación de ferrocarril con todos los viajeros de un tren pidiendo algo durante una parada breve. Yo me movía con toda la rapidez posible con platos de comida para todos.

-Trate de hacerlo ahora otra vez a ritmo de 4/4, pero dividiendo la segunda y cuarta notas en corcheas -ordenó Tortsov.

Todo ambiente de ceremonia se desvaneció repentinamente. Las oscilantes corcheas, metidas como en un bocadillo en las negras, creaban un ambiente de distracción, de falta de habilidad y de confianza, me sentía como Epijodov en *El jardín de los cerezos* tropezando constantemente con sus «veintidós desgracias». Cuando tuve que sustituir las corcheas por semicorcheas, mi apocamiento aumentó notable-

mente. Todo parecía caérseme de las manos. No hacía más que intentar atrapar los platos que se me iban de entre los dedos.

¿Puede ser que esté borracho? La idea me pasó como una exhalación por el cerebro.

Después de esto tuvimos que hacer ejercicios semejantes en un *tempo* sincopado, lo cual aumentó nuestro estado de agitación, nerviosismo, duda e inseguridad. Este estado sugería las ideas más absurdas como base de nuestras acciones; sin embargo, yo creía en ellas por completo. Se me ocurrió, por ejemplo, que el champagne estaba envenenado; esta idea produjo una inseguridad en mis movimientos.

Vania tuvo más éxito que yo con estos ejercicios. Él lograba verdaderos matices de *tempo*: un «*largo lento*» seguido de un «*staccato*», como lo definió Tortsov. Vania consiguió un verdadero triunfo.

Debo confesar que la clase de hoy me ha convencido de que el *tempo-ritmo de movimiento* puede no sólo sugerir, de forma intuitiva, directa e inmediata, sentimientos adecuados y excitar el sentido de percepción de lo que se está haciendo, sino que además ayuda a poner en movimiento las facultades creadoras.

Esta influencia en la memoria afectiva y en la imaginación se siente de una forma muy clara cuando se pasa de la acción rítmica a la música. Desde luego, nos encontramos entonces con la combinación del puro *tempo-ritmo* del tictac del metrónomo con el sonido, la armonía y la melodía, todo lo cual nos afecta con una fuerza considerable.

Tortsov le pidió a Rajmanov que tocara algo al piano, y luego nos dijo a todos, por turno, que actuáramos al sonido de la música. Nuestros movimientos tenían que expresar, en el *tempo-ritmo* correspondiente, lo que la música sugiriera a nuestra imaginación. Era un experimento muy interesante, y nos entusiasmó a todos.

Cada uno de nosotros interpretó el *tempo-ritmo* y la mú-

sica a su manera, de forma muy diferente, incluso en abierta contradicción con los demás, sin depender de lo que Rajmanov mismo estaba tratando de expresar a través de los sonidos. Sin embargo, para cada uno de nosotros la propia interpretación fue convincente.

Como acompañamiento de un ritmo agitado, yo pensé en alguien galopando. ¡Un circasiano! ¡Tenía que encontrarme en las montañas! ¡Podían capturarme! Me lancé para atravesar una barrera de sillas y muebles que para mí representaban peñascos. Me agaché tras ellas pensando que el jinete no me encontraría allí.

Luego la melodía se hizo tierna, sentimental, trayendo la idea de nuevos ritmos y nuevas acciones. Mis pensamientos se volvieron hacia el amor. ¿En lugar de un bandido a caballo no sería mi amada la que venía hacia mí?

¡Ahora me avergüenzo de mi cobarde conducta! Qué feliz soy y cómo me emociona su prisa. Pero en este momento la música se ha vuelto triste y me la arrebató. No era más que una venda sobre mis ojos.

¡Aparentemente, el tempo-ritmo tiene no sólo fuerza para sugerir imágenes, sino también escenas completas!

7

Hoy dijo Tortsov que subiéramos todos los alumnos al escenario, y nos mandó poner en marcha tres metrónomos, cada uno a una velocidad diferente; luego señaló que cada uno podía actuar a su gusto.

Nos dividimos en grupos, nos marcamos un objetivo, unas circunstancias propuestas, y entramos en acción: algunos sobre la base de redondas, otros de negras, un tercer grupo sobre corcheas, etcétera.

Pero a Sonia le molestaban los tempo-ritmos de los demás. Quería que se estableciese el mismo para todos.

—¿Para qué quiere usted una disciplina militar de esa especie? —preguntó Tortsov, con expresión de sorpresa—. En la vida ordinaria, como aquí en un escenario, cada persona tiene su propio *tempo*-ritmo. Un mismo ritmo para todos si es que alguna vez se produce algo así, es una pura coincidencia. Suponga que está usted en los camerinos de actores durante el descanso anterior al último acto. El primer grupo, el que actúa al ritmo del primer metrónomo, ya ha terminado su trabajo y se está quitando con calma el maquillaje para poder irse a casa. El segundo grupo, que actuará al ritmo más rápido del segundo metrónomo, estará cambiándose de ropa y repasando el maquillaje para su salida a escena del último acto. Usted, Sonia, está en este segundo grupo. Tiene diez minutos para arreglarse el cabello y ponerse un magnífico vestido de baile.

Nuestra bella compañera se preparó una barrera de sillas y empezó a dedicarse a su ocupación favorita, ponerse guapa, con un completo olvido del *tempo*-ritmo de los demás.

De repente Tortsov puso en marcha el tercer metrónomo a una velocidad endiablada, y al mismo tiempo Rajmanov comenzó a tocar algo con un ritmo excéntrico y furioso. El tercer grupo de alumnos tenía que realizar su cambio de vestuario con una prisa increíble, porque debían actuar en la primera escena del último acto. Además, las diferentes piezas de su vestuario estaban esparcidas por la habitación y había que encontrarlas entre un montón de prendas mezcladas.

Este nuevo *tempo*-ritmo, tan diferente de los dos primeros, hacía la escena más compleja, más viva y más llena de tensión. Sin embargo, Sonia ignoraba por completo el choque de ritmos para seguir preparando su peinado con toda calma.

—¿Por qué no le ha molestado nadie esta vez? —le preguntó Tortsov después de terminado el ejercicio.

—Realmente no puedo decírselo —contestó ella—. Estaba demasiado ocupada.

-Eso es exactamente -dijo Tortsov, continuando la explicación que ella había comenzado-. Al principio estaba usted desarrollando ritmos por las buenas, pero esta vez estaba usted actuando plenamente y con una finalidad, con ritmo, y por eso no le quedaba tiempo para preocuparse por lo que hacían los demás.

Tortsov continuó hablando sobre el ritmo general, colectivo:

-Cuando una serie de personas viven y actúan juntos en escena de acuerdo con un ritmo único e igual, como los soldados en una formación, o los bailarines de un cuerpo de *ballet* en un conjunto se crea un *tempo*-ritmo estilizado. Su fuerza radica en la actuación conjunta, en una formación mecánica general.

»Aparte de los contados casos en que toda una multitud se ve invadida por un solo impulso general, este tipo de *tempo*-ritmo, válido para la generalidad, no es adecuado para nuestro arte realista, que exige que reproduzcamos los muy diversos matices de la vida.

»¡Huyamos de lo convencional! Nos llevará a una forma de interpretación rutinaria, estereotipada y falsa. Utilicemos el *tempo*-ritmo, pero no el mismo para todos los que participen en una escena. Mezcleemos la mayor variedad posible de *tempos* y ritmos, que, en su suma total, crearán los matices de la vida real y el verdadero pulso. Esta unión de ritmos diferentes es necesaria, por ejemplo, al poner en pie una escena de masas.

»Puedo dar un ejemplo de la diferencia entre una forma general y elemental de tratar el ritmo y una forma más detallada de hacerlo, de la siguiente manera:

»Cuando los niños pintan utilizan colores básicos, el verde para la hierba y la hojas, el marrón para los troncos de árboles, el negro para la tierra, el azul claro para el cielo. Esto es elemental y convencional. Un artista mezcla estos colores básicos para conseguir los matices intermedios. El azul os-

curo se mezcla con amarillo para lograr diversos tonos de verde, el rojo con el azul para lograr tonos violeta, etc. De esta forma lleva a su lienzo una escala diversificada de colores que incluye todos los tonos y matices.

»Nosotros utilizamos el *tempo*-ritmo de la misma forma que un pintor los colores: realizamos combinaciones de todo tipo de velocidades y medidas diferentes.

Más tarde nos explicó Tortsov que pueden encontrarse diferentes ritmos y *tempos* en actividad simultánea, no sólo entre los diferentes actores que representan una escena al mismo tiempo, sino también dentro de un solo actor.

En el momento en que el héroe de una obra teatral, o cualquier persona, tiene que tomar una resolución fuerte y definida, no existen contradicciones ni dudas: un *tempo*-ritmo que lo abarque todo no sólo es en este caso apropiado, sino incluso necesario.

Pero cuando, como sucede en el alma de Hamlet, la decisión pugna con la duda, son necesarios ritmos diferentes en una conjunción simultánea. En estos casos los diferentes *tempo*-ritmos provocan una lucha interna de orígenes contradictorios. Esto incrementa la percepción del papel por parte del actor, refuerza la actividad interna y excita los sentimientos.

Traté de comprobar esto por mí mismo, y me ceñí a dos *tempo*-ritmos diferentes, uno muy rápido y el otro muy lento. ¿De qué forma y con qué medios podía justificar aquello? Ésta es la peregrina idea que se me vino a la cabeza:

«Soy un farmacéutico borracho. Doy pasos titubeantes por el laboratorio sin saber muy bien qué es lo que estoy haciendo. Agito las medicinas de los frascos. Este invento me hizo posible la utilización de los ritmos más inesperados. Mi comportamiento de borracho y la inestabilidad de mis pies justificaban el *tempo* lento, y el agitar las medicinas exigía un ritmo rápido y sincopado».

Primero trabajé en encontrar una forma de andar. Para conseguir una mayor lentitud tuve que subrayar la borra-

chera. Sentí que lo que estaba haciendo iba por el buen camino, y aquello me produjo una agradable sensación.

Entonces desarrollé los movimientos de los brazos al agitar los medicamentos. Para justificar el ritmo rápido quería hacer los movimientos más estúpidos y extravagantes, que correspondieran adecuadamente a mi estado imaginario.

De esta forma los dos ritmos contrapuestos se superpusieron y se mezclaron por impulso propio. Para entonces estaba encantado de hacer el borracho, y los aplausos de mis compañeros me impulsaban a continuar.

El ejercicio siguiente se trataba de combinar en una sola persona tres *tempos* absolutamente diferentes marcados por tres metrónomos.

Para justificar esto se propuso lo siguiente:

—Supongamos que soy un actor que se está preparando para una representación. Estoy recitando versos con una pronunciación lenta, con pausas, en el *tempo* del primer metrónomo. Al hacer esto me pongo tan nervioso que doy vueltas arriba y abajo por el camerino en el *tempo* del segundo metrónomo, y al mismo tiempo me estoy vistiendo a toda prisa, colocándome la corbata y el resto del vestuario dentro del *tempo* más rápido del tercer metrónomo.

Para ordenar estas acciones y *tempo*-ritmos diferentes empecé, como había hecho en el ejercicio anterior, combinando dos juegos de acciones y *tempo*-ritmos: vestirme y andar. Después de haberme acostumbrado a ellas y de haberlas practicado, hasta el punto que se convirtieron en algo automático, introduje la tercera acción con el nuevo *tempo*-ritmo del recitado de los versos.

El ejercicio siguiente resultó aún más difícil.

—Supongamos que hace usted el papel de Esmeralda, cuando la conducen a su lugar de ejecución —dijo Tortsov a Sonia—. La procesión avanza lentamente al ritmo amenazador de los tambores. El corazón de la condenada late con rapidez y de una forma salvaje, en la seguridad de que aquéllos

son sus últimos minutos sobre la tierra. Simultáneamente la desventurada mujer recita en un tercer *tempo*-ritmo las palabras de una plegaria para que sea salvada su vida, mientras sus manos se acarician el pecho en un cuarto, nuevo, *tempo*-ritmo.

La dificultad del ejercicio hizo que Sonia se echara las manos a la cabeza. Tortsov se apresuró a darle ánimos:

—Llegará el momento en que algo así no le hará echarse las manos a la cabeza, sino agarrarse al ritmo mismo como si fuera un cabo salvavidas. Sin embargo, quizás sería mejor que de momento intentáramos algo más fácil.

8

Hoy Tortsov nos ha hecho repetir todos los ejercicios de *tempos* y ritmos que hicimos en la última clase, pero esta vez tuvimos que hacerlos sin el impulso prestado por el metrónomo y sirviéndonos exclusivamente de una cuenta mental.

Cada uno de nosotros tenía que elegir la proporción de velocidad y el compás que prefiriera, atenerse a ellos y actuar en consonancia, preocupándose de que los momentos importantes de la acción coincidieran con el tictac del metrónomo imaginario interior.

Se plantea el problema siguiente: ¿Qué línea habría que seguir para averiguar cuáles son los momentos importantes para el ritmo, la línea interna o la externa? ¿La línea de las imágenes internas y las circunstancias imaginarias? ¿O la línea de la comunión sin palabras con los demás? ¿Cómo captar y fijar los acentos? No es fácil captarlos durante un intervalo de actividad interna y absoluta inactividad externa. Yo empecé a trabajar en la línea de los pensamientos, los deseos y los anhelos interiores, pero no conseguí nada.

Luego empecé a escuchar mi pulso. Pero aquello seguía sin proporcionarme ninguna clase de definición. ¿Dónde

podía estar mi metrónomo imaginario interno, en qué lugar del organismo podía desarrollarse el latido del *tempo*-ritmo?

A veces me parecía que era en la cabeza, otras que en los dedos. Temiendo que se notara excesivamente su movimiento, pasé esta función a los dedos de los pies. Pero también podía llegar a notarse su temblor, y decidí dejar de moverlos. A partir de entonces mi metrónomo imaginario pasó por iniciativa propia a algunos músculos de la base de la lengua, pero aquello obstaculizaba mi dicción.

Al llegar a este punto mi *tempo*-ritmo iba saltando de un lugar a otro de mi interior y manifestándose por diversos medios físicos. Se lo conté a Tortsov. Arrugó las cejas, se encogió de hombros y dijo:

—Las contracciones físicas son más palpables, más tangibles, por esa razón les gusta a los actores recurrir a ellas. Cuando la intuición es perezosa y tiene que ser espoleada, puede utilizarse una pulsación física. Si eso funciona, utilícenlo, pero sólo cuando sea necesario, para estimular y apoyar el ritmo en un caso de falta de certeza. Debe aceptarse esta necesidad a regañadientes, pero tales medios no deben aceptarse como procedimiento habitual y adecuado.

»Por tanto, una vez que hayan dado con su frecuencia física de ritmo, utilicen la imaginación e inventen las circunstancias apropiadas para proporcionarle una base.

»Luego dejen que sean ellas, y no el brazo o la pierna, las que sirvan de apoyo a la medida y la frecuencia del ritmo que llevan dentro. Y de nuevo, en los momentos en que tengan la impresión de que su *tempo*-ritmo interior es vacilante, recurran, como medida de necesidad, a la ayuda de medios físicos externos. Pero no permitan que esto suceda más que durante un período brevísimo de tiempo.

»A su debido tiempo, cuando su sentido del *tempo*-ritmo se apoye en una base más firme, renunciarán ustedes por iniciativa propia a esta forma tan poco sutil de alcanzar sus objetivos, y la sustituirán por un ritmo mental más delicado.

La gran importancia de lo que estaba diciendo Tortsov me hizo darme cuenta de que debía llegar al fondo mismo de lo que él nos aconsejaba que aprendiéramos. Contestando a una pregunta que yo le había hecho, me sugirió que realizara el siguiente ejercicio: Mantenerme exteriormente en un estado no sólo de calma, sino incluso de apatía con un estado de *tempo*-ritmo interno muy rápido, agitado y desigual.

Primero establecí la medida y velocidad internas y externas, y las reforcé a través de una tensión imperceptible de los dedos de las manos y los pies.

Habiendo fijado de esta forma la medida y la velocidad, les busqué inmediatamente una base imaginaria de apoyo, preguntándome a mí mismo qué circunstancias provocarían en mí un *tempo*-ritmo tan rápido y vertiginoso.

Después de haber buscado durante mucho tiempo en mi espíritu, llegué a la conclusión de que aquello podría ocurrir después de haber cometido un crimen horrible, que produciría en mí un efecto de miedo, remordimiento y consternación. Me imaginé que había asesinado a María, al parecer, en un arranque de celos y locura. Su cuerpo sin vida estaba tendido en el suelo ante mí, su cara estaba blanca, una gran mancha de sangre ensuciaba su vestido claro. Aquella aparición imaginaria me trastornó de tal manera que tuve la sensación de haber encontrado un firme apoyo para mi ritmo interno.

Cuando pasé a producir un *tempo*-ritmo externo de perezosa calma, volví a dar el paso preliminar de fijar sus latidos en mis dedos apretados y luego buscar rápidamente un apoyo del ritmo en unas nuevas circunstancias dadas ficticias. La pregunta que ahora me hacía a mí mismo era qué haría yo en aquel momento en la clase, entre mis compañeros, en presencia de Tortsov y Rajmanov, si el hecho horrible que había imaginado hubiera sido real. Me vería obligado no sólo a aparecer en calma, sino incluso despreocupado, cómodo. No era capaz de encontrar de una manera rápida

dentro de mí mismo la necesaria capacidad de ajuste, ni encontraba, por otra parte, las respuestas a las preguntas que se presentaban ante mí. Me parecía sentir la necesidad de evitar las miradas ajenas y de no mirar a nadie por mi parte. Aquello, sin embargo, espoleaba el ritmo. Cuanto más me esforzaba por parecer en calma, tanto más crecía la agitación en mi interior. Una vez que llegué a creer en mi propia invención me di cuenta de que tenía algo que ocultar, y habiendo empezado a ocultarlo fue creciendo progresivamente mi agitación.

Luego empecé a pensar en todas las circunstancias dadas. ¿Qué iba a decirles a mis compañeros después de la clase? ¿Y a Tortsov? ¿Son conscientes de lo que ha sucedido? ¿Cómo voy a contestarles? ¿A dónde voy a mirar cuando empiecen a hacerme preguntas sobre la tragedia? ¿A ella? ¿Mirar a mi víctima en su ataúd?

Cuanto más en detalle veía la situación producida por la catástrofe, más violentas eran mis propias emociones, más me traicionaba a mí mismo, y más me esforzaba por parecer despreocupado.

De esta forma se crearon los dos ritmos de por sí: uno interno y rápido y uno externo de calma forzada. La combinación de ambos me afectaba aún con más fuerza.

Ahora que había descubierto una línea de circunstancias convincentes y justificables, de acción continua por debajo de la trama, ya no necesitaba pensar en el tiempo y en el ritmo; continué de forma natural viviendo la historia dentro del ritmo así establecido. Me confirmó esto el hecho de que Tortsov se dio cuenta de lo que estaba sucediendo en mi interior, a pesar de que yo había hecho todos los esfuerzos posibles para ocultarlo.

Tortsov se dio cuenta de que yo evitaba que se vieran mis ojos por miedo a que me traicionaran. Utilizaba todo tipo de excusas para fijarlos en un objeto tras otro, examinándolos cuidadosamente, como si estuviera especialmente interesado en cada uno de ellos.

-Esa calma inquieta, más que ninguna otra cosa, denunciaba el torbellino que se estaba desarrollando en su interior -dijo Tortsov-. Usted mismo no se daba cuenta de que involuntariamente los movimientos de sus ojos, la forma de girar la cabeza, el cuello, todo estaba hecho en el *tempo*-ritmo de su agitación interna. Al sacar el pañuelo, al levantarse y volverse a sentar, como para encontrar una postura más cómoda, me di cuenta claramente de que lo hacía usted para ocultar su estado de ánimo. Pero se traicionó al hacer estos movimientos no de una forma tranquila y normal, sino con el ritmo rápido y nervioso que estaba usted forzándose a ocultarnos. Sin embargo, se dio cuenta de ello inmediatamente, esto le llenó de alarma y empezó a mirar alrededor para ver si alguien había notado algo anormal. Después volvió usted a moverse con su calma impuesta artificialmente. Fue esa imperturbabilidad aparente, constantemente rota por su preocupación interior, lo que le traicionó.

»Esto es lo que sucede constantemente en la vida cuando ocultamos grandes emociones internas. También en esos casos vemos a alguien sentado en calma, absorto en suspensamientos, enfangado en sus sentimientos, que debe ocultar por una razón u otra. Pero si se le pilla desprevenido de repente, se le verá durante un segundo o dos inquietarse, sobresaltarse y tratar de acercarse a nosotros al ritmo rápido de lo que está sucediendo en su interior. Luego volverá a controlarse inmediatamente, sus movimientos se harán más lentos, lo mismo sucederá con sus pasos, fingirá estar sereno externamente. Si no hay ninguna razón de peso que le obligue a ocultar su estado de agitación, continuará moviéndose y andando dentro del *tempo*-ritmo rápido de su estado de ánimo atormentado.

»Hay a veces obras teatrales enteras o personajes que en su totalidad están marcados por la combinación de varios *tempo*-ritmos diferentes. Muchas de las obras de Chejov están basadas en esto: *Las tres hermanas*, *Tío Vania* (los pape-

les de Astrov y Sonia, por ejemplo) y otras. Estos personajes permanecen casi siempre exteriormente en calma, mientras una tormenta de sentimientos se desarrolla en su interior.

Una vez que hube aprendido que los movimientos lentos eran los mejores para transmitir el ritmo rápido de mi agitación interna, empecé a abusar de ellos, pero Tortsov puso inmediatamente fin a aquello.

-Nosotros los espectadores juzgamos el estado espiritual de otra persona por lo que vemos al primer golpe de vista. Naturalmente, cuando los movimientos físicos no están controlados atraen nuestra atención. Si son reposados, tranquilos, tenemos la impresión de que el otro está satisfecho. Pero si miramos con más detenimiento, por ejemplo, a sus ojos, nos damos cuenta entonces de sus emociones y captamos la importancia interna de lo que nos está ocultando. Esto significa que en los ejemplos que hemos dado uno debe saber mostrar los ojos a un público de miles de espectadores. No es asunto fácil lograr esto. Exige un conocimiento de cómo se debe hacer y control. Al público le resulta difícil ver los dos puntos insignificantes que son los ojos de un actor. Ello exige una inmovilidad prolongada por parte de la persona a la que están mirando. Por tanto, a pesar de que está bien dar vueltas y moverse, hay que hacerlo con moderación cuando el juego del momento está basado en la cara y en los ojos. Se debe actuar de manera que los espectadores veamos los ojos.

Después de mí, Sonia y Grisha hicieron una escena que habían inventado ellos sobre un marido celoso interrogando a su mujer. Pero antes de formular su acusación abiertamente tenía que hacerla caer en una trampa. En esa situación era necesario demostrar calma, ocultar astutamente su estado interior y evitar que ella viera sus ojos.

El comentario de Tortsov al trabajo de Grisha fue:

-Está usted en completa calma, y no hace ningún esfuerzo para ocultar su agitación porque no tiene agitación que

ocultar. Kostia estaba profundamente afectado, por eso tenía algo que ocultar. Abarcaba al mismo tiempo dos *tempo*-ritmos, uno externo y otro interno. No hizo más que estar sentado sin hacer nada, pero era interesante para nosotros. Usted estaba sentado, pero sin producir en nosotros ningún efecto, porque, a pesar del estado espiritual complejo y contradictorio en que usted se figuraba estar, seguía usted teniendo un *tempo*-ritmo único, un *tempo*-ritmo de calma que confería a su conversación un tono equivocado, el tono de una charla pacífica, amistosa y familiar.

»Permítame repetir que cuando se trata de estados internos o tendencias afectivas complicados y contradictorios un solo *tempo*-ritmo no basta. Hay que combinar varios.

9

—Hasta ahora hemos hablado del *tempo*-ritmo de grupos, personas, momentos o escenas aislados. Pero también tienen su *tempo*-ritmo obras de teatro completas, espectáculos enteros —explicó Tortsov.

—¿Significa esto que una vez que se haya iniciado una medida de ritmo y espacio éstos deben mantenerse sin más durante toda la noche? Desde luego que no. El *tempo*-ritmo de una obra o de una representación no es una cosa única, es una serie de pequeñas y grandes conjunciones de velocidades y medidas diversas y variadas que de forma armónica componen un gran todo. ¡Todos estos *tempos* y ritmos en su totalidad crean un ambiente imponente y majestuoso, o un ambiente de alegría!

»La importancia del *tempo*-ritmo es muy grande, sea cual sea el espectáculo. Sucede a menudo que una buena obra, con magníficos decorados y una magnífica interpretación fracasa por representarse con excesiva lentitud o con una rapidez poco apropiada. ¡Imagínense ustedes el resultado si

trataran de hacer una tragedia con un ritmo apropiado para un sainete!

»Con no menos frecuencia vemos una obra mediocre, preparada e interpretada también de manera mediocre, y, sin embargo, llevada a un ritmo fuerte y boyante, y resulta un éxito porque produce una impresión optimista.

»Seguramente no hay necesidad de demostrarles que los métodos psicotécnicos supondrían una enorme ayuda para nosotros en el proceso complicado y fugaz de determinar los *tempo*-ritmos adecuados para una obra entera o para un personaje.

»Pero no disponemos en este campo de medios psicotécnicos exactos, de manera que esto es lo que sucede en la práctica efectiva:

»El *tempo*-ritmo general de una producción dramática suele generarse por accidente, de manera espontánea. Si un actor, por la razón que sea, coge el tranquillo de la obra y de su personaje, si está en forma, si el público le responde, entonces vivirá su personaje de la forma adecuada, y el *tempo*-ritmo apropiado nacerá por sí mismo. Cuando esto no sucede parece como si estuviéramos desamparados. Si dispusiéramos de una clase apropiada de psicotécnica podríamos recurrir a su ayuda para fijar las bases, primero de un *tempo*-ritmo externo y luego de uno interno. Los sentimientos mismos podrían ser evocados por este medio.

»¡Los afortunados son los músicos, los cantantes, los bailarines! Disponen de metrónomos, directores, jefes de coro. Les dan sus problemas de *tempo*-ritmo ya solucionados, son perfectamente conscientes de su importancia primordial en su trabajo creador. La exactitud de su interpretación musical está garantizada hasta un cierto punto, es decir, es algo establecido desde el punto de vista del tiempo y la medida correctos. Estas cosas están siempre incluidas en la partitura musical, y de su regulación se encargan los directores de orquesta.

»Para nosotros, los actores, la historia es muy diferente. Sólo en el verso está cuidadosamente estudiada la medida. Pero para el resto no tenemos ni leyes, ni metrónomos, ni notas, ni partituras impresas, ni directores. Por eso es por lo que la mismísima obra puede llegar a representarse en diferentes ocasiones con *tempo* y ritmos tan diferentes.

»Nosotros, los actores, no podemos recurrir a ninguna ayuda en esto del *tempo*-ritmo, y, sin embargo, la necesitamos angustiosamente.

»Supongamos que un actor, justamente antes de la función, recibe alguna noticia que le llene de preocupación, con el resultado de que el *tempo*-ritmo propio, esa noche determinada, se habrá alterado. Sale a escena en esas condiciones de intensificación y aceleramiento. Otro día cualquiera habrán robado al mismo actor, y el pobre hombre estará en un estado de desesperación. Su *tempo*-ritmo en escena y en la vida real perderá intensidad.

»En consecuencia, la interpretación depende directamente de los incidentes pasajeros de la vida y no de una psicotécnica de nuestro arte.

»Supongamos, además, que este actor haya logrado calmarse o animarse antes de entrar en escena y que haya incrementado su ritmo normal de la vida diaria del número 50 (del metrónomo) a un grado más alto de intensidad, quizás el número 100. El actor se da por satisfecho y cree que ha logrado lo que necesitaba. Y, sin embargo, está en realidad todavía lejos de alcanzar el ritmo de la obra que exige, por ejemplo, un número 200. Esta discrepancia se refleja en las circunstancias propuestas, en su objetivo creador y en su logro. Pero lo más terrible es que ese desequilibrio afectará a sus propias reacciones afectivas y a su interpretación del papel.

»Constantemente asistimos a esta falta de coordinación entre el ser humano y el actor por una parte, y su personaje por la otra.

»Recuerden su propio estado de ánimo la primera vez que aparecieron ustedes en escena en el primer ejercicio de interpretación [en *An Actor Prepares*], de pie frente a la gran boca oscura del proscenio, y ante ustedes una sala que creían ocupada por una multitud.

»¡Traten ustedes de asumir el papel de un director de orquesta y hacerme una demostración de su *tempo*-ritmo de aquel momento!

Comenzamos a hacer lo que nos había dicho, pero yo, por mi parte, era incapaz de conseguir la agilidad necesaria de brazos para reproducir la fusa, con sus puntillos, tresillos y síncopas, necesarios para reproducir aquella memorable ocasión. Tortsov fijó en el número 200 la velocidad del *tempo* en el que yo estaba «dirigiendo».

Después de aquello nos pidió que recordáramos los momentos más tranquilos, más monótonos de nuestras vidas y que los «dirigiéramos» en sus *tempo*-ritmos. Yo pensé en los antiguos tiempos en que mi vida se desarrollaba en Nijni Novgorod, y mis brazos comenzaron a balancearse de acuerdo con mis sentimientos. Tortsov calculó que la velocidad de mi *tempo*-ritmo era un número 20 del metrónomo.

—Ahora imagínense ustedes que están haciendo un personaje flemático como Podkolesin en *La boda* de Gogol. Para eso se necesita un *tempo* del número 20. Sin embargo, ustedes, como actores, están en un estado de nervios ante el estreno, justamente antes de que se alce el telón, que hace que su propio *tempo* sea del número 200. ¿Cómo podrán ustedes combinar el estado del ser humano con las exigencias del actor? Vamos a suponer que consigan ustedes calmarse un tanto y que logren reducir su *tempo* a 100. Les parecerá que ya es bastante lo que han logrado, pero distará mucho de ser suficiente, porque el papel de Podkolesin exige un *tempo* 20. ¿Cómo puede encontrarse una solución a esta discrepancia? ¿Cómo se puede comprobar esto en ausencia de un metrónomo?

La mejor forma de salir de una situación semejante es aprender a sentir el *tempo*-ritmo de la misma manera que los buenos directores de orquesta. Basta decirles cualquier grado de velocidad del metrónomo y sabrán dirigirlo. ¡Si existiera al menos un grupo de actores con un sentido tan depurado del *tempo*-ritmo! ¡Piensen en lo que se podría conseguir de ellos! – exclamó Tortsov con un suspiro.

–¿Qué es lo que se podría conseguir de ellos exactamente? –preguntamos nosotros.

–Se lo diré –explicó–. No hace mucho tuve ocasión de dirigir una ópera y había en ella una gran multitud, una escena de coro. Los participantes en la escena eran no sólo los cantantes protagonistas y el coro, sino además miembros normales del reparto y algunos extras de mayor o menor experiencia. Todos ellos con más o menos experiencia del *tempo*-ritmo. Pero comparados con los miembros de nuestros grupos, ninguno de ellos serviría como actor.

»Debo confesar, sin embargo, que en aquella escena concreta los actores de ópera eran muy superiores a nosotros, los actores dramáticos, a pesar del hecho de que habían tenido menos ensayos de los que nosotros solemos tener en nuestro teatro.

»Aquella escena de masas de ópera resultó tener algo que nosotros no hemos logrado nunca en nuestro teatro, a pesar de las oportunidades de ensayar con todo cuidado, que son incomparablemente superiores en nuestro caso.

»¿Cuál era el secreto de aquello?

»El *tempo*-ritmo confería color, suavidad, forma, flexibilidad a una escena que, a no ser por él, habría sido desigual.

»El *tempo*-ritmo confería a los cantantes una cualidad de fluidez, acabado, claridad asombrosa, plasticidad y armonía.

»El *tempo*-ritmo ayudaba a los artistas aún poco avanzados en la psicotécnica a sentir en profundidad y posesionarse de los aspectos internos de sus personajes.

Señalamos a Tortsov que aquel sueño de una compañía dramática, con un sentido casi absoluto del *tempo*-ritmo, apenas era realizable.

—Estoy de acuerdo y estoy dispuesto a realizar algunas concesiones —replicó—. Si no puedo contar con todos los del grupo, permítanme por lo menos esperar que algunos de ustedes adquieran el sentido del *tempo*-ritmo. Entre bambalinas, y antes de que empiece una función, se oye decir con frecuencia: no hay que preocuparse por la función de hoy, porque actúa fulano. ¿Qué quiere decir esto? Significa que incluso un solo actor o dos pueden arrastrar a los demás, y con ellos a toda la obra. Por lo menos así ha sucedido hasta el presente.

»De acuerdo con la tradición, nuestros grandes predecesores, Schepkin, Sadovski, Ghumski, Samarin, llegaban siempre tras los decorados mucho antes de que les tocara entrar en escena, para así disponer de tiempo sobrado y captar el *tempo* de la función en curso. Ésa es una de las razones por las que cuando salían parecía como si hubiera entrado con ellos al escenario una cierta vida y verdad, y como si dieran con la nota justa que correspondía a la obra y a su personaje.

»No hay duda de que eran capaces de conseguir aquello no sólo por ser grandes artistas que habían planeado cuidadosamente sus entradas, sino también porque, de manera bien consciente o bien intuitivas, eran *sensibles al tempo-ritmo* y lo utilizaban a su manera peculiar. Es evidente que retenían en la memoria una concepción de la rapidez o de la lentitud, de la pulsación y medida de cada escena y de la obra en su conjunto.

»O también es posible que cada vez partieran de cero para encontrar el *tempo*-ritmo de una función y que eso lo lograsen sentándose entre bastidores antes de sus entradas y siguiendo con atención lo que iba sucediendo en escena. Así iban afinando su propio instrumento, de forma consciente o inconsciente, de acuerdo con el *tempo*-ritmo. Quizás tenían

una forma especial de conseguirlo sobre la que, desgraciadamente, nos falta información.

»También ustedes deberían tratar de llegar a ser esa clase de artista, capaz de transmitir a todo el reparto el *tempo-ritmo* adecuado.

–¿Cuál es la base de la psicotécnica necesaria para establecer el *tempo-ritmo* de una obra o de un personaje? ¿En qué puede fundarse uno? –pregunté yo.

–*El tempo-ritmo de una obra teatral es el tempo-ritmo de la línea continua de acción y del contenido subtextual de la obra.* Ya saben ustedes que la línea continua de acción exige dos ángulos de perspectiva: el del actor y el del personaje. De la misma forma que el pintor distribuye los colores sobre su cuadro y trata de establecer el verdadero equilibrio de las relaciones que existen entre ellos, el actor trata de encontrar la distribución acertadamente equilibrada del *tempo-ritmo* a lo largo de toda la línea continua de acción de una obra teatral.

–Nunca llegaremos a ser capaces de hacer eso sin un director de orquesta –dijo Vania en tono meditabundo.

–Entonces Rajmanov inventará algo que haga las veces de director de orquesta –dijo Tortsov, riéndose, mientras salía del aula.

10

Como todos los días, hoy llegué a la clase bastante antes de la hora de empezar. Había luz en el escenario, las cortinas estaban echadas y allí estaba Rajmanov, en mangas de camisa, trabajando a toda prisa con un electricista.

Les ofrecí mi ayuda, y aquello hizo que Rajmanov me confiara algo que había pensado mantener secreto hasta más tarde.

Parece ser que había inventado una especie de «director de orquesta eléctrico para el teatro». Su invento estaba todavía en

una etapa prematura, pero esto es lo que se le había ocurrido: en la concha del apuntador, escondido del público, pero visible para los actores, habría un aparato con dos luces eléctricas intermitentes y silenciosas que sustituirían al indicador y al tic-tac de metrónomo. Cuando fuera necesario, el apuntador lo pondría en movimiento, de acuerdo con las instrucciones de su libreto de apuntador, sobre los *tempos* que se hubieran acordado en los ensayos para cada uno de los segmentos importantes de la obra. Así recordarían los actores el ritmo adecuado.

Tortsov se interesó por el invento de Rajmanov, y ambos se pusieron a interpretar diversas escenas mientras el electricista iba conectando un ritmo al azar. Basados en él, los dos actores, con su espléndido control del *tempo*-ritmo, con sus imaginaciones de una maravillosa fluidez, procedían a encontrar una justificación para expresar cualquiera y cada uno de los ritmos que iban siendo aplicados. Con su propio ejemplo demostraron, fuera de toda duda, la eficacia del director de orquesta eléctrico.

Después de ellos, Paul y yo, y luego otros, fuimos turnándonos para hacer una serie de ejercicios. Sólo por casualidad coincidíamos con el ritmo. El resto del tiempo no hacíamos más que tambalearnos.

—La conclusión a sacar de esto parecería obvia —dijo Tortsov—. El director de orquesta eléctrico es una magnífica ayuda para los actores, y podría usarse como regulador de la representación. En la práctica es un auxiliar útil y posible, pero sólo cuando todos, o por lo menos algunos de los actores, posean un sentido desarrollado del *tempo*-ritmo. Desgraciadamente, y con raras excepciones, hay pocos de éstos en nuestra rama del arte.

»Peor aún —continuó Tortsov en tono deprimido—, hay poca o ninguna conciencia de la importancia del *tempo* y del ritmo en el teatro. Por ello es tanto más necesario que presen ustedes una especial atención a sus ejercicios futuros de *tempo*-ritmo.

La clase terminó en una conversación general. Algunos de los alumnos expusieron sus propias ideas sobre cómo encontrar un sustituto del director de orquesta para el teatro.

Tortsov hizo entonces un comentario que es digno de anotar. En su opinión, los actores deberían reunirse antes de la función y en los descansos y realizar ejercicios con una música buscada para imbuirles la pulsación adecuada a un *tempo*-ritmo determinado. Esto tendría las características de un ejercicio de puesta a punto.

—¿En qué consistirían los ejercicios? —fue la pregunta que salió de varios puntos de la clase.

—¡No tengan tanta prisa! —advirtió Tortsov—. Antes de llegar a eso tendrán que hacer ustedes toda una serie de ejercicios elementales.

—¿Qué clase de ejercicios? —volvieron a preguntar mis compañeros.

—Se lo diré a ustedes en nuestra próxima clase —contestó Tortsov abandonando el escenario.

11

—Buenos días y buen *tempo*-ritmo a todos —fue el saludo de Tortsov al entrar hoy en clase. Luego, al darse cuenta de nuestras caras de curiosidad, añadió—: ¿Les sorprende que les desee un buen *tempo* o un buen ritmo en lugar de, por ejemplo, buena salud? Su salud puede ser buena o mala, pero si su *tempo*-ritmo es bueno, ésa es la mejor señal de bienestar. Por eso es por lo que hoy les he deseado buen *tempo*-ritmo como equivalente de buena salud.

»Pero ahora, hablando en serio, dígame cómo está usted de *tempo*-ritmo.

—La verdad es que no lo sé —dijo Paul.

—¿Y usted? —preguntó Tortsov volviéndose hacia Leo.

—No tengo idea —fue la respuesta susurrada.

—¿Y usted? —Tortsov fue preguntando a todos, uno por uno.

Nadie pudo dar una respuesta clara.

—¡O sea, que ésta es la clase de compañía que tenemos aquí reunida! —exclamó Tortsov, con un asombro cuidadosamente fingido—. ¡Es la primera vez en mi vida que me encuentro con gente así! Ninguno de ustedes es consciente del ritmo, del *tempo* de su propia vida. Y, sin embargo, es de esperar que cualquier ser humano tenga consciencia de la velocidad, de la medida de sus movimientos, sentimientos, acciones, pensamientos, consciencia de su respiración, del pulso de la sangre, de los latidos de su corazón; en otras palabras, de su estado general.

»Naturalmente, nos damos cuenta de todo esto. Lo que no comprendemos es en qué momento verificamos nuestras medidas. ¿Es cuando pienso en las alegrías que va a depararme esta tarde y, por tanto, evoco un *tempo-ritmo* optimista, o es en otros momentos, cuando quizás tengo dudas sobre las perspectivas agradables del día, y esto debilita mi *tempo-ritmo*?

»Si tamborilearan ustedes esas dos velocidades —dijo Tortsov, —el resultado sería un ritmo alterno. Es lo que están ustedes viviendo en estos momentos. Puede cometerse errores, pero eso no es problema. Lo importante es que al buscar el *tempo-ritmo* interno de uno mismo se descubren los propios sentimientos.

»¿Cuál era su *tempo-ritmo* al despertarse esta mañana? —fue la siguiente pregunta de Tortsov.

Los alumnos arrugaron las cejas y se pusieron a pensar con la mayor seriedad en la manera de contestar aquella pregunta.

—¡No me digan que tienen que hacer tantos esfuerzos para contestar esto! —dijo Tortsov sorprendido—. Nuestro sentido del *tempo-ritmo* está siempre a punto, basta abrir el grifo. Siempre tenemos una noción, aunque sólo sea aproximada, de cualquier momento que hayamos vivido.

Yo traté de reconstruir un cuadro mental de las circunstancias al levantarme por la mañana, y recordé un estado de preocupación. Tenía miedo de llegar tarde a la primera clase, tenía que afeitarme, detenerme un momento en correos para cobrar un giro (cosa que debía haber hecho algunos días antes), y el resultado de aquello había sido un *tempo-ritmo* preocupado y rápido que empecé a tamborilear y a revivir al hacerlo.

Después de un momento, Tortsov inventó un nuevo juego. Empezó a batir para nosotros un ritmo rápido y desigual. Lo repetimos una serie de veces para llegar a familiarizarnos con él y cogerle el tranquilo.

—Ahora —dijo Tortsov—, decidirán ustedes qué circunstancias imaginarias y qué experiencias afectivas podrían originar un ritmo como éste.

Para lograr el objetivo había que inventar una ficción adecuada. Yo me dediqué a excitar mi imaginación haciéndome una serie de preguntas: ¿dónde, cuándo, para qué, por qué estoy aquí? ¿Quiénes son estos que me rodean? Me imaginé que estaba en la antesala de un cirujano en un hospital y que estaba a punto de que me comunicaran una decisión con respecto a mi salud: o estoy gravemente enfermo y me espera una operación, quizás la muerte, o estoy perfectamente bien y saldré de aquí de la misma forma que entré. Esta fantasía tuvo su efecto sobre mí, en realidad me excitó más de lo necesario para el propósito del *tempo-ritmo* que nos habían fijado.

Por tanto, era necesario suavizar en parte la intriga. Lo que estaba esperando no era a un cirujano imaginario, sino a un dentista que me iba a sacar un diente. Pero incluso esto resultaba excesivo para el *tempo-ritmo* en cuestión. Me vi obligado a pasar mentalmente a un otorrinolaringólogo que me iba a quitar un tapón de cera del oído con una vejiga de agua caliente. Ésta fue la invención más apropiada para el *tempo-ritmo* establecido por Tortsov. Uno tras otro fuimos explicando las circunstancias dadas imaginarias.

–Como ven ustedes –dijo Tortsov–, durante la primera mitad de la clase han pensado ustedes en sus experiencias y las han expresado externamente en virtud de un *tempo-ritmo* decidido por ustedes mismos. Ahora han tomado ustedes el *tempo-ritmo* de otra persona y le han dado vida a través de invenciones de la imaginación y del recuerdo afectivo, yendo de los sentimientos al *tempo-ritmo* y volviendo del *tempo-ritmo* a los sentimientos.

»Un actor debiera estar en posesión del control técnico de estas dos formas de enfoque.

»Al final de nuestra última clase tengan ustedes curiosidad por saber cuáles eran los ejercicios para desarrollar el *tempo-ritmo*.

»Hoy les he mostrado las *dos sendas principales a seguir como guía al seleccionar los ejercicios*.

–Pero, ¿cómo daremos con los ejercicios mismos? –pregunté yo.

–Recuerden los experimentos ya hechos. En todos ellos son necesarios el *tempo* y el *ritmo*. Todos contienen materiales suficientes para la práctica y el aprendizaje. Ésta es la respuesta que les había prometido a la pregunta de la vez pasada –dijo Tortsov, dando por terminada la clase.

12. El *tempo*-ritmo del lenguaje

1

-Nuestro estudio de eso que llamamos «*tempo*-ritmo» ha progresado considerablemente -señaló Tortsov-. Primero tratamos de descubrir qué podía ser esa cosa en sus manifestaciones más obvias. Como niños de un jardín de infancia dábamos palmadas al ritmo de los metrónomos. Luego progresamos hasta llegar a *tempos* de mayor complicación; tratamos incluso de transmitir mensajes batiendo el ritmo de una serie de acciones vistas por nuestros ojos internos. Y descubrimos que estas pulsaciones transmitían una impresión, por vaga que fuera, a nuestros oyentes, pero que tenía un efecto más fuerte aún en nosotros mismos. Cooperaba de forma efectiva en nuestro proceso interno de creación.

»De aquí pasamos a muestras más sutiles del *tempo*-ritmo; vimos que nuestro *tempo*-ritmo podía estar en aparente conflicto con el de los demás en el escenario o en la vida; descubrimos que podíamos experimentar dentro de nosotros mismos, y al mismo tiempo un *tempo*-ritmo interno y uno externo diferentes y que el conflicto entre los dos se hacía evidente a través de pequeñas indicaciones contenidas en

nuestras acciones. Todo ello prestaba fuerza y realidad al personaje que estábamos construyendo. Discutimos el *tempo*-ritmo de toda una obra teatral, de su línea continua de acción, sus variaciones sutiles y, a pesar de todo esto, su unidad de efecto cuando se descubre y se interpreta con fortuna.

»Todo ello se refería al *tempo*-ritmo de movimiento y de acción. Ahora vamos a aplicar los mismos descubrimientos al lenguaje. Partiremos del hecho de que los sonidos de la voz en las sílabas y en las palabras nos proporcionan un medio excelente para transmitir el *tempo*-ritmo que sostiene el significado interno de cualquier obra. Como ya dije antes, en el proceso del lenguaje la línea de palabras se desarrolla en el tiempo, y ese tiempo está dividido por los sonidos de letras, sílabas y palabras. Esta división del tiempo crea las partes y grupos rítmicos.

»La naturaleza de ciertos sonidos, sílabas y palabras requiere una pronunciación recortada, comparable en música a las corcheas y semicorcheas; otras deben tener más peso y longitud, una mayor gravedad, como las blancas o las redondas. Paralelamente a esto algunos sonidos y sílabas reciben una acentuación rítmica más fuerte o más débil; otros pueden no llevar acento de ninguna clase.

»Estos sonidos hablados, a su vez, pueden ir entremezclados con pausas o paradas para respirar de las más diversas duraciones. Todas éstas son posibilidades fonéticas a partir de las cuales se pueden formar variedades infinitas de *tempo*-ritmos del lenguaje. Al hacer uso de ellas un actor elabora para sí mismo un estilo de lenguaje lo más adecuado posible. Necesitará esto cuando esté en escena, tanto para expresar los sentimientos elevados de la tragedia como el alegre ambiente de la comedia.

»Para crear un *tempo*-ritmo del lenguaje no basta con dividir el tiempo en partículas de sonido; debe haber también una pulsación para crear compases de lenguaje.

»En el terreno de la acción conseguíamos esto con ayuda del metrónomo y la campanilla. ¿Qué podríamos utilizar en este caso? ¿Cómo podemos sincronizar los acentos rítmicos aislados, las letras y sílabas concretas de las palabras de nuestro texto? En lugar de un metrónomo nos veremos obligados a utilizar el cálculo mental. Tenemos que mantenernos constantemente de acuerdo con él y con nuestro *tempo-ritmo* de forma intuitiva.

»Una forma de hablar mesurada, resonante, bien combinada posee muchas cualidades semejantes a las de la música y el canto.

»Las letras, las sílabas, las palabras, son las notas musicales del lenguaje con las que hay que formar compases, *arias*, sinfonías completas. Hay buenas razones para decir que una forma bella de hablar es musical.

»Las palabras dichas con impulso y resonancia producen un mayor efecto. Tanto en el habla como en la música, hay una gran diferencia entre una frase enunciada en compases completos, o en negras o semicorcheas, o con inserción de tresillos o quintupletos. En un caso la frase puede ser solemne, en el otro puede tratarse del cotilleo de una colegiala.

»En el primer caso hay calma; en el segundo, nerviosismo, agitación.

»Los cantantes de talento saben bien esto. Viven con el temor constante de pecar contra el ritmo. Si la música pide tres notas de un cuarto de compás, un verdadero artista emitirá tres notas de esa longitud exacta. Si el compositor ha puesto una nota de una duración de un compás, el verdadero cantante la sostendrá hasta el final del compás. Si la música pide tresillos o síncopas, las cantará con el ritmo matemático exigido. Esta precisión tiene un efecto irresistible. El arte requiere orden, disciplina, precisión y acabado. Incluso en los casos en que se nos pide transmitir un efecto rítmico musicalmente, hay que hacerlo con un acabado impecable. Hasta el caos y el desorden tienen su *tempo-ritmo*.

»Lo que acabo de decir con respecto a la música y los cantantes es igualmente aplicable a nosotros, los artistas dramáticos. Existen, sin embargo, un amplio número de cantantes que no son verdaderos artistas, sino simplemente gente que canta, sea con o sin voz. Tienen una tremenda facilidad para mezclar las corcheas con las semicorcheas, las negras con las blancas, convierten tres corcheas en una sola, etc.

»En consecuencia, le falta a su canto la precisión necesaria, la disciplina, la organización, el acabado y se convierte en un barullo desordenado y caótico. Deja de ser música para transformarse en una especie de puro exhibicionismo vocal.

»Lo mismo puede suceder y sucede con el lenguaje. Tomemos, por ejemplo, un actor como Vasia con un ritmo desigual de lenguaje. Cambia el ritmo no sólo de cláusula a cláusula, sino también en medio de una frase aislada. A menudo dice media frase en un *tempo* lento, y la segunda mitad en uno de una franca rapidez. Veamos, por ejemplo, la frase: "Muy poderosos, graves y reverendos señores". Esto lo diría lentamente, de una forma solemne, pero las palabras siguientes: "Mis muy nobles y dignos maestros", serían pronunciadas de repente con una enorme velocidad tras una larga pausa.

»Muchos actores que no cuidan el lenguaje ni prestan atención a las palabras, las pronuncian con una velocidad tan irreflexiva y precipitada, y suprimiendo de tal forma las terminaciones, que acaban diciendo frases mutiladas y dichas a medias.

»La irregularidad en los ritmos es más clara aún en actores de determinadas regiones.

»En una forma de hablar bella y correcta no debería haber lugar para nada de esto, a no ser que sea necesario un cambio de *tempo*-ritmo a efectos de caracterización del personaje. Naturalmente, la distribución de palabras debe corresponder a la rapidez o lentitud del lenguaje, y debe respetar el

tempo-ritmo dado. En una lectura o en una conversación rápidas las pausas son más cortas y, a la inversa, son más largas en una conversación o lectura lentas.

»Nuestras dificultades nacen del hecho de que a muchos actores les falta una buena formación en dos elementos importantes del lenguaje; existen, por un lado, la suavidad, la lentitud, la resonancia, la fluidez, y por otro, la rapidez, la ligereza, la claridad, la agudeza en la pronunciación de las palabras. Raramente oímos en el lenguaje teatral ruso una forma de hablar lenta, resonante, mantenida, o realmente rápida y ligera. En la gran mayoría de los casos, de lo único que nos damos cuenta con claridad es de las largas pausas y de la precipitación con que se lanzan las palabras entre ellas.

»Para lograr un lenguaje solemne y lento necesitamos, en primer lugar, sustituir las pausas silenciosas por cadencias sonoras, por el tono sostenido y cantarín de las palabras.

»Será una ayuda para ustedes leer en voz alta, muy lentamente, siguiendo el ritmo de un metrónomo, siempre que tengan cuidado de mantener el suave flujo de las palabras dentro de compases rítmicos y que adquieran la base interna adecuada para el ejercicio. De este modo les será posible adquirir una forma de hablar lenta y fluida.

»Es aún más raro oír en nuestra escena una buena forma de hablar con rapidez, con un *tempo* bien sostenido, clara en cuanto al ritmo, y enunciativa de forma inteligible. No somos capaces de competir con los actores italianos y franceses en su lenguaje rápido y brillante. La mayor parte de nosotros somos incapaces de hablar realmente de prisa; lo que hacemos es caer en la palabrería, en la verborrea, escupir palabras. La velocidad al hablar es algo que debe aprenderse, y hay que empezar dominando el lenguaje muy lento, de una precisión exagerada. A través de repeticiones largas y frecuentes, nuestro aparato vocal se ejercita, de manera que aprende a ejecutar las mismas palabras a la velocidad más grande posible. Esto exige una práctica constante, porque el

lenguaje dramático requiere a veces esta velocidad. De manera que no tomen por modelo a esos malos cantantes con sus ritmos irregulares de lenguaje. Aprendan de los verdaderos artistas, asimilen sus formas de hablar llenas de claridad, de disciplina y de proporciones exactas.

»Al hablar concedan a los sonidos, a las sílabas, a las palabras, la longitud adecuada, utilicen un ritmo preciso al combinar sus partículas sonoras; conformen sus frases a las medidas del lenguaje, regulen las relaciones rítmicas entre frases; aprendan a mimar una acentuación clara y correcta, adecuada a la memoria afectiva y a la creación de la imagen del personaje.

»Un ritmo de lenguaje bien definido facilita la sensibilidad rítmica. Lo contrario es también cierto: el ritmo de las sensaciones experimentadas ayuda a crear un lenguaje claro. Desde luego, todo esto sucede en los casos en que la precisión del lenguaje se basa por completo en circunstancias internas sugeridas y en el *sí mágico*.

2

La clase de hoy comenzó cuando Tortsov ordenó que se pusiera en marcha el metrónomo grande a un *tempo* lento. Como de costumbre, Rajmanov indicaba los compases haciendo sonar una campanilla.

Luego se puso en marcha un metrónomo pequeño para indicar el ritmo del lenguaje. Tortsov me dijo entonces que comenzara a hablar con el acompañamiento de los metrónomos.

-¿Qué digo? -pregunté desconcertado.

-Lo que quiera -contestó él-. Cuénteme algún episodio de su vida, lo que hizo ayer, lo que esté pensando ahora.

Después de estrujarme el cerebro conté lo que había visto en el cine la noche anterior. Mientras tanto, el me-

trónomo iba marcando los acentos y sonaba la campanilla, pero sin relación con lo que yo estaba diciendo. Iban funcionando a su modo mecánico y yo hablaba a mi manera.

Tortsov se rió y comentó:

—La banda está tocando y la bandera se contenta con ondear.

—No me sorprende, porque no sé cómo voy a poder hablar al ritmo de un metrónomo —contesté con nerviosismo en un esfuerzo por defenderme—. Se puede cantar o recitar versos a tiempo y compás, e intentar que el acento y la escansión coincidan con determinadas pulsaciones del aparato. Pero, ¿cómo puede hacerse eso con la prosa? ¿Dónde deberían coincidir los acentos? No lo entiendo —dije con un tono quejumbroso. Tortsov se limitó a decirme que continuara.

El resultado fue que iba adelantado o retrasado con respecto al acento, arrastraba o aceleraba el *tempo* sin razón. En cualquiera de ambos casos perdía el tictac del metrónomo.

Luego, de repente y por pura casualidad, comencé a coincidir con el tictac una y otra vez y aquello me produjo una sensación extraordinariamente agradable.

Pero mi alegría duró poco. El *tempo*-ritmo conseguido por casualidad duró sólo unos segundos, y luego se desvaneció rápidamente para ser sustituido de nuevo por la dislocación del principio.

Me esforcé por volverme a poner de acuerdo con el metrónomo. Pero cuanto mayor era mi esfuerzo, más confuso se hacía mi ritmo y más me desconcertaba el tictac del aparato. Ya ni siquiera era consciente de lo que estaba diciendo y, finalmente, tuve que detenerme por completo.

—¡No puedo continuar! ¡No tengo sentido del *tempo* ni del ritmo! —acabé diciendo, casi con lágrimas en los ojos.

—¡No es cierto! No se engañe a sí mismo —fue la respuesta de Tortsov—. Lo único que sucede es que exige usted dema-

siado al *tempo*-ritmo de su prosa, y, en consecuencia, no llega a obtener lo que desea. No se olvide de que a la prosa no se le puede aplicar el metro, de la misma forma que tampoco pueden bailarse los movimientos normales del cuerpo. La coincidencia rítmica no puede tener una regularidad rígida, mientras que en el verso y en la danza esto puede prepararse cuidadosamente de antemano.

»Los que tengan un gran sentido del ritmo lograrán una coincidencia de acentos más frecuente. Los que tengan este sentido menos desarrollado lo conseguirán menos a menudo. Eso es todo. Lo que estoy tratando de descubrir es quiénes de ustedes pertenecen a la primera y quiénes a la segunda categoría.

»Usted, personalmente, puede estar tranquilo -dijo-, porque le considero entre los alumnos dotados para el ritmo. Lo único que sucede es que no conoce todavía ningún método que le ayude a controlar el *tempo*-ritmo. Escuche con atención y le explicaré un importante secreto de la técnica del lenguaje.

»Existe un *tempo*-ritmo en prosa de la misma manera que en la poesía y en la música. Pero en el habla corriente se trata de algo accidental. En prosa, el *tempo*-ritmo es confuso: una frase se dice en un ritmo y la siguiente en otro totalmente diferente. Una frase puede ser larga, otra corta, y cada una de ellas tiene su ritmo propio y peculiar.

»Al principio puede uno sentirse inclinado a llegar a la triste conclusión de que la prosa no tiene tendencia al ritmo. Pero yo haría esta pregunta: ¿Han tenido ustedes alguna vez ocasión de escuchar una ópera, un aria o una canción no escritas en verso, sino en prosa? Si es así, habrán oído una composición en que las notas, pausas, compases, acompañamiento, melodía y *tempo*-ritmo estaban integrados a las letras, sílabas, palabras y frases del texto. Un todo combinado para producir sonidos musicales armoniosos y rítmicos con el texto subyacente de las palabras. En ese terreno, de un

ritmo de proporciones matemáticas, la prosa sencilla parece ser casi verso, ha ganado toda la armonía de la música. Vamos a tratar ahora de seguir esa misma orientación en nuestra lengua prosaica.

»Vamos a recordar, en primer lugar, lo que sucede con la música. La voz canta una melodía con palabras; los espacios en que no hay notas con palabras son cubiertos por el acompañamiento o se insertan pausas para redondear las pulsaciones rítmicas de cada compás.

»Lo mismo sucede con la prosa. Las letras, las sílabas, las palabras, sustituyen a las notas; las paradas, las pausas respiratorias son tiempos que cubren el ritmo cuando no hay texto verbal para redondear el compás del lenguaje.

»El sonido de las letras, las sílabas y las palabras, con pausas intermedias, son un excelente material, como ya saben ustedes, para la creación de todo tipo de ritmos diferentes.

»En escena, nuestro lenguaje en prosa puede aproximarse en cierto sentido a la música y al verso cuando los acentos de las palabras caen constantemente sobre la pulsación de los acentos de un ritmo dado.

»Hemos visto algo de esta naturaleza en los "poemas en prosa" así como en la obra de algunos poetas modernos en un estilo que podría llamarse "prosa en verso" y que tan cercana está al lenguaje coloquial ordinario.

»El *tempo*-ritmo de nuestra prosa, por tanto, está compuesto por grupos sucesivos de sílabas acentuadas y sin acentuar entremezcladas con pausas, que naturalmente fluyen de forma agradable al oído y que siguen infinitas estructuras de ritmo. Tenemos al mismo tiempo que hablar o estar callados, movernos o estar quietos dentro de un *tempo*-ritmo.

»Las pausas ordinarias y las pausas de respiración tienen una enorme importancia en la poesía o en la prosa, no sólo por ser parte componente de la línea rítmica, sino también

porque desempeñan un papel importante y activo en la técnica misma de creación y control del ritmo. Ambos tipos de pausas hacen posible la coincidencia de los acentos del ritmo del lenguaje las acciones y las emociones, con los acentos de la pulsación interior de un actor.

»Este proceso de redondear los espacios vacíos de un compás con pausas y detenciones respiratorias es lo que algunos llaman "ta-ra-rear".

»El origen de esta expresión, dicho sea de paso, viene del hecho de que cuando estamos cantando una melodía y no sabemos las palabras sustituimos los golpes musicales con sílabas sin sentido como: ta-ra-ra-ra.

»Usted se sintió molesto porque la coincidencia de sus acentos con el tictac del metrónomo era casual. Espero que ahora le importe menos, porque ya sabe que hay medios para superar eso y un método que dará ritmo a su lenguaje en prosa.

3

-El punto clave del asunto es, desde luego, saber cómo combinar frases de ritmos diferentes para lograr un todo único. Cumple un cometido casi parecido al de un director de orquesta y un coro que tienen que llevar a toda una multitud de oyentes de una parte de una sinfonía escrita en un tiempo de $3/4$ a otra escrita en un tiempo de $5/4$. Esto no puede hacerse de una manera inmediata. La gente en general, y especialmente una masa de espectadores, una vez acostumbrados en una parte de una sinfonía a un compás y una velocidad determinados, no pueden pasar bruscamente a otros diferentes y aceptar un *tempo* y un ritmo totalmente distintos en otra parte de la sinfonía.

»Un director de orquesta se ve obligado a menudo a ayudar tanto a sus intérpretes como a su público a que venzan el

obstáculo de esta transición. No lo consigue de un golpe, sino que tiene que llevar a intérpretes y público a través de una serie de escalones rítmicos de transición que van conduciendo en progresión lógica al nuevo ritmo.

»Debemos hacer lo mismo al pasar de una medida de elocución con su *tempo*-ritmo a otra de una frecuencia diferente, con un *tempo* y una longitud de medida también diferentes. La diferencia entre el director de orquesta y nosotros reside en el hecho de que él realiza lo que se propone de forma abierta, batuta en mano, mientras que nosotros tenemos que hacerlo a escondidas interiormente, con ayuda de una pulsación o "tarareo" mental.

»La finalidad primaria para la que los actores necesitamos estos procedimientos de transición es para realizar una entrada neta y definida en el nuevo *tempo*-ritmo, con la confianza de arrastrar con nosotros a nuestro interlocutor del momento y con él a todo el público.

»Este "ta-ra-reo" en prosa es el puente que une las frases más heterogéneas o las medidas de los ritmos más heterogéneos.

Pasamos el resto de la clase hablando al ritmo del metrónomo de una forma muy simplificada. Charlábamos normalmente, pero tratando de que las palabras y sílabas principales coincidieran con el tictac del metrónomo.

En los intervalos entre pulsaciones introducíamos una serie de palabras y expresiones agrupadas de tal forma que, sin cambiar el sentido de lo que estábamos diciendo, resultaba lógico hacer que los acentos coincidieran con las pulsaciones. Conseguimos incluso rellenar los vacíos del contenido verbal de nuestras frases con tiempos y pausas. Desde luego, esta forma de hablar era muy arbitraria y casual, pero, sin embargo, producía una cierta armonía y yo llegué a cobrar ánimos con el experimento.

A este efecto del *tempo*-ritmo sobre la sensibilidad interna le concedía Tortsov una enorme importancia.

4

Tortsov comenzó la clase con este fragmento de la obra clásica en verso de Griboiedov, *Lístima de ingenio*:

FAMUSOV: ¿Qué es esto? ¿... Molchalin, usted?

MOLCHALIN: ¿Yo...?

FAMUSOV: ¿Aquí y a esta hora? ¿Por qué...?

Tras una breve pausa, Tortsov parafraseó el diálogo de esta manera:

–“Bien, ¿cuál es el motivo de que esté usted aquí? ¿Es usted, amigo Molchalin?” “Sí, soy yo.” “¿Cómo es que está aquí a estas horas?”

Había dicho las frases sin rima ni ritmo.

–¡El sentido sigue siendo el mismo, pero qué diferencia! En la forma en prosa, las palabras se derraman en todos los sentidos, pierden su tensión, su concisión, su fuerza, su filo –explicó Tortsov–. En verso, cada palabra es necesaria, no existen palabras superfluas. Lo que en prosa debemos expresar con una frase completa, puede a menudo decirse en poesía con una palabra o dos. ¡Y con qué plenitud, con qué control!

»Podiera decirse que la diferencia esencial entre las dos versiones diferentes que he utilizado como ejemplos de poesía contra prosa, estriba en el hecho de que la primera fue escrita por el gran Griboiedov, y la segunda la he compuesto yo con poca fortuna.

»Esto es cierto, desde luego. Pero, sin embargo, yo mantengo que, incluso aunque el gran poeta hubiera escrito la mismísima cosa en prosa, no habría sido capaz de transmitir la misma calidad exquisita de su verso, el mismo ritmo neto, la agudeza de las rimas. Por ejemplo, cuando Molchalin se encuentra con Famusov en el primer acto, para expresar el estado de pánico en que se encuentra sólo se pone una palabra en su boca: “Yo”.

»El actor que haga el papel de Molchalin debe poseer la misma plenitud, filo y agudeza, tanto en sus sentimientos internos como en su transmisión externa de lo que hay tras las palabras: el terror, el amedrentamiento, el servilismo que pide disculpas, todo lo que está experimentando Molchalin.

»Por su forma diferente a la de la prosa, la poesía inspira emociones diferentes. Pero lo contrario también es cierto. La poesía tiene una forma diferente porque sentimos su subtexto de diferente manera.

»Una de las diferencias principales entre las formas de la prosa y el verso hablados reside en el hecho de que tienen *tempo*-ritmos diferentes, en el hecho de que es diferente la influencia de sus medidas en nuestras sensaciones, en nuestra memoria, en nuestras emociones.

»Basándonos en esto podemos razonar de la forma siguiente: Cuanto más rítmico sea nuestro lenguaje, se trate de verso o de prosa, tanto más claramente definida debe ser nuestra experiencia de los pensamientos y emociones que subyacen en las palabras del texto. E inversamente: Cuanto más claros, definidos y rítmicos sean los pensamientos y emociones que experimentamos, tanto más exigen una expresión verbal rítmica.

»Aquí tenemos un nuevo aspecto del efecto del *tempo*-ritmo sobre la emoción y de la emoción sobre el *tempo*-ritmo.

»¿Se acuerdan ustedes de cómo tamborilearon y “dirigieron” los *tempos* y los ritmos de diferentes estados de ánimo, acciones e incluso imágenes que se les venían a la imaginación? Entonces la simple pulsación del *tempo*-ritmo era suficiente para estimular sus memorias afectivas, sus sentimientos y sus experiencias.

»Si un simple tamborilear podía sugerir tanto, cuánto más fácilmente podrá lograrse el mismo efecto a través de los sonidos vivos de la voz humana, el *tempo*-ritmo de las letras, sílabas, palabras y sus implicaciones subyacentes.

»Y, sin embargo, aunque no entendamos el significado de las palabras, sus sonidos producen un efecto en nosotros a través del *tempo*-ritmo. Recuerdo, por ejemplo, el monólogo de Corado en el melodrama *Familia de un criminal* tal como lo interpretaba Tommaso Salvini. Aquel monólogo describía la fuga de un criminal de la prisión.

»Yo no sabía italiano, no tenía idea de lo que estaba contando el actor, pero me sentía profundamente afectado por todas las emociones precisas que él sentía. Y cooperaban a esto no sólo la magnífica entonación de Salvini, sino también el *tempo*-ritmo notablemente claro y expresivo de su forma de hablar.

»Pienso también en los versos en que el *tempo*-ritmo pinta imágenes sonoras, como el resonar de los tambores o el golpear de los cascos de los caballos. Por ejemplo:

Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros,
los frenos que tascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra
y los timbaleros,
que el paso acompasan con ritmos marciales.

(RUBÉN DARÍO: *Marcha triunfal*)

5

—Ya saben ustedes que el lenguaje no sólo consiste en sonidos, sino también en pausas —explicó hoy Tortsov—. Y ambos elementos deben estar igualmente impregnados de *tempo*-ritmo.

»El ritmo es inherente al actor y se manifiesta cuando está en escena, sea en sus acciones o en su inactividad, en su lenguaje o en su silencio. Es interesante investigar ahora la interrelación de estos momentos de *tempos* y ritmos en la acción y en la inactividad, en el lenguaje y en el silencio. Ésta es una

cuestión especialmente difícil al tratar de las formas en verso del lenguaje. Empezaré por ellas.

»La dificultad reside en el hecho de que en el verso hay un límite en la duración de cualquier pausa o detención. No se puede prolongar una pausa impunemente porque se rompería el *tempo*-ritmo de las palabras habladas. Esto haría que tanto el que habla como el que escucha perdieran la noción del *tempo* y metro anteriores del verso, se perdería el control sobre ambos elementos y habría que volver a establecerlos.

»Esto, a su vez, provoca una grieta en el verso. De todas formas, hay circunstancias en que las pausas prolongadas son inevitables a causa de acciones necesarias. Veamos, por ejemplo, un fragmento de la primera escena de la obra de Griboiedov, *Lástima de ingenio*. Lisa llama a la puerta del dormitorio de Sofía para interrumpir el encuentro amoroso entre su señora y Molchalin, que se ha prolongado hasta el amanecer. La escena se desarrolla así:

Lisa (en la puerta de Sofía):

—Lo oyen, pero se niegan a escucharme.

(Pausa. Ve el reloj y tiene una idea.)

—Adelantaré el reloj, aunque eso significa una bronca, haré que dé la hora...

(Pausa. Lisa atraviesa el escenario, abre la caja del reloj, mueve las manillas, suena la campana. Lisa baila. Entra Famusov.)

—¡Oh, señor!

FAMUSOV: —Tu señor, sí.

(Pausa. Famusov se acerca al reloj, abre la caja y detiene la campana.)

—¡Qué frivolidad!

—Eres mala, lo sé.

—¡Jamás hubiera podido imaginarme a nadie así!

»Como ven ustedes, hay largos intervalos entre los versos, impuestos por la naturaleza de la acción. Debe añadirse que la dificultad de decir el verso se complica en los casos en que

existe la necesidad de cuidar de las rimas. Un intervalo excesivo entre los versos rimados hace que la rima se olvide, la destruye, mientras que un intervalo demasiado corto, que precipita y atropella la acción a desarrollar, destruye la verosimilitud y verdad de esa acción. Es necesario calcular una combinación de cronometrado de los intervalos entre las palabras rimadas y la sensación de verdad en la acción. En este sucederse de palabras habladas, pausas y acciones sin palabras, el "tarareo" será el apoyo del ritmo interno.

»Muchos actores que hacen los papeles de Lisa y Famusov tienen miedo a las largas pausas del texto hablado, hacen a toda velocidad las acciones necesarias para volver lo antes posible a las palabras y con ello al *tempo*-ritmo que se había interrumpido. El resultado es un picadillo que destruye el convencimiento de los espectadores de la verdad de lo que está sucediendo. Un socavamiento tal de la acción y el lenguaje convierte lo que se está haciendo en escena en un puro absurdo. Despoja de vida a la interpretación, y todo lo que no tiene vida ni base en que apoyarse no es convincente. Desde cualquier punto de vista es aburrido, no se mantiene, no puede siquiera atraer la atención del público. Esta manera de actuar no sólo no acorta las pausas, sino que, por el contrario, hace que parezcan aún más largas. Por eso es por lo que la clase de actores a que me estoy refiriendo se condenan a sí mismos al fracaso con movimientos atropellados, tratando de dar cuerda al reloj, de parar la campana. Con ello demuestran su propia impotencia, su miedo a las pausas, sus zarandeos sin sentido y su falta de sostén para el texto. Deberían actuar de una forma muy diferente: realizando los movimientos necesarios de acuerdo con su ritmo interior, tranquilamente, sin pausas innecesarias. Y en todo momento deben estar motivados por un sentido de la verdad y del ritmo.

»Cuando un actor vuelve a hablar después de una larga pausa, necesita enfatizar durante un segundo o dos los acen-

tos rítmicos del verso. Esto le ayuda tanto a él como al público a volver al ritmo que se había interrumpido y quizás incluso perdido.

»Como ven ustedes, un actor debe aprender a ser rítmico no sólo cuando habla, sino también en silencio. Debe considerar las palabras como algo que forma un conjunto con las pausas y no como entidades separadas.

»He utilizado la poesía en esta primera demostración porque la medida de las palabras habladas y la cualidad rítmica de los intervalos es más evidente en el verso.

»No cae dentro de mi competencia el enseñarles la versificación, ni siquiera cómo debe leerse el verso. Eso es algo que estará encomendado a un experto. Lo único que estoy haciendo es transmitirles diversos descubrimientos basados en mi propia experiencia para que les ayuden en su trabajo.

»De todo lo que les he dicho pueden ustedes deducir fácilmente la enorme importancia del *tempo-ritmo* en el trabajo de un actor. Junto con la línea continua de acción y el subtexto, el *tempo-ritmo* atraviesa como un hilván todos los movimientos, palabras, pausas, la experiencia afectiva de un papel y su interpretación física.

6

El paso siguiente fue una revisión del *tempo-ritmo*. Leo fue el primero en ser examinado. Leyó el monólogo de Salieri (de la obra de Pushkin, *Mozart y Salieri*) y salió muy bien del paso. Al recordar el fracaso de Leo en el ejercicio de *tempo-ritmo* con la bandeja, Torstov comentó:

—He aquí un ejemplo de la coexistencia dentro de una misma persona de una acción física arrítmica con una forma de hablar rítmica, a pesar de que esta última es bastante seca y en cierto modo está falta de contenido interior.

El siguiente fue Vasia y, a diferencia de Leo, realizó de forma excelente el viejo ejercicio de la bandeja, aunque el ritmo de su dicción no estuvo a la misma altura.

—Aquí nos encontramos con el caso contrario, una persona rítmica en sus movimientos y al mismo tiempo arrítmica en su forma de hablar —dijo Tortsov.

El siguiente en leer fue Grisha. Tortsov le clasificó entre los actores que utilizan un *tempo*-ritmo constante en todo lo que hacen, en sus movimientos, palabras, silencios, siempre con una cadencia y una medida llenas de monotonía.

Estos actores acomodan su *tempo*-ritmo permanente al tipo que representen: el «noble padre» tiene su ritmo fijo y siempre «noble»; la ingenua se agita siempre en un ritmo juvenil, rápido e inquieto, la primera dama, el héroe, la heroína, cada uno de ellos tiene un *tempo*-ritmo inalterable y permanente.

Aunque Grisha aspira a ser un primer actor, ha adoptado el *tempo* y el ritmo de un actor característico, o lo que los franceses llaman un *raisonneur*.

—Es una lástima —exclamó Tortsov—, porque produce un efecto amortiguador. Sería mucho mejor para él conservar su *tempo*-ritmo de fuera de escena: por lo menos eso no le habría paralizado en una velocidad única en cuanto que reflejaría los diferentes ritmos de la vida.

Por razones diferentes, Tortsov no hizo que los demás hicieran también el ejercicio. En lugar de ello entró en la explicación de otro aspecto del mismo problema del *tempo*-ritmo:

—Hay muchos actores —dijo—, que se dejan arrastrar por la forma externa de la poesía, su metro, e ignoran por completo el subtexto y todos los ritmos interiores de la vida y los sentimientos.

»Pueden ser meticulosos hasta la exageración en su cuidado de la métrica. Puede que acentúen con una articulación cuidadosa cada una de las rimas y que den ritmo a un

poema con una precisión mecánica. Tienen un miedo terrible a cualquier divergencia con el ritmo matemáticamente exacto. Tienen además miedo a las pausas porque sienten el vacío del subtexto. En realidad el subtexto no existe para ellos, no pueden sentir cariño por un poema sin saber qué es lo que ilumina desde dentro. Lo único que queda es un interés empírico por los ritmos y las rimas de por sí y, por tanto, una interpretación mecánica.

»Estos mismos actores adoptan una actitud similar con el *tempo*. Una vez establecida una velocidad determinada se aferran a ella durante toda una interpretación, sin darse cuenta de que el *tempo* debe vivir, vibrar, cambiar en un cierto sentido, pero nunca quedar paralizado en una velocidad única.

»Poca diferencia hay entre esta actitud hacia el *tempo*, esta falta de sensibilidad, y la emisión sin espíritu de una melodía que sale de un organillo, o el tictac de un metrónomo. Compárese simplemente esta actitud con la de un director de orquesta de talento.

»Para los músicos de esa clase, un *andante* no es un andante inflexible, un *allegro* no es un *allegro* absoluto. El primero puede incidir sobre el segundo en cualquier momento, o el segundo sobre el primero. Esta oscilación vitalizadora no existe en el tictac mecánico de un metrónomo. En una buena orquesta los *tempos* varían y se funden de una forma constante y casi imperceptible, como los colores de un arco iris.

»Todo esto es aplicable al teatro. Disponemos de actores y directores que no son más que artesanos mecánicos, y otros que son magníficos artistas. El *tempo* del lenguaje de los primeros es aburrido, monótono, formalista, mientras que el de los segundos es de una variedad infinita, vivo y expresivo. ¿Necesito subrayar el hecho de que los actores que adoptan una actitud seca y cortante con respecto al *tempo*-ritmo nunca pueden dominar realmente el verso?

»Conocemos el otro extremo de la forma de decir el verso y que consiste en casi traducirlo a prosa.

»Esto es a menudo resultado de una atención por el contenido subtextual excesiva, exagerada e intensificada en demasía, sin ningún sentido de la proporción con el verso. Resulta entonces sobrecargado de psicotécnica en las pausas, recubierto y ahogado por la psicología.

»Todo ello produce un *tempo*-ritmo interno de gran torpeza y un subtexto de excesiva complicación psicológica que se derrama sobre la dicción del verso.

»Una soprano dramática wagneriana, con su voz rica y potente, no es lo más adecuado para cantar las arias ligeras, de una coloratura etérea.

»De la misma forma no se deben sobrecargar las rimas ligeras de los versos de la obra de Griboiedov con un subtexto de una innecesaria profundidad afectiva.

»Esto no significa, desde luego, que el verso no pueda tener un profundo contenido emotivo. Muy al contrario. Todos sabemos que los escritores utilizan el verso cuando quieren transmitir experiencias edificantes o emociones trágicas. Y, sin embargo, los actores que sobrecargan el verso con un contenido subtextual de un peso innecesario jamás sabrán utilizarlo.

»Hay un tercer tipo de actores que están a mitad de camino entre los dos primeros. Tienen un interés igual por el subtexto con su *tempo*-ritmo interno que por el texto verbal del verso con su *tempo*-ritmo externo, sus formas de sonido, sus medidas y su línea precisa. Los actores de este tipo tratan el verso de una forma muy diferente. Antes de empezar a recitar se sumergen en olas de *tempo*-ritmo y permanecen zambullidos en ellas. De esta forma, no sólo su forma de decir, sino también sus movimientos, su forma de andar, sus efluvios e incluso las fuentes de sus experiencias emotivas están constantemente cubiertas por estas mismas olas de *tempo*-ritmo. No vuelven a disociar-

se de ellas ni hablando ni en silencio, ni en las pausas lógicas ni en las psicológicas, ni en la acción ni en la inmovilidad.

»Los actores de este tipo, interiormente impregnados de *tempo*-ritmo, se encuentran absolutamente a gusto en las pausas, porque no se trata de momentos vacíos y muertos de su papel, sino de intervalos vivos, llenos de significado; sienten un bullir interno de los sentimientos y de la imaginación.

»A estos actores no les falta nunca un metrónomo interno que les proporciona un acompañamiento mental, siempre presente para cada palabra, cada acto, cada reflexión, cada emoción.

»Sólo en esas circunstancias sucede con el verso que no sólo no ofrece ninguna dificultad al actor y a sus emociones, sino que incluso le ayuda a conseguir una libertad completa de acción interior y exterior. Sólo en esas circunstancias, en que el proceso interno de un actor que está viviendo su papel se funde con su encarnación externa, se crea un *tempo*-ritmo común y hay una unión completa del texto y el subtexto.

»Cuando los actores poseen una comprensión adecuada innata de lo que están transmitiendo al público, caen instantáneamente en una estructura más o menos rítmica de expresión verbal y física. Esto sucede porque el lazo de unión entre el ritmo y el sentimiento está fuertemente anudado. Y, sin embargo, cuando los sentimientos de esas mismas personas no responden espontáneamente y tienen que recurrir al ritmo para excitarlos, se encuentran en un absoluto desamparo.

»De forma que es una gran ventaja tener un sentido natural del *tempo* y del ritmo. En cualquier caso, se trata de algo que uno debe esforzarse por desarrollar desde la juventud más temprana. Desgraciadamente existen muchos actores en los que apenas está desarrollado.

7

Tortsov dedicó la clase de hoy a hacer un resumen:

—Ha llegado el momento de echar un vistazo a los resultados de nuestros prolongados esfuerzos. Vamos a comprobar rápidamente lo que hemos conseguido. ¿Se acuerdan de cómo dábamos palmadas para crear un estado de ánimo en el que los sentimientos correspondieran al ritmo? ¿Recuerdan que reproducíamos con palmas cualquier cosa que nos viniera a la mente, una marcha, el ruido de un tren, conversaciones diversas? Este dar palmas evocaba un estado de ánimo y unos sentimientos, por lo menos en la persona que lo realizaba. ¿Recuerdan ustedes los diversos *tempos* sugeridos por la marcha de un tren y la excitación real experimentada por el pasajero? ¿Y de qué forma nos divertimos evocando toda clase de sentimientos con ayuda de un metrónomo imaginario? Luego hicimos el ejercicio de la bandeja y todas las metamorfosis interiores y exteriores, desde presidente de un club deportivo hasta un camarero borracho en la cantina de una estación de provincias. ¿Y recuerdan ustedes su actuación acompañados por la música?

»En todos estos episodios y ejercicios de acción era el *tempo-ritmo* en cada caso el que creaba el ambiente y estimulaba las experiencias emotivas correspondientes.

»Realizamos experimentos semejantes con las palabras. Ustedes recuerdan la influencia sobre sus sentimientos de las palabras recitadas en negras, corcheas, etc.

»Luego buscamos formas de combinar el verso con intervalos rítmicos de acciones mudas. Aquí descubrieron que el "tarareo" podía servir de ayuda. Servía para mantener el ritmo general del verso y las proporciones de la acción precisa, efectuando, por tanto, la fusión de palabras y acciones.

»En todos estos ejercicios que he enumerado hay un resultado que sale a flote en mayor o menor grado: se crea un estado de experiencia interna, de sensación interna.

»Esto nos lleva a aceptar la conclusión de que: *el tempo-rit-*

mo, haya sido creado mecánica, intuitiva o conscientemente, actúa de forma efectiva sobre nuestra vida interior, nuestros sentimientos y nuestras experiencias internas. Esto es también cierto en medio del proceso mismo de acción creadora en escena.

»Les pido la mayor atención para lo que voy a decir ahora, porque voy a referirme a algo de la mayor importancia, no sólo en el campo del *tempo-ritmo* al cual hemos dedicado nuestros esfuerzos, sino en el más amplio de todo nuestro esfuerzo creador.

Tortsov hizo entonces una pausa significativa antes de revelarnos sus pensamientos.

-Todo lo que hemos descubierto sobre el *tempo-ritmo* nos lleva al convencimiento de que es el más íntimo aliado y compañero de los sentimientos, porque aparece a menudo como un estímulo directo e inmediato, o incluso a veces casi mecánico, de la memoria afectiva y, en consecuencia, de la experiencia más íntima.

»De esto se desprende que no podemos experimentar sentimientos verdaderos si estamos en presencia de un *tempo-ritmo* equivocado o inadecuado. Y, por añadidura, que no podremos encontrar el *tempo-ritmo* verdadero a no ser que nos conmuevan al mismo tiempo los sentimientos adecuados a ese *tempo-ritmo*.

»Hay una interdependencia, un influjo mutuo y unos lazos indisolubles entre el *tempo-ritmo* y el sentimiento y, a la inversa, entre el sentimiento y el *tempo-ritmo*.

»Si analizan ustedes con atención lo que estoy diciendo, se darán cuenta del verdadero alcance de lo que hemos descubierto. Es algo de una extraordinaria importancia. Estamos considerando el efecto, directo o a menudo simplemente mecánico, del *tempo-ritmo* externo sobre nuestros sentimientos caprichosos, arbitrarios, tímidos y esquivos; sobre esos sentimientos que no están sujetos a imposiciones, que a la menor exhibición de fuerza se refugian asustados en los resquicios más inaccesibles de nuestro ser, esos mismos sen-

timientos que hasta ahora sólo han podido ser sometidos a la influencia de medios indirectos, magnéticos. ¡Y ahora, de repente, hemos encontrado un sistema directo e inmediato!

»¡Desde luego, se trata de un gran descubrimiento! Y si éste es el caso, entonces: *el tempo-ritmo acertadamente establecido de una obra o de un personaje puede por sí mismo, de forma intuitiva (a veces de forma automática), posesionarse de los sentimientos de un actor y despertar en él una verdadera sensación de estar viviendo su personaje.*

»Pregunten a cualquier cantante qué es lo que significa para él cantar bajo la dirección de un músico de talento, capaz de determinar el *tempo-ritmo* justo, el verdadero, exacto y característico de una pieza musical determinada. Su contestación será que en ese caso apenas es capaz de reconocerse a sí mismo.

»Imaginen, por el contrario, lo que sucede con un cantante que ha preparado su cometido de forma adecuada, y al subir a escena se encuentra con un *tempo-ritmo* equivocado en conflicto con el suyo propio. Eso minará necesariamente y por completo sus sentimientos, su cometido, su estado de creatividad interior, esencial para su trabajo.

»Exactamente lo mismo sucede con los actores cuando hay una colisión de *tempo-ritmo* entre sus sentimientos y su interpretación física de los mismos en palabras y acciones.

»¿Adónde nos lleva al final todo esto? A la conclusión inevitable que nos ofrecen las amplias posibilidades inherentes a nuestra psicotécnica, es decir, que poseemos un medio directo e inmediato de estimular cada una de nuestras fuerzas motivadoras interiores.

»Las palabras, el texto, el pensamiento, al despertar la reflexión ejercen un efecto directo sobre nuestro espíritu. El superobjetivo, los demás objetivos y la línea continua de acción ejercen un efecto directo sobre la voluntad. Nuestros sentimientos reciben la influencia directa del *tempo-ritmo*.

»Esta es una adquisición de una enorme importancia para nuestra psicotécnica.

13. El atractivo escénico

1

Tortsov empezó la clase de hoy diciendo:

-¿Recuerdan ustedes cómo al hacer el ejercicio que llamamos una "mascarada" reprendí a Sonia porque se apoyaba en exceso en el atractivo natural de su voz, en sus amaneramientos, en sus ojos, en su cara?

»Creo que señalé entonces que existen determinados actores que no tienen más que salir al escenario para que el público quede fascinado por ellos. ¿A qué se debe esto? ¿Es a su belleza tal vez? Sin embargo, muy pocos de estos actores poseen esa cualidad. ¿Se debe quizás a sus voces? Pero a menudo estos actores no tienen una voz excepcional. ¿Talento? En este aspecto muchos de ellos no merecen el entusiasmo que provocan.

»¿Cuál es entonces la base de la fascinación que ejercen? Es una cualidad indefinible e intangible; es el atractivo inexplicable de todo el ser de un actor; un atractivo que transforma incluso sus deficiencias en cualidades positivas. Sus amaneramientos y sus defectos se transforman en algo que imitarán sus admiradores.

»Un actor de este tipo puede permitírsele todo, incluso ser un mal actor. Lo único que se pide de él es que salga a escena con la mayor frecuencia posible y se quede allí el mayor tiempo posible, para que su público pueda ver, observar y disfrutar de su ídolo.

»Y, sin embargo, sucede a menudo que cuando le conocen fuera de escena, incluso sus admiradores más fanáticos, quedan desilusionados. «¡Oh, qué vulgar es en la vida real!», dicen. Evidentemente, son la iluminación, o los decorados o el recuadro del escenario los que valorizan esas cualidades que infaliblemente producen admiración. No es de extrañar que esa cualidad se llame atractivo escénico y no atractivo natural.

»Poseerlo supone para un actor una enorme ventaja, porque le garantiza de antemano su dominio del público, le ayuda a transmitir sus miras creadoras a un gran número de gente. Enriquece sus personajes y su arte. Es, sin embargo, de la mayor importancia que utilice este don precioso con prudencia, sabiduría y modestia. Es una lástima cuando no se da cuenta de esto, juega con su atractivo y lo explota. Entre bastidores se llama a estos actores «prostitutas», porque exhiben sus encantos, comercian con ellos en beneficio propio, en lugar de utilizar esta fuerza para fascinar, para enriquecer el personaje que han creado.

»Se trata de un error peligroso. Sabemos de muchos casos en que esta cualidad ha hecho fracasar a un actor porque ha acabado dedicando todo su interés y todas sus dotes técnicas al fin exclusivo de la autoexhibición.

»Es casi como si la naturaleza se vengara de ese actor por su incapacidad de utilizar adecuadamente sus dotes, porque la autoadmiración y el exhibicionismo acaban con la capacidad de atraer. El actor se transforma en víctima de sus propias prendas innatas y espléndidas.

»Otro aspecto del peligro inherente a este atractivo escénico es que hace que los actores que lo poseen sean monóto-

nos por la constante tentación de aplicarlo a sus propias personas. Si se ocultan tras una caracterización, oyen las quejas de sus admiradores: "¡Qué horrible! ¿Por qué se desfigura de esa manera?" En virtud de eso y por miedo a desagradar a su público, sobre todo a sus admiradoras, se ven obligados a restablecer su atractivo protector en cuanto aparecen en escena y a dedicar todos sus esfuerzos a que resulte visible a través del maquillaje y vestuario de un personaje que quizás no exige la puesta en práctica de sus cualidades personales.

»Hay también actores que poseen otra variedad de atractivo escénico. A diferencia del primer tipo, no tienen que mostrarse tal como son, porque bajo ese aspecto están desprovistos de la capacidad de atraer. Y, sin embargo, no tienen más que ponerse pelucas y un maquillaje que oculte por completo su propia personalidad para ejercer un enorme magnetismo escénico. Atraen al público no por un encanto personal, sino por un encanto creado artísticamente. Tras esta creación puede ocultarse la ternura, la sutileza, la gracia, la audacia, la viveza, o incluso la insolencia y la agudeza. Todo junto crea un poder de seducción.

»Llegamos ahora al desgraciado actor desprovisto de atractivo teatral y que tiene, por el contrario, una cualidad inherente que vuelve al público contra él cuando está en escena. Por otra parte, disfruta de la ventaja de que al verle en la vida real la gente exclama: "¡Es estupendo!" Y luego añaden con desaliento: "Me pregunto qué es lo que le hace tan poco atractivo en escena". Y, sin embargo, estos actores suelen ser más inteligentes, más dotados, más conscientes de su arte que los que han recibido el atractivo escénico como una bendición, y a quienes, gracias a ello, todo se les perdona.

»Deberíamos, por tanto, fijarnos muy bien y acostumbrarnos a esos actores poco favorecidos por la naturaleza.

Sólo de esa forma seremos capaces de apreciar plenamente sus verdaderos méritos artísticos. Pero es algo que puede costar tiempo, y el reconocimiento de su talento no se producirá inmediatamente.

»Esto plantea la siguiente pregunta: ¿No hay ningún método que posibilite el desarrollo de un cierto atractivo escénico cuando un actor no está dotado de él o, por otra parte, no es posible vencer esa cualidad repulsiva que pesa sobre él como una maldición?

»Puede hacerse, pero dentro de unos estrechos límites.

»Se consigue no tanto por el desarrollo de un atractivo como por la atenuación de esos defectos que les hacen carecer de él. Naturalmente, el actor debe en primer lugar comprender, o más bien presentir, cuáles son, y luego, una vez comprendido esto, aprender a enfrentarse con su propio problema. Esto no es fácil. Requiere una estrecha observación, un conocimiento de sí mismo, una gran paciencia y un trabajo sistemático dirigido a extirpar cualidades naturales y hábitos cotidianos.

»En cuanto a la adquisición de ese algo indefinido que atrae a un público, eso es más difícil y quizás incluso imposible de conseguir.

»Una de las ayudas más importantes en este campo es la costumbre. Un espectador puede llegar a acostumbrarse a los defectos de un actor, y éstos pueden incluso revestirse de cierto atractivo por el hecho mismo de que el espectador deja de ser consciente de cualidades que quizás en un principio habían chocado con su sensibilidad.

»Hasta un cierto punto, el atractivo escénico puede crearse a través del uso de una forma de actuar impecable y refinada, cosa atractiva de por sí.

»De hecho, oímos a menudo decir a la gente: "Hay que ver cómo ha madurado el actor tal y tal! Casi no se le reconoce. ¡Antes era tan antipático!"

»Como respuesta a esas observaciones podría decirse que

ese cambio ha sido producido por su trabajo y el reconocimiento de su arte por el público.

»El arte confiere hermosura y nobleza, y todo lo que es noble y bello tiene un poder de atracción.



14. Hacia una ética teatral

1

—Ha llegado el momento de hablar de un nuevo elemento —comenzó diciendo hoy Tortsov—, que contribuye a la aparición de un estado dramático creador y que está producido por el ambiente que rodea a un actor en escena y por el ambiente de la sala. Lo llamamos ética, disciplina y también sentido del esfuerzo colectivo en nuestro trabajo teatral.

»Todas estas cosas en su conjunto crean una animación artística, una actividad de disposición al trabajo común. Es un estado que favorece la creatividad. No sé describirlo de otra manera.

»No se trata del estado creador en sí mismo, pero es uno de los factores principales que contribuyen a él. Prepara y facilita ese estado.

»Lo llamaré ética teatral, porque desempeña de antemano un papel importante en la preparación de nuestro trabajo. Tanto este factor como sus resultados en nosotros y para nosotros son significativos debido a las peculiaridades de nuestra profesión.

»Un escritor, un compositor, un pintor, un escultor, no están sujetos a la presión del tiempo. Pueden trabajar donde y cuando lo crean conveniente. Disponen de su tiempo con libertad.

»No es éste el caso de un actor. Tiene que estar listo para producir a una hora fija, tal como se ha anunciado. ¿Cómo puede obligarse a estar inspirado a una hora determinada? No es nada sencillo.

»Necesita orden, disciplina, un código ético no sólo para las circunstancias generales de su trabajo, sino también, y especialmente, para sus fines artísticos y creadores.

»La primera condición para que se produzca este estado preliminar es seguir el principio que ya les he apuntado: ama al arte en ti mismo y no a ti mismo en el arte.

—La carrera de un actor —continuó Tortsov— es una carrera magnífica para los que se dedican plenamente a ella, la comprenden y la ven bajo su verdadero aspecto.

—¿Qué sucede si un actor no hace eso? —preguntó uno de los alumnos.

—Sería una desgracia, porque eso le mutilaría como ser humano. A no ser que el teatro pueda ennoblecerle a uno, convertirle en una persona mejor, hay que huir de él —contestó Tortsov.

—¿Por qué? —preguntamos todos a coro.

—Porque hay una gran cantidad de bacilos en el teatro, unos buenos y otros terriblemente dañinos. Los bacilos buenos fomentarán en uno mismo el crecimiento de un amor apasionado por lo bueno, lo noble, por los grandes pensamientos y sentimientos. Le ayudarán a uno a comulgar con los grandes genios como Shakespeare, Pushkin, Gogol, Molière. Sus creaciones y tradiciones viven en nosotros. Por otra parte, en el teatro se encontrarán ustedes también con escritores modernos y con representantes de todas las ramas del arte, la ciencia, las ciencias sociales y el pensamiento poético.

»Esta compañía les enseñará a comprender el significado esencial que está en el centro mismo del arte. Eso es lo más importante del arte, y en ello reside su principal fascinación.

-¿En qué exactamente? -pregunté yo.

-En llegar a conocerlo, en trabajar sobre él, en estudiarlo, con sus bases, métodos y técnicas de creación -explicó Tortsov.

-E igualmente en los dolores y alegrías de la creación, que todos experimentamos como grupo.

»Y en la satisfacción cuando se logra algo positivo, que renueva el espíritu y parece darle alas!

»Incluso en las dudas y en los fracasos, porque también ellos nos estimulan a seguir luchando, a encontrar nuevas fuerzas para continuar trabajando y hacer nuevos descubrimientos.

»Existe también una satisfacción estética que nunca llega a ser completa del todo y que provoca y excita nuevas energías.

»¡Cuánta vitalidad hay en todo eso!

-¿Qué sucede con el éxito? -pregunté yo con cierta timidez.

-El éxito es transitorio y efímero -contestó Tortsov-. La verdadera pasión reside en la búsqueda angustiosa del conocimiento de todos los matices y sutilezas de los secretos de la creación.

»Pero no hay que olvidar entre tanto los bacilos malos, peligrosos y corruptores del teatro. No es sorprendente que proliferen en este medio; hay demasiadas tentaciones en este mundo nuestro del teatro.

»Un actor está expuesto cada día a la vista de un público de miles de espectadores desde una hora determinada a otra hora determinada. Está rodeado del magnífico aparato de la puesta en escena, destacado frente al eficaz fondo de unos decorados, vestido a menudo con atuendos ricos y hermosos. Habla con el elevado lenguaje de los genios, hace gestos

pintorescos, movimientos graciosos, crea impresiones de una asombrosa belleza, producidas en su mayor parte por medios artificiales. Siempre a la vista del público, exponiendo él o ella sus mejores características, recibiendo ovaciones, aceptando alabanzas desmesuradas, leyendo críticas entusiastas; estas cosas y otras muchas de la misma naturaleza constituyen tentaciones descomunales.

»Todo ello alimenta en el actor una necesidad constante e ininterrumpida de sentir halagada su vanidad personal.

»Pero si vive sólo de ese estímulo y otros similares, es probable que se vaya hundiendo y caiga en la trivialidad. Una persona de convicciones serias no puede contentarse durante mucho tiempo con una vida semejante, pero una persona superficial se verá arrastrada, agitada y destruida por ella. Por eso es por lo que en nuestro mundo del teatro debemos aprender a mantener el control. Tenemos que vivir sujetos a una disciplina rígida.

»Si mantenemos a nuestro teatro libre de todo tipo de males, conseguiremos al mismo tiempo crear condiciones favorables para nuestro propio trabajo dentro de él. Recuerden este consejo práctico: No entren nunca al teatro con barro en los pies. Dejen el polvo y el barro fuera. Dejen en el guardarropa, junto con su abrigo, sus pequeñas preocupaciones, conflictos y dificultades mezquinas, todas esas cosas que arruinan su vida y distraen su atención del arte.

-Perdóneme por decir esto -interrumpió Grisha-, pero no existe ningún teatro así en el mundo.

-Desgraciadamente tiene usted razón -admitió Tortsov-. La gente es tan estúpida y tan blanda que sigue prefiriendo introducir querellas banales, intrigas y rencores mediocres en un lugar que se supone reservado para el arte creador.

»No parecen ser capaces de aclararse la garganta antes de cruzar el umbral del teatro; entran y escupen allí en el suelo limpio. ¡Es incomprensible por qué lo hacen!

»Razón de más para que seamos nosotros quienes descubramos el exacto y elevado significado del teatro y de su arte. A partir de los primeros pasos que den ustedes en su servicio, entren al teatro con los pies limpios.

»Nuestros ilustres predecesores han resumido esta actitud de la siguiente manera:

»Un verdadero sacerdote es consciente de la presencia del altar en todo momento, mientras está oficiando. Exactamente de la misma forma debiera reaccionar un artista con respecto al escenario durante todo el tiempo que esté en el teatro. ¡Un actor que sea incapaz de este sentimiento nunca será un verdadero artista!

2

En el teatro tuvieron lugar grandes discusiones debido a un escándalo en relación con uno de los actores. Fue severamente llamado al orden y se le advirtió que sería despedido si volvía a producirse una falta tan intolerable.

Como de costumbre, Grisha tenía mucho que decir sobre el tema.

-¡Yo por lo menos pienso que la Dirección no tiene ningún derecho a mezclarse en la vida privada de un actor!

Esto hizo que algunos de los demás alumnos pidieran a Tortsov que expusiera su punto de vista sobre el asunto.

-¿No les parece a ustedes irracional destruir con una mano lo que se está tratando de construir con la otra? Y, sin embargo, eso es exactamente lo que hacen muchos actores. En escena hacen todo lo posible para comunicar impresiones de arte y belleza, y luego, tan pronto como han dejado las tablas, como si su intención fuese burlarse del público, que sólo unos momentos antes les ha admirado, hacen todo lo posible para desilusionar a ese público. Nunca podré olvidar el amargo dolor que me causó en mi juventud un famoso ac-

tor que actuaba en nuestra ciudad. No voy a decirles su nombre, porque no quiero disminuir su gloria a los ojos de ustedes.

»Estuve viendo una representación inolvidable. La impresión que este actor había hecho en mí era tan tremenda que no me sentía capaz de volver a casa por las buenas. Sentía la necesidad de discutir mi experiencia con alguien. Así que fui con un amigo a un restaurante. Estábamos en medio de una apasionada conversación, cuando he aquí que vemos entrar precisamente al genio. No pudimos contenernos, nos precipitamos hacia él y abrimos de par en par las compuertas de nuestro entusiasmo. El gran hombre nos invitó a cenar con él en un reservado, y allí, ante nuestros ojos, llegó a emborracharse de una manera bestial. Bajo un barniz superficial se ocultaba una corrupción y una presunción asquerosa, el engaño, la maledicencia, todos los atributos de un vulgar exhibicionista. Para colmo, se negó a pagar la cuenta del vino que había consumido. Mi amigo y yo tardamos mucho en llegar a saldar esa deuda inesperada. Y todo el placer que sacamos de aquello fue la oportunidad de llevar a nuestro huésped chillón y eruptante a su hotel, donde no tenían ningunas ganas de recibirle en aquel estado poco honorable de embriaguez.

»Combinen ustedes todas las impresiones buenas y malas que recibimos de aquel hombre extraordinariamente dotado y traten de definir el resultado obtenido.

—Algo así como el hipo que produce beber champán —señaló Paul, bromeando.

—Bien, pues cuídense de que no les suceda lo mismo cuando sean actores famosos —dijo Tortsov.

—Sólo cuando un actor está en la intimidad de su hogar, con las puertas cerradas, puede abandonarse. Porque su papel no ha terminado cuando baja el telón. Se ve obligado aún en su vida cotidiana a ser el portaestandarte de lo noble. De otra forma no hará más que destruir lo que está tratando de construir. Recuerden esto desde el comienzo mismo de su

enrolamiento al servicio del arte, y prepárense para cumplir esta misión. Desarrollen dentro de sí el autocontrol indispensable, la ética y la disciplina de un funcionario encargado de transmitir al mundo un mensaje bello, elevado y noble.

»Un actor, por la naturaleza misma del arte al que sirve, se transforma en miembro de una organización grande y compleja: el teatro. Bajo este sello y emblema, es su representante cada día ante miles de espectadores. Y cada día millones de personas se informan en los periódicos acerca de su trabajo y actividad en la institución de la que forma parte. Su nombre está tan íntimamente asociado al de su teatro que apenas es posible diferenciar ambos. El nombre de su teatro pasa a ser suyo junto con su apellido. En la mente del público su vida artística y su vida personal están indisolublemente unidas. Por tanto, si un actor del Teatro de Arte, del Teatro Maly, o de cualquier otro teatro, comete una acción reprensible, cualquier delito, o está implicado en cualquier clase de escándalo, a pesar de todas las coartadas que pueda presentar, a pesar de las impugnaciones o explicaciones que publiquen los periódicos, será incapaz de borrar la mancha y el borrón que habrá derramado sobre toda su compañía y su teatro. Esto obliga, por tanto, a un actor a comportarse dignamente fuera de las paredes del teatro y a cuidar de su buen nombre tanto sobre las tablas como en su vida privada.

3

-Una de las medidas previstas para asegurar tanto el orden como un ambiente sano en el teatro es reforzar la autoridad de la gente que, por una u otra razón, están encargados de dirigir el trabajo.

»Antes de que sean elegidos y entren en funciones, se puede discutir, oponerse y protestar contra una u otra candidatura, pero una vez que esa persona haya sido elegida para un

puesto de mando o de administración, es deber de ustedes apoyarles de todas las formas posibles. Esto es justo desde el punto de vista del bien común. Y cuanto más débil sea esa persona, tanto más debe apoyársele. Porque si está desprovisto de autoridad, la fuerza motriz principal del grupo estará paralizada. ¿Qué sucede en una colectividad sin cabeza que inicie, estimule y dirija el trabajo común? Nos gusta vituperar, desacreditar, humillar a los que han ascendido a altos puestos; cuando una persona de talento se eleva por encima de nosotros estamos dispuestos a usar todas nuestras fuerzas para abatirlo y chillarle: ¡Cómo te atreves a estar por encima de nosotros, especie de trepa! Cuánta gente útil y de talento ha sido destruida de esa forma. Algunos, pocos, han logrado el reconocimiento y la admiración general a pesar de esos obstáculos. Pero en general son los cínicos descaramados, que son los que suelen dominarnos, los que tienen más suerte. Y nosotros protestamos para nuestros adentros y lo aguantamos, porque nos resulta difícil ponernos de acuerdo y porque tenemos miedo de derribar a los que nos tiranizan.

»Los teatros, con escasas excepciones, son un ejemplo vivo de esto. La lucha por destacar entre actores, directores, los celos ante el éxito de los demás, las discordias que nacen de la diferencia de salarios y de las clases de papel en el reparto, todo ello está siempre presente en nuestra profesión, y constituye el peor de los males que la aquejan. Disfrazamos nuestra ambición, nuestros celos, nuestras intrigas con todo tipo de eufemismos, tales como "competición civilizada", pero el aire está siempre cargado de los gases venenosos de la puñalada por la espalda entre bastidores.

»Por miedo a la competencia de cualquier tipo y por su raquítica envidia, los actores reciben a los novatos con la bayoneta calada. Si el nuevo soporta la prueba puede considerarse afortunado. Sin embargo, son muchos los que se aterrorizan, pierden completamente la fe en sí mismos y sucumben.

»¿Qué cerca está todo esto de la psicología animal!

»Una vez estaba yo sentado en un balcón de una casa en una pequeña población de provincias y tuve en aquel momento la oportunidad de observar a unos perros. También los perros tienen sus propios límites, líneas de demarcación que protegen con firmeza. Si un intruso se atreve a pasar un límite determinado tendrá que enfrentarse con todos los matones de esa zona. Si consigue producir buena impresión acaban respetándole, y al final se le acepta en el distrito en que se había entrometido. O, si no, mete el rabo entre las piernas y huye, herido y destrozado por sus propios congéneres.

»Es esta misma forma de psicología bestial la que desgraciadamente impera en todos los teatros, con pocas excepciones, y esto es con lo que hay que terminar. Y reina no sólo entre los novatos, sino también entre los veteranos. Yo he oído a dos grandes actrices atacarse una a otra no sólo entre bastidores, sino también durante la representación, y con expresiones que darían envidia a una verdulera. He sido testigo de la conducta de dos actores famosos y con talento que se negaban a salir a escena por el mismo bastidor o por la misma puerta. Me han hablado de dos célebres estrellas, un hombre y una mujer, que durante años han actuado juntos sin dirigirse la palabra fuera de escena. En los ensayos hablaban el uno con el otro a través de una tercera persona. Él decía, por ejemplo, al director: "Dile que no hace más que decir tonterías", y ella contestaba a través del mismo canal: "Dile que su forma de actuar aburre a las ovejas".

»¿A qué se debe el que gente de tanto talento se preste a destruir el magnífico trabajo que ellos mismos habían creado? ¿Es por el placer de abandonarse a malentendidos personales y triviales, a insultos mezquinos?

»Ésos son los abismos suicidas en que se hunden los actores si no son capaces de vencer a tiempo sus malos instintos

profesionales. Espero que esto les sirva de ejemplo y de advertencia viva.

4

—Supongamos que en una obra cuidadosamente preparada un actor, ya sea por pereza, por descuido o por falta de atención, se aleje tanto de la verdadera forma de hacer su personaje que actúe de una manera mecánica y rutinaria. ¿Tiene derecho a hacer esto? Después de todo no es él el único que ha puesto en pie la obra, no se debe a él exclusivamente el trabajo que se ha invertido en ella. En un empeño así uno trabaja para todos y todos para uno. Ha de existir una responsabilidad mutua, y cualquiera que no corresponda a esa confianza debe ser condenado como traidor.

»A pesar de mi admiración, no pequeña, por los grandes talentos individuales, estoy en contra del sistema de las “figuras”. El esfuerzo creador colectivo es la raíz de nuestro arte. Esto exige actuar en conjunto, y quien quiera que dañe al conjunto está delinquiendo no sólo contra sus compañeros, sino también contra el arte mismo al que sirve.

5

Nuestra clase tenía que reunirse para ensayar en una de las salas de descanso de los actores de plantilla, donde éstos recibían a sus amigos. Como teníamos miedo de no saber comportarnos en su presencia, le pedimos a Rajmanov que nos aconsejara sobre el particular.

Para sorpresa nuestra apareció el director mismo. Dijo que le había conmovido la seriedad de nuestra actitud con respecto al ensayo.

—Ustedes mismos se darán cuenta de lo que hay que hacer

y cómo comportarse si recuerdan en todo momento que ésta es una tarea colectiva -nos dijo-. Van a montar algo todos juntos, ayudándose unos a otros, dependiendo los unos de los otros. Estarán todos bajo la guía de una persona: su director escénico.

Si hay orden y una distribución apropiada del trabajo, su esfuerzo colectivo será agradable y fértil, porque estará basado en la ayuda mutua. Pero si lo que hay es desorden y un mal ambiente de trabajo, entonces su esfuerzo colectivo puede convertirse en una cámara de torturas, cada uno se cruzará en el camino del otro y se estarán empujando mutuamente. Está claro, por tanto, que deben ponerse todos de acuerdo en establecer y mantener una disciplina.

-¿Cómo podemos mantenerla?

-En primer lugar, llegando a tiempo al teatro, media hora o un cuarto de hora antes del comienzo del ensayo, con el fin de repasar los elementos necesarios para la creación del estado interior.

»Aunque una sola persona llegue tarde, ése desquiciará a todos los demás. Y si todo el mundo se retrasa se producirá un malgasto de horas de trabajo dedicadas a la espera, en vez de haberse dedicado a la actividad que les interesa. Esto enfurece a un actor y le coloca en una situación en la que es incapaz de trabajar. Pero si, por el contrario, se observa una actitud apropiada con respecto a las responsabilidades colectivas y se llega al ensayo convenientemente preparado, el resultado será un ambiente magnífico, que servirá de ánimo y de inspiración. Todo marchará sobre ruedas, porque cada uno estará ayudando al otro.

»También es importante observar una actitud apropiada hacia el objeto de cada ensayo concreto.

»La gran mayoría de los actores tienen una idea muy equivocada de la actitud a tomar con respecto a los ensayos. Creen que basta trabajar en el ensayo y no hacer nada en casa.

»Pero no es este el caso en absoluto. El ensayo no hace más que aclarar los problemas sobre los que el actor ha de trabajar en casa. Ésa es una de las razones por las que yo no tengo ninguna confianza en los actores que hablan mucho en los ensayos y que no toman notas para planificar el trabajo a realizar en casa.

»Pretenden ser capaces de acordarse de todo sin tomar notas. ¡Qué estupidez! ¿Creen que no sé que es imposible retenerlo todo? En primer lugar, el director menciona una cantidad tal de detalles grandes y pequeños que no habría memoria capaz de retenerlos, y, en segundo lugar, en la mayor parte de los casos se trata de sentimientos acumulados en la memoria afectiva y no de hechos definidos. Para captarlos, comprenderlos y recordarlos, el actor tiene que encontrar la palabra, la expresión, el ejemplo, algún medio de descripción apropiado, con ayuda del cual pueda evocar y luego fijar la sensación de que se trate.

»Tendrá que pensar en casa para ser capaz de encontrarlo de nuevo y hacerlo aflorar desde el interior de su ser. Se trata de un enorme esfuerzo. Requiere una gran concentración tanto en el trabajo realizado en casa como en el ensayo, en que el actor recibe directamente los comentarios del director.

»Nosotros los directores sabemos mejor que nadie el crédito que hay que darle a las afirmaciones de los actores poco atentos. Somos nosotros los que tenemos que repetirles las mismas cosas una y otra vez.

»Esa clase de actitud por parte de ciertos individuos hacia un trabajo colectivo actúa como un gran freno. Siete personas no esperan a una. Recuerden esto. Por tanto, que cada uno elabore por sí mismo la forma más adecuada de disciplina y ética artística. Esto les llevará a prepararse satisfactoriamente en casa antes de cada ensayo. Que sea causa de vergüenza y baldón de deslealtad ante todo el grupo si alguno hace repetir al director algo que ya había explicado. No tie-

nen ustedes ningún derecho a olvidar los comentarios del director. Puede que no los comprendan inmediatamente, puede que tengan que volver a darles vuelta para entenderlos más a fondo, pero lo que no se puede hacer es dejarlos entrar por un oído y salir por el otro. Eso es un crimen contra todos los demás obreros del teatro.

»Por tanto, para evitar esa fechoría, deben ustedes aprender a trabajar independientemente en casa en su papel. No es nada fácil, pero es así que deben aprender a hacer a fondo y bien durante sus estudios aquí. Ahora puedo tomarme todo el tiempo que sea necesario para entrar en los detalles de ese trabajo, pero en un ensayo no puedo pararme en esas cosas sin correr el riesgo de transformar el ensayo en una clase. En el escenario lo que se pedirá de ustedes será mucho más estricto que en clase. Tengan esto en cuenta y prepárense para ello.

6

-¿Cómo empieza la jornada un cantante, un pianista o un bailarín? -preguntó Tortsov al comienzo de la clase de hoy-. Se levanta, se baña, se viste, desayuna y a una hora predeterminada para este fin comienza sus ejercicios. El cantante vocaliza, el pianista hace escalas, el bailarín se apresura a llegar al teatro donde le espera su barra de ejercicios para mantener los músculos en forma. Y lo hacen día tras día, en invierno y en verano. Un día omitido es un día perdido, en detrimento del arte del intérprete.

»Tolstoi, Chejov y otros grandes artistas consideraban que era necesario sentarse a escribir cada día a una hora determinada, cuando no una novela o un cuento o una obra de teatro, por lo menos unas páginas del diario para consignar sus pensamientos y observaciones. Lo más importante era cultivar cada día la forma más delicada y precisa de traducir

todas las complicaciones sutiles del pensamiento y los sentimientos humanos, las observaciones visuales y las impresiones afectivas.

»Pregunten a cualquier artista y la respuesta será la misma.

»Y eso no es todo. Conozco a un cirujano (y la cirugía es también un arte) que dedica todo su tiempo libre a jugar con los tipos más delicados de juegos orientales de palillos. Después de tomar el té, y mientras está de conversación con otras personas, saca con habilidad algún objeto de debajo de un complicado montón de palillos para mantener en forma la soltura de la mano.

»El actor es el único que, después de levantarse por la mañana, después de haberse vestido y de haber desayunado, se lanza a la calle a visitar a los amigos o a hacer recados personales, porque es su tiempo libre.

»Puede que sea así. Pero el cantante, el pianista, el bailarín, no tienen tiempo libre. Tienen ensayos, clases y también representaciones.

»De todas formas, la excusa del actor que en casa descuida ejercitarse en la técnica de su arte es siempre la misma, "no tiene tiempo".

»¡Qué lástima! Como ya he dicho antes, un actor, más que cualquier otro artista, tiene necesidad de trabajar en casa. Mientras un cantante sólo debe preocuparse de su voz y de la respiración, un bailarín de su aparato físico, un pianista de sus manos y un instrumentista de su respiración y su técnica labial, un actor es responsable de sus brazos, sus piernas, sus ojos, su cara, la plasticidad de todo su cuerpo, su ritmo, su movimiento y todo el programa de las actividades que desarrollamos aquí en la escuela. Estos ejercicios no han terminado al graduarse, se mantendrán durante toda su vida de artistas. Cuanto mayores sean ustedes, más necesario les será mantener su técnica a punto y, en consecuencia, mantener un sistema regular de entrenamiento.

»Pero puesto que el actor "no tiene tiempo" para estas cosas, su arte, en el mejor de los casos, permanecerá estacionario y, en el peor de los casos, empezará a ir cuesta abajo, porque se tratará sólo de una técnica accidental extraída por necesidad de ensayos irreflexivos, falsos, artificiales, mecánicos, o de apariciones en público mal preparadas.

»Y, sin embargo, un actor, especialmente el que más se queja de que le falta tiempo, el que hace papeles de segunda o tercera fila, tiene en realidad más libertad que cualquier otra persona activa en las diversas profesiones artísticas.

»Observemos, por ejemplo, los horarios. Pensemos, por ejemplo, en un actor que actúe en las escenas de masas de, digamos, *El Zar Fiodor*. Tiene que estar listo a las 7,30 de la tarde. Aparece en la segunda escena (la reconciliación de Boris con Suiski). Luego hay un descanso. No crean que el actor necesita todo el tiempo para cambiarse de ropa y de maquillaje. ¡Desde luego que no! La mayoría de los actores siguen con el mismo maquillaje, y sólo se cambian la parte exterior de su vestuario. Supongamos que este actor utiliza en el cambio diez de los quince minutos del descanso.

»Después de esto viene la escena corta en el jardín, una espera de dos minutos, y luego la larga escena en la cámara del Zar. Dura por lo menos media hora o algo más; por tanto, si se añade esto al descanso, serán aproximadamente treinta y cinco más diez: cuarenta y cinco minutos.

»Luego vienen las otras escenas, que pueden calcular ustedes por su cuenta para llegar a la suma total.

»Así se desarrollan las cosas para nuestros colegas que actúan en las escenas de masas. Hay también una serie de actores que hacen papeles pequeños, o incluso papeles importantes, pero de carácter episódico. Después de haber acabado el episodio, el actor o bien queda libre para el resto de la noche o tiene que esperar para volver a aparecer durante cinco minutos en el último acto, y pasa todo el tiempo

dando vueltas por el camerino con un aburrimiento espantoso.

»De esa forma está dividido el tiempo de los actores cuando trabajan en una de las obras más largas y complicadas, como es *El Zar Fiodor*.

»¿Qué pasa con el gran número de actores que no actúan en esa noche? Están libres y pasan el tiempo actuando en espectáculos de segundo orden. Tomen buena nota de ello.

»Con esto ya hemos dicho bastante sobre las ocupaciones de la tarde. ¿Qué pasa en los ensayos durante el día? En algunos teatros, como, por ejemplo, el nuestro, los ensayos comienzan a las once o a las doce. Hasta entonces nuestros actores están libres. Y eso está bien, por diferentes razones relacionadas con aspectos peculiares de nuestra vida. La función termina tarde, el actor está excitado y necesita algún tiempo para calmar sus nervios y poder dormir. A una hora en que la mayor parte de la gente está profundamente dormida, nuestro actor está representando la parte última y más difícil de una tragedia. Cuando llega a casa aprovecha el silencio reinante para concentrarse, sin que nadie le interrumpa, en el papel nuevo que está preparando.

»¿Qué hay entonces de sorprendente en que a la mañana siguiente, cuando todo el mundo está ya levantado y trabajando, nuestro actor esté profundamente dormido después de muchas horas de tener sus nervios sometidos a tensiones y tirantezas?

»“Seguramente ha estado de juerga”, es lo que muchos dicen de nosotros.

»Y hay teatros que se enorgullecen de traer a los actores de coronilla con su férrea disciplina y su orden llamado “ejemplar”. Tienen ensayos a las nueve de la mañana (dicho sea de paso, después de haber acabado una tragedia de Shakespeare la noche anterior a las once).

»Esos teatros, que presumen de su organización, no se preocupan para nada de sus actores, y en cierto sentido tie-

nen razón. Los actores de esos teatros pueden morir tres veces al día con la mayor tranquilidad y pueden ensayar tres obras diferentes cada mañana.

»“Bla-bla-bla... Bla-bla-bla...”, dice la primera dama a su compañero de escena con unos trinos en voz baja, y añade: “¡Voy al sofá y me siento!”.

»A lo cual responde el galán con la voz contenida: “Bla-bla-bla... Bla-bla-bla...”, etc., y luego: “¡Voy al sofá, me arrojo y te beso la mano!”

»Sucede a menudo que cuando vamos hacia un ensayo a mediodía nos encontramos con un actor de uno de esos teatros que se pasea después de toda una mañana de ensayos.

»“¿Adónde vas”, pregunta. “Al ensayo.” “¿Qué? ¡A mediodía! ¡Tan tarde!”, exclama, no sin ironía, con un cierto veneno y seguramente pensando para sus adentros: “¡Qué dormilón, qué perezoso!”, y luego dice en voz alta: “¡Qué forma de llevar un teatro! Yo ya he terminado mis ensayos. ¡Y hemos pasado una obra entera! ¡Empezamos a trabajar a las nueve de la mañana!”. Esto último dicho con una cierta presunción por el mecánico-artista, que mira con lástima a nuestro tardío actor.

»Pero basta con lo dicho. Yo sé muy bien a qué se refieren cuando hablan de “arte” en esos teatros.

»Y ahora voy a hablarles de cuál es mi problema: hay muchos intendentes de buenos teatros que tratan con seriedad de alcanzar un verdadero nivel artístico y que creen realmente que la llamada disciplina férrea y un orden riguroso impuestos a actores-robot están bien y es incluso lo ideal. ¿Cómo es posible que gente así, que juzga el producto y las condiciones de trabajo de un verdadero artista de acuerdo con la óptica de contables, cajeros y escribientes, estén al cargo de la dirección de realizaciones artísticas, o que comprendan siquiera la manera de llevarlas a cabo y la energía, nervios, vida y explosiones de la más alta espiritualidad que depositan en el altar de su amado arte los verdaderos acto-

res, que “duermen hasta el mediodía y originan toda esa desorganización en los horarios preparados por la oficina de administración?”

»¿Cómo podemos librarnos de esos intendentes con mentalidad de tendero de ultramarinos o de empleado de banca? ¿Dónde podemos encontrar gente que comprenda y, sobre todo, que presienta cuál es el objeto principal de los verdaderos artistas y cuál es la manera de tratar con ellos?

»Mientras tanto, yo, por mi parte, ejerzo una presión cada vez más fuerte sobre esos verdaderos artistas ya sobrecargados, sin tener en cuenta si desempeñan papeles cortos o largos: les pido que aprovechen el último tiempo libre que les queda –los descansos, las esperas entre sus salidas a escena y las horas entre ensayos– para que trabajen en su técnica.

»Para ese trabajo, tal como les he demostrado con cifras, tienen tiempo más que suficiente.

–¡Lo que usted quiere es agotar al pobre actor, quitarle hasta el último aliento!

–No, desde luego, y lo aseguro. Lo más agotador que hay para un actor es tener que estar en su camerino sin saber qué hacer mientras espera a su próxima entrada.

7

–Hay muchos actores y actrices que no tienen iniciativa creadora. No preparan su papel fuera del teatro, dejando que su imaginación y el subconsciente den vueltas al personaje que tienen que encarnar. Van al ensayo y esperan hasta que alguien les conduzca por el camino que lleva a la acción. Con muchos esfuerzos consigue a veces el director sacar algo de fuego de estas naturalezas pasivas. Otras veces esta gente perezosa cobra algún entusiasmo al ver a otros ponerse en marcha; siguen la ruta marcada por los demás y se contagian de los sentimientos de ellos hacia la obra. Después de una se-

rie de estas sensaciones experimentadas a través de otros, si es que tienen algún talento, puede que lleguen a saber despertar sus propios sentimientos por sí mismos y a adquirir una verdadera comprensión propia de su papel. Sólo nosotros, los directores, sabemos cuánto trabajo, inventiva, paciencia, tensión nerviosa y tiempo cuesta empujar hacia adelante a estos actores de tan escaso impulso creador para hacerles salir de su punto muerto. Lo más probable es que en esos casos las mujeres se excusen con encanto y coquetería diciendo: "¿Cómo puedo evitarlo? No puedo actuar hasta que no llegue a sentir mi papel. En cuanto llegue ese impulso todo irá de maravilla". Y lo dicen con un tinte de orgullo y vanagloria, como si esa forma de proceder fuera un signo seguro de genio e inspiración.

»Excuso decirles que estos zánganos, que aprovechan el trabajo y la creatividad de los demás, son una enorme carga para el progreso del resto del grupo. Por culpa de ellos se retrasa a veces durante semanas el estreno de una obra. No sólo son lentos en su propio trabajo, sino que retrasan el de sus compañeros. Los actores que les dan la réplica tienen que esforzarse al máximo para vencer su inercia. Esto, a su vez, produce una forma de actuar exagerada que echa a perder sus papeles, especialmente si de todas formas les falta seguridad. Cuando no les llega el pie apropiado, los actores conscientes hacen esfuerzos denodados por impulsar la iniciativa de los actores abúlicos, perjudicando así la verdadera calidad de su propia actuación. Se hunden en un estado horrible, y en lugar de facilitar la función la entorpecen al hacer que el director tenga que desviar la atención de los aspectos generales para ocuparse de sus necesidades particulares. En consecuencia, vemos que esa actriz pasiva no sólo aporta al ensayo una forma de actuar falsa y exagerada, en vez de emociones vivas y verdaderas, sino que además su forma de actuar ejerce una influencia en sus interlocutores. Basta con que dos actores empiecen a marchar cuesta abajo

por el camino equivocado para arrastrar por el mismo camino a un tercero y a un cuarto. Al final un solo actor puede hacer descarrilar toda una función que marchaba perfectamente y echarla a perder. ¡Pobre director! ¡Pobres actores!

»Pueden pensar ustedes que lo mejor sería echar a esos actores de escasa iniciativa creadora y de una técnica a tono con esto, pero desgraciadamente sucede que entre ellos hay muchos de talento. Los actores menos dotados no se atreverían a ser tan pasivos, mientras que los de talento, sintiendo que nada se lo impide, se abandonan; creen sinceramente que están cumpliendo con su deber y que, desde luego, tienen derecho a esperar el viento favorable, a que suba la marea de la inspiración.

»Todo esto debería dejar claro para ustedes que ningún actor tiene derecho a aprovecharse del trabajo de los demás durante un ensayo. Tiene que aportar emociones vivas propias que den aliento a su propio papel. Si todos los actores de una obra hicieran eso, no sólo se estarían ayudando a sí mismos, sino al trabajo de toda la compañía. Si, por el contrario, cada actor está dispuesto a depender de los demás, habrá una absoluta falta de iniciativa. El director no puede hacer el trabajo de cada uno. Un actor no es una muñeca.

»Como ven ustedes, un actor está obligado a desarrollar su propia voluntad y técnica creadoras. Él, junto con todos los demás, tiene que realizar su parte productiva del trabajo en casa y en los ensayos, actuando siempre en su papel con toda la intensidad de que sea capaz.

8

—El problema de nuestro arte y, en consecuencia, de nuestro teatro, es crear una vida interior para una obra y sus personajes, expresar en términos físicos y dramáticos la idea núcleo, la idea que llevó al escritor, al poeta, a realizar su composición.

»Todos los obreros del teatro, desde el taquillero al acomodador, pasando por el portero y la señora del guardarropa, todos los que entran en contacto con el público cuando entra al teatro, hasta los administradores, técnicos y, finalmente, los actores mismos, todos ellos son cocreadores con el autor y el compositor de la música, gracias a cuya obra se ha reunido un público. Todos sirven y todos están sujetos a la finalidad fundamental de nuestro arte. Todos sin excepción participan en el montaje. Cualquiera que de alguna manera obstruya nuestros esfuerzos comunes para llevar a cabo nuestra finalidad esencial debería ser declarado miembro indeseable de nuestra comunidad. Si un miembro del personal de la entrada recibe a alguien del público de manera desabrida y provoca en consecuencia su mal humor, habrá dado un golpe bajo a nuestros objetivos generales y a la finalidad de nuestro arte. Si el teatro está frío, sucio, mal cuidado, si el telón tarda en alzarse, si la representación se eterniza, el público se encontrará con el estado de ánimo deprimido, no estará en situación de recibir los sentimientos y pensamientos que le ofrecen los esfuerzos combinados del autor, el director, la empresa y los actores. Tendrá la impresión de que no había razón para venir al teatro, la función se habrá ido a pique y el teatro perderá su significado social, artístico y educativo.

»El autor, el compositor, el reparto, todos aportan su participación para crear el ambiente apropiado de candilejas para atrás, y el equipo administrativo realiza su labor creando el estado apropiado en el público y tras los bastidores donde los actores se están preparando para la representación. El espectador es un participante tan activo en una representación como el actor y, por tanto, también él necesita estar preparado para su cometido, debe ser conducido al estado de ánimo apropiado para estar en disposición de recibir las impresiones y pensamientos que el autor quiere transmitirle.

»Esta absoluta dependencia de todos los que trabajan en el teatro con respecto al fin último de nuestro arte, es algo efectivo no sólo durante las representaciones, sino incluso durante los ensayos o en cualquier otra hora del día o de la noche. Si un ensayo es, por cualquier razón, improductivo, quienes hayan obstaculizado el trabajo estarán socavando nuestro fin último. Los artistas sólo pueden obrar con éxito bajo determinadas condiciones necesarias. Cualquiera que altere esas condiciones estará siendo desleal hacia su arte y hacia la sociedad de la que forma parte. Un mal ensayo daña una parte, y una parte deformada impide que un actor exprese los pensamientos del autor; en otras palabras, impide que lleve a cabo su tarea principal.



15. Pautas de superación



1

Hoy tuve ocasión de visitar a Rajmanov en su casa. Estaba ocupado en preparar algo a toda prisa, pegando, recortando, dibujando, pintando. La habitación donde trabajaba estaba en el más completo desorden, para horror de su mujer.

-¿Qué es lo que está preparando? -le pregunté con interés.

-Una pequeña sorpresa. Puede estar seguro de que no hago todo esto por pasar el rato. Tiene una finalidad pedagógica. Para mañana tengo que tener hecha no una, sino montones de banderas -explicó lleno de entusiasmo-, y no cualquier tipo de bandera; tienen que ser hermosas para colgarlas en las paredes de la escuela. ¡Vaya un trabajo! Y Tortsov mismo va a venir a verlas. Luego las colgaremos y les servirán a ustedes para ver de una forma muy efectiva en qué consiste nuestro sistema de interpretación escénica. Ya sabe usted, muchacho, si se quiere tener una idea realmente aproximada de las cosas, hay que verlas con los ojos. Éste es un hecho importante y es útil saberlo. A través de esquemas gráficos y de cosas que puedan verse será más fácil captar el

conjunto, así como las relaciones entre las diferentes partes del sistema.

Después de esto Rajmanov empezó a explicarme las razones de sus preparativos. Habíamos llegado al punto culminante de nuestro curso escolar.

—Desde luego, hemos realizado el trabajo sólo de una manera muy general —se apresuró a recordarme Rajmanov—. Tendremos que repasarlo cientos de veces, en realidad durante toda nuestra vida, para tener presente lo que hemos aprendido. Hasta ahora todo va bien. Y mañana haremos balance y veremos hasta dónde hemos progresado. ¡Lo veremos!

Dijo esto apuntando con orgullo y con una alegría casi infantil al montón de material apilado frente a él.

—Todo lo que estamos preparando ahora aquí se instalará mañana en la escuela. Estará todo en un orden absoluto y quedará claro como el agua lo que hemos avanzado en dos años.

Hablar y hablar ayudaba a Rajmanov a trabajar.

Dos *attrezzistas* del teatro vinieron a ayudarlo. Yo también tuve que echar una mano y me quedé hasta una hora avanzada de la noche.

2

Hoy nos anunció Rajmanov que todas las banderas, pancartas y gallardetes quedarían expuestos en la pared derecha del auditorio. La pared completa estará dedicada a la exposición doble (en sus aspectos interno y externo) de la preparación del actor.

—Como ven, amigos míos, a la derecha tienen ustedes la preparación del actor y a la izquierda la preparación del personaje. Nuestra tarea es encontrar el lugar adecuado del esquema para cada bandera, cada estandarte, cada gallardete,

de manera que todo quede ordenado de acuerdo con lo que se les ha enseñado y sea además agradable a la vista.

Cuando terminó de hablar, nuestra atención se centró exclusivamente en la pared derecha y vimos que estaba dividida en dos partes. Según el plan de Rajmanov, una de ellas estaría dedicada a los factores que intervienen en la preparación de las cualidades interiores del actor, y la otra a la preparación de sus atributos físicos.

—Al arte le gusta el orden, amigos míos, de manera que vamos a ordenar en los estantes de la memoria todo lo que han aprehendido durante el tiempo que han estado aquí y que ahora flota dentro de sus cabezas de forma desorganizada.

Todas las banderas pasaron al lado derecho de la sala. Vania tomó parte muy activa en el trabajo. Se había quitado el abrigo y había cogido un gallardete grande y hermoso sobre el que estaban inscritas las palabras del aforismo de Pushkin: «Sinceridad en las emociones, verosimilitud de sentimientos dentro de las circunstancias dadas, es lo que nuestra mente exige del dramaturgo».

Con su impetuosidad habitual se había subido ya a lo alto de una escalera, y se disponía a clavar el gallardete en el rincón superior izquierdo. Pero Rajmanov se apresuró a interrumpirle.

—¡Caramba! ¿Qué está haciendo usted? —gritó—. ¡No puede colgar eso ahí por las buenas! ¡No es así como hay que proceder!

—¡Pero aquí queda bien! ¡Le aseguro que sí! —declaró Vania con entusiasmo.

—Ahí no tiene sentido —dijo Rajmanov, en un esfuerzo por convencerle—. ¿Cuándo ha visto que se pongan los cimientos en la parte de arriba? ¿En qué está pensando? Después de todo, la frase de Pushkin es la base de todo. Todo nuestro sistema está escrito sobre ella. ¡No lo olvide! Es lo que podría llamarse nuestra base de creación. Por eso es por lo que el gallardete con nuestro lema debe ir en la parte de abajo, en

el lugar de mayor preeminencia, y no debajo de una de las dos partes sino cruzado entre las dos, puesto que es un factor tanto del proceso de *vivir un personaje* como del proceso de vestir un personaje en el *sentido físico*. Vamos a ver, ¿dónde está el lugar de honor? Aquí abajo, justamente en el centro de la pared. ¡Cuelgue aquí las palabras de Pushkin!

Paul y yo ayudamos a Vania a tender la bandera cruzando el espacio indicado y nos disponíamos a clavarla en la parte de abajo de la pared, pero Rajmanov volvió a interrumpirnos. Nos explicó que en la parte de abajo del todo, cruzando las dos mitades de la pared, deberíamos colocar un gallardete largo, estrecho y oscuro, con las palabras *La preparación del actor*. Puesto que sostenía a todo lo demás que se pondría en la pared, debía ir de un extremo a otro.

—Esta bandera debe rodear a todas las demás. ¡Piensen lo que eso significa!

Mientras Vania y uno de los *attrezzistas* clavaban la bandera en su sitio, Rajmanov y yo observábamos a Nicolás, a quien se había nombrado diseñador oficial para esbozar el plan de agrupación y distribución artística de las banderas.

—¡Pero, por favor, Nicolás; ha tomado usted parte del trabajo básico, del plan fundamental; esa bandera dice *Acción* y la ha colocado en todo lo alto! ¿En qué está usted pensando? Debe ir abajo, junto al lema de Pushkin con el que hace pareja por su importancia en nuestro trabajo.

—¡Demonio, no distingo estos chismes. Son todos del mismo color! —chilló Vania mientras luchaba con otro largo estandarte.

—Éste es otro lema, el que pudiéramos llamar el tercero de los fundamentales, *El subconsciente por la vía de lo consciente* —dijo Rajmanov señalando el lugar adecuado en la parte inferior de la pared, a la derecha del axioma de Pushkin.

—Está bien. Ya hemos situado los principios fundamentales en ambas secciones de la pared. Ahora debemos decidir qué es lo que va a la derecha y qué a la izquierda en la parte

superior. Vamos a poner a la izquierda la *Psicotécnica*, y a la derecha la *Técnica-externa*. Ahí están las banderas, cada una representa una mitad del trabajo de preparación del actor. ¡Un trabajo considerable! Y ahora pueden estar seguros de encontrar aquí el resto de los detalles. Miren todos ese montón de banderitas. Son todas del mismo color y con la misma forma. Son los elementos que constituyen el *Estado creador interno*. Miren, aquí están el *Sentido de la Verdad* la *Memoria afectiva*, la *Atención*, las *Unidades y Objetivos*.

»Pero deténganse un momento –la cara de Rajmanov se ensombreció–. Todavía no pueden colocarlas, falta un escalón intermedio.

–¿Qué es lo que falta? –preguntamos algunos.

–Un factor importante, muy importante para ambas partes del trabajo de preparación de un actor es el triunvirato que ustedes ya conocen: *Mente*, *Voluntad* y *Sentimientos*. Esas banderas son de la mayor importancia, como ya verán ustedes a su debido tiempo –siguió diciendo Raimanov mientras supervisaba la colocación de las tres banderas en una línea sobre las que indicaban los dos aspectos de la ilustración de un sector.

Quedaban todavía sin colocar las numerosas banderolas con los nombres de todos los elementos que habíamos estudiado durante el curso.

–¡Cuélguelas en una fila unas al lado de otras, de manera que queden como un toldo a rayas! –ordenó Rajmanov.

Sin pensarlo dos veces empezamos a colgar todos los pendones relativos a la psicotécnica (*Imaginación*, *Atención*, *Sentido de la Verdad*, etc.) en el mismo orden en que habíamos ido trabajando sobre ellos, pero al llegar a los relacionados con la técnica externa nos detuvimos sin saber por dónde empezar.

–Comenzaron ustedes con la *Relajación muscular* –sugirió Tortsov a modo de ayuda–. Mientras los músculos de una persona estén tensos como cuerdas mojadas, esa perso-

na será incapaz de acción. Los músculos tensos son como cables rígidos, las emociones que se generan tienen la consistencia de una tela de araña. Una tela de araña no puede romper un cable. Cuelguen, por tanto, la *Relajación muscular* como el primer elemento de la técnica externa.

A su lado colocamos los *Ejercicios de expresión corporal*, que comprendían gimnasia, danza, acrobacia, esgrima (florete, espada, puñal), lucha, boxeo, formas de estar, todos los aspectos del entrenamiento físico. La *Plasticidad* quedó en bandera aparte y luego vino la *Voz* (incluyendo respiración, colocación de la voz y canto).

A renglón seguido, la *Elocución*. Este encabezamiento comprendía enunciación, pausas, entonación, palabras y frases: toda la técnica del lenguaje. A continuación estaba el *Tempo-ritmo externo*. Colocamos otras banderas en el mismo orden que al lado izquierdo y correspondiendo en el terreno físico a los elementos de la psicotécnica.

De la misma forma que habíamos colgado la *Lógica y coherencia de sentimientos* colgamos ahora al otro lado un banderín para la *Lógica y coherencia de las acciones físicas*. Una *Caracterización externa* correspondía a la *Caracterización interna*.

En el campo de la técnica externa vinieron a continuación el *Atractivo escénico externo*, *Contención y acabado*, *Disciplina*, *Ética*, *Sentido de grupo*.

Ya sólo nos quedaba añadir tres banderas, una sobre cada uno de los grupos de elementos: a la izquierda, *Estado creador interno*; a la derecha, *Estado creador externo*, y la tercera sobre las dos anteriores con un *Estado creador general*. Coronándolo todo habíamos dejado un largo pendón sin nada escrito.

Luego, Rajmanov nos hizo ir desenrollando un rollo de cinta de bandera a bandera indicando la interrelación de las diversas partes de la técnica.

Las tres banderas que indicaban el triunvirato de fuerzas

motrices interiores: *Mente, Voluntad, Sentimiento*, hubieron de ser unidas con cinta a todos y cada uno de los pequeños banderines de la fila superior, los elementos de las técnicas interna y externa. De la misma forma que éstos, a su vez hubieron de ser unidos en sentido ascendente, hacia la izquierda al estado creador interior, y a la derecha al estado creador exterior, unidos a su vez ambos por medio de cintas al estado creador general situado sobre ellos.

En realidad, el resultado de aquello fue un laberinto de cintas de tal magnitud que se perdió la finalidad del primer esquema. De modo que decidimos sacrificar las líneas menores en aras de la claridad y dejar algunas para indicar las relaciones generales.

-¡Miren cómo han dejado todo de sucio! -refunfuñó el viejo portero que entró a barrer, mientras Nicolás copiaba el resultado definitivo de nuestro esquema.

3

Tortsov entró acompañado de un Rajmanov radiante. Examinó nuestro conjunto de banderas y gallardetes y exclamó:

-¡Magnífico, Rajmanov! Es claro y visual. Hasta un mero entendería la idea general. Ha creado usted realmente una imagen del campo que hemos cubierto durante dos años. Sólo ahora puedo explicar de forma sistemática lo que debería haber dicho a todos los alumnos al principio de nuestro trabajo en común.

»Después de haber señalado las tres directrices principales del arte dramático, pasamos a examinar más de cerca la forma de vivir un personaje, de estudiar intensamente para prepararnos con ese fin. Nuestro curso de dos años ha estado dedicado a eso exclusivamente-. Al hablar señalaba las dos grandes banderas extendidas a todo lo largo de la parte inferior de la pared.

—A través de mis breves comentarios han ido ustedes aprendiendo los principios fundamentales de lo que hemos llamado nuestro método de interpretación.

»Como ya saben ustedes —explicó Tortsov—, el primero de ellos es el principio de actividad, indicativo del hecho de que no representamos imágenes y emociones de personajes, sino que *actuamos dentro de las imágenes y pasiones de un papel*.

»El segundo es la famosa frase de Pushkin que señala que el trabajo de un actor no consiste en crear sentimientos, sino sólo en *producir las circunstancias dadas dentro de las cuales nacerán espontáneamente sentimientos verdaderos*.

»La tercera piedra angular es la creatividad orgánica de nuestra propia naturaleza que hemos expresado con las palabras: *La técnica consciente conduce a la creación subconsciente de la verdad artística*. Uno de los objetivos más importantes perseguidos con nuestro tratamiento de la interpretación es el estimular naturalmente la creatividad de la naturaleza orgánica y su subconsciencia.

»De todas formas no estudiamos lo subconsciente, sino sólo los caminos que conducen a ello. Recuerden las cosas que hemos discutido en clase, las cosas que hemos estado investigando a través de nuestro trabajo en común. No hemos basado nuestras reglas en hipótesis inestables e inciertas con respecto a lo subconsciente. Por el contrario, en nuestras reglas y ejercicios nos hemos basado constantemente en lo consciente y lo hemos puesto a prueba cientos de veces en nosotros mismos y en los demás. Sólo hemos aceptado leyes incontrovertibles como base de nuestro conocimiento, de nuestra práctica y de nuestros experimentos. Y sólo ellas nos han prestado el servicio de llevarnos al mundo desconocido del subconsciente que a veces cobró vida en nuestro interior.

»A pesar de que no sabíamos nada del subconsciente no por eso dejábamos de buscar contacto y formas reflejas de aproximación al mismo.

»Nuestra técnica consciente tendía por un lado a poner el

subconsciente en funcionamiento, y por otro a aprender a no ponerle trabas una vez que estuviese en acción.

Tortsov señaló entonces la parte izquierda de la pared y comenzó señalando que estaba dedicada totalmente al *proceso de vivir el papel*.

-Este proceso tiene una importancia tan grande en la interpretación porque cada paso, cada movimiento efectuado en el curso de nuestro trabajo creador debe ser revitalizado y motivado por nuestros sentimientos. Todo lo que no experimentemos con nuestras emociones propias es algo inerte y perjudica a nuestro trabajo. *Si no se siente un papel no puede haberarte en él*. Por eso comenzamos por ahí al principio de nuestro curso.

»¿Significa esto que son ustedes completamente conscientes de todo lo que esto implica y que lo pueden llevar a la práctica?

»No. Ésa sería una conclusión inexacta. Porque este proceso es algo que seguiremos desarrollando a lo largo de toda nuestra carrera de actores.

»Sus clases prácticas con ejercicios les han ayudado y seguirán ayudándoles. Pero el resto sólo puede venir de su trabajo futuro desempeñando papeles y de su experiencia en escena.

»El segundo año lo hemos dedicado al aspecto externo de la interpretación, la puesta a punto de nuestro mecanismo físico. A este aspecto le han reservado ustedes la mitad derecha de la pared.

»Cuando estoy en un teatro quiero, antes que nada, comprender, ver, saber y al mismo tiempo sentir con ustedes todos los matices y variaciones infinitesimales de sus emociones en virtud de sus papeles. De forma que el cometido de ustedes será hacer que su experiencia interna invisible sea visible a mis ojos.

»Sucede a menudo que un actor está dotado de todos los sentimientos sutiles, finos y profundos que son nece-

sarios para su papel, y, sin embargo, puede llegar a deformarlos porque los expresa a través de medios físicos externos burdamente preparados. Cuando el cuerpo del actor no me transmite sus sentimientos ni su forma de experimentarlos, lo que veo frente a mí es un instrumento pobre y desafinado con el que se ve obligado a tocar un buen músico. ¡Pobre hombre! Hay que ver cómo se esfuerza para transmitir todos los matices de sus emociones. Las teclas rígidas del piano se resisten a sus dedos, los pedales desengrasados chirrían, las cuerdas producen un ruido discordante y desafinado. Todo esto provoca muchos esfuerzos y mucho sufrimiento en el artista. Cuanto más compleja sea el alma del personaje representado, tanto más delicada, irresistible y artística debe ser la forma física que lo encarna.

»Esto constituye una enorme exigencia para nuestra técnica externa, para la expresividad de nuestro aparato corporal, nuestra voz, nuestra dicción, entonación, manejo de las palabras, frases, parlamentos, nuestra expresión facial, plasticidad de movimiento y forma de andar. Todos estos elementos, que son de una absoluta sensibilidad al menor desvío, a los giros y a los cambios más ligeros de nuestras vidas interiores mientras estamos en escena, deben ser como los barómetros más delicados y responder a cambios atmosféricos imperceptibles.

»El objetivo inmediato de todos ustedes ha sido ejercitar su mecanismo físico hasta los límites de su capacidad innata y natural. Deben seguir ustedes desarrollando, corrigiendo y poniendo a punto sus cuerpos, hasta que la pieza más pequeña de ellos responda a la tarea compleja y prefijada que les ha asignado la naturaleza de dar una forma externa a sentimientos invisibles.

»Deben ustedes educar sus cuerpos de acuerdo con las leyes de la naturaleza. ¡Y eso significa un intenso trabajo perseverante y complicado!

4

Tortsov continuó hoy su revisión utilizando el gráfico de la pared del auditorio de la escuela.

-Son ustedes conscientes de que no tenemos una sola sino tres fuerzas motrices en nuestra vida interior -*Mente, Voluntad y Sentimientos*-, tres músicos virtuosos -dijo mientras señalaba las tres banderas.

-Son como tres organistas sentados ante sus instrumentos, y sobre ellos cuelgan los pequeños gallardetes como los tubos de un órgano, para dar resonancia a través de los diversos elementos que concurren al establecimiento de un estado de creatividad interno o externo.

Antes de continuar, Tortsov efectuó algunos cambios en la colocación de los pequeños gallardetes. Señaló que deberían seguir el orden en que entran en juego en las fases más amplias de nuestro trabajo, y explicó esto de la manera siguiente:

1. El proceso creador comienza con la invención imaginativa de un poeta, un escritor, el director de la obra, el actor, el decorador y el resto de los que participan en el montaje, de manera que el primer lugar debe estar ocupado por *La imaginación y sus hallazgos, El sí mágico y Las circunstancias dadas**.

2. Una vez que el tema quede fijado debe pasarse a una forma fácilmente manejable; por tanto, se desglosa en *Unidades y sus Objetivos*.

3. La tercera fase comienza con la concentración de *Atención* sobre un *Objeto*, con ayuda del cual y en función del cual se alcanza el objetivo.

4. Para dar vida al objetivo y al objeto el actor debe tener un *Sentido de la Verdad*, de *Fe* en lo que está haciendo. Este

* Estos y otros muchos términos aquí utilizados se han definido y descrito en *An Actor Prepares* (E. R Hapgood).

elemento es el cuarto de la serie. Donde hay verdad no queda sitio para la rutina convencional, para el fingimiento mentiroso. Este elemento está inextricablemente unido al exterminio de toda artificiosidad, de todo tipo de interpretación tópica y manoseada.

5. A continuación viene el deseo que lleva a la *Acción*. Esto se desprende espontáneamente de la creación de un objeto y objetivos en cuya validez pueda creer realmente un actor.

6. El sexto lugar lo ocupa la *Comunión*, esa relación bajo diferentes formas en virtud de la cual se entra en acción y se dirige esa acción hacia un objeto.

7. Donde haya relación habrá necesariamente *Adaptación*, de modo que colocaremos estos dos elementos uno al lado del otro.

8. Para despertar sus sentimientos adormecidos, el actor tiene que recurrir al *Tempo-ritmo interno*.

9. Todos estos elementos liberan a la *Memoria afectiva* para dar vía libre a los *Sentimientos repetidos* y crear la *Sinceridad de emociones*. En consecuencia, ocuparán el noveno lugar.

10. La *Lógica* y la *Continuidad* fueron las últimas. De ellas dijo Tortsov:

—En todas las fases de nuestro trabajo, habláramos de invenciones de la imaginación, de circunstancias propuestas, de objetos de la atención, unidades y objetivos, o de las demás etapas, tuvimos constantemente ocasión de hablar de la lógica y de la continuidad. Sólo puedo añadir que son elementos de importancia primordial en relación con todos los demás y con muchas dotes que poseen los actores y que todavía no hemos podido estudiar en detalle.

«¿Podemos arreglarnos sin lógica y sin continuidad en cualquier cosa que hagamos? —preguntó Tortsov—. Vamos a ver cómo resuelven ustedes este problema: Cierren esa puerta con llave y luego atraviésenla para pasar a la habitación de

al lado. ¿Que no pueden? En ese caso traten de contestar esta pregunta: Si hubiera aquí una oscuridad absoluta, ¿cómo podrían ustedes encender esta lámpara? ¿Tampoco podrían?

»Si trataran ustedes de comunicarme su secreto más íntimo, ¿cómo me lo iban a decir a voces?

»En muchas obras de teatro el héroe y la heroína hacen todo lo posible para reunirse; sufren todas las pruebas y tormentos imaginables, luchan desesperadamente contra los obstáculos; y, sin embargo, cuando alcanzan la meta deseada y los amantes pueden abrazarse, adoptan inmediatamente una fría actitud mutua, como si todo hubiera terminado y la obra hubiese llegado a su fin. Qué desilusión se produce en ese momento entre el público; después de haber creído durante toda la representación en la sinceridad de sus emociones se ve desengañado por la frialdad de los protagonistas, porque éstos no habían preparado sus papeles con lógica y coherencia.

»En cualquier otro momento la creación debe también ser lógica y tener continuidad. Incluso los personajes ilógicos e incoherentes deben representarse dentro del plano y del marco lógicos de una obra completa, de una representación completa.

»Les he hablado extensamente sobre la lógica y la continuidad, sobre la acción, la imaginación, las circunstancias dadas y otras frases análogas de nuestro trabajo.

»Si les hablara ahora de la aplicación de la lógica y la coherencia al lenguaje y al pensamiento, no haría más que repetir gran parte de las cosas sobre las que hemos estado trabajando durante el segundo curso.

»Pero lo que me molesta es que soy incapaz de hablarles del más importante de todos los aspectos de este tema: *la lógica y continuidad de los sentimientos*.

»Como no soy un especialista, no me atrevo a enfocar este tema desde un punto de vista científico. Incluso desde un punto de vista práctico debo confesar francamente que no

estoy todavía suficientemente preparado para proponerles algo que haya sido previamente comprobado en mi propia experiencia.

»Lo único que puedo hacer es compartir con ustedes los resultados de métodos muy elementales que yo utilizo en mi trabajo de actor.

»Mi método es éste: establezco una lista de acciones en las que se manifiestan espontáneamente diversas emociones.

—¿Qué tipo de acciones, qué tipo de lista? —pregunté yo.

—Tomen por ejemplo *amor* —comenzó Tortsov—. ¿Cuáles son los incidentes que participan en el nacimiento de esta pasión humana? ¿Qué acciones la despiertan?

»En primer lugar, hay un encuentro entre “ella” y “él”.

»Bien sea de manera inmediata o gradual se sienten mutuamente atraídos; la atención de uno o ambos futuros amantes aumenta.

»Conservan vivos en la memoria todos los momentos de su encuentro. Buscan pretextos para verse de nuevo.

»Hay un segundo encuentro. Tienen el deseo de arrastrarse mutuamente a un interés común, una acción común que exigirá encuentros más frecuentes, etcétera.

»Más tarde:

»Aparece el primer secreto, una ligazón más grande que los une aún más.

»Intercambian consejos amistosos sobre asuntos diferentes, y esto exige una comunicación constante, unos encuentros constantes. Así van avanzando las cosas.

»Más tarde:

»La primera pelea, reproches, dudas.

»Nuevos encuentros, explicaciones para disipar el malentendido.

»Reconciliación, relaciones todavía más íntimas.

»Más tarde:

»Obstáculos a sus encuentros.

»Correspondencia secreta.

- »Citas secretas.
- »El primer regalo.
- »El primer beso.
- »Más tarde:
- »Amistosa naturalidad en su manera de comportarse el uno con el otro.
- »Crecientes exigencias mutuas.
- »Celos.
- »Una ruptura.
- »Separación.
- »Vuelven a encontrarse. Se perdonan mutuamente. Y así se repite todo...

»Todos estos momentos y acciones tienen su justificación interna. Considerados en conjunto reflejan los sentimientos, la pasión o el estado que describimos con el uso de esa sola palabra: *amor*.

»Si desarrollan ustedes en su imaginación (apoyándose adecuadamente en circunstancias detalladas, en una reflexión ajustada y en una sinceridad de sentimientos) cada una de las fases de esta serie de acciones, se encontrarán con que, primero externamente y luego internamente, habrán alcanzado ustedes la situación de una persona enamorada. Una preparación así les facilitará mucho la incorporación de un papel o una obra donde figure esta pasión.

»En una buena obra bien construida, todos o la mayoría de estos momentos estarán puestos en evidencia en alguna medida. El actor los buscará y los reconocerá en su papel. Bajo esas circunstancias cumpliremos con una serie de objetivos y acciones en escena, cuya suma total tendrá como resultado ese estado que se llama estar enamorado. Se habrá creado paso a paso, no de repente ni de forma abstracta. En este caso el actor realiza acciones, no se trata de un simple fingimiento: experimenta como ser humano lo que está haciendo, no cae en el fingimiento teatral; siente, en lugar de imitar los resultados de sentimientos.

»La mayor parte de los actores no penetran en la naturaleza de los sentimientos que describen. Para ellos amor es una experiencia amplia y generalizada.

»Tratan inmediatamente de "abarcarse lo inabarcable". Olvidan que las grandes experiencias están compuestas de una serie de momentos y episodios aislados. Y éstos tienen que ser estudiados, absorbidos, cumplidos en su totalidad. A no ser que un actor haga esto, caerá irremisiblemente en el tópico.

5

Tortsov comenzó sus comentarios de hoy sugiriendo lo siguiente:

—Supongan que acaban ustedes de despertarse. Están todavía adormilados, con el cuerpo rígido, sin ganas de moverse o levantarse; sienten ustedes un ligero frío mañanero en los huesos. Pero se obligan a sí mismos a salir de la cama, a realizar unos ejercicios de desentumecimiento. Los ejercicios le calientan a uno, templan los músculos no sólo del cuerpo, sino también de la cara. La circulación cobra fuerza en todos los miembros hasta las extremidades.

»Con el cuerpo así flexibilizado se pasa a la voz. Se afina. El sonido se emite pleno, claro y resonante; se coloca la voz en la máscara de la cara y su sonido empieza a flotar libremente, llenando toda la habitación. Las superficies sonoras tienen una hermosa vibración, la acústica de la habitación hace llegar el sonido de vuelta a nosotros, tentándonos a realizar nuevos esfuerzos, más energía, más actividad, mayor vitalidad.

»La dicción clara, la frase definida, el lenguaje vivo se lanzan a la busca de pensamientos que producir, que completar, que expresar con fuerza.

»Las inflexiones imprevistas, que surgen espontáneamente del interior, están listas para crear una forma más incisiva del lenguaje.

»Después de esto se penetra en ciclos de ritmo con un balanceo de ida y vuelta en toda clase de *tempos*.

»Toda nuestra naturaleza física se ve penetrada por un sentido de orden, disciplina, equilibrio y armonía.

»Todos los elementos que contribuyen a la técnica exterior y física se han vuelto flexibles, receptivos, expresivos, sensibles, impresionables, móviles –como una máquina bien engrasada y ajustada en la que todas las ruedas, rodamientos y engranajes funcionan dentro de una absoluta coordinación mutua.

»Se hace difícil permanecer inmóvil, surge una necesidad de moverse, de realizar alguna acción, de cumplir y expresar los dictados del espíritu humano que vienen de nuestro interior.

»Todo el cuerpo permanece en suspenso en espera de acción, el vapor está a toda presión. Como sucede con los niños, no se sabe qué hacer con el exceso de energía, de manera que está uno dispuesto a gastarla en lo primero que venga amano.

»Se necesita un objetivo, una necesidad, un mandato interno que exija una realización concreta. Si eso llega a suceder, todo el organismo físico se lanzará a cumplirlo y lo hará con la energía apasionada de un niño.

»Ésta es la disposición física que un actor debería poder evocar en escena. Es lo que llamamos el *estado creador externo*.

»La maquinaria de la técnica física no sólo debe estar perfectamente ejercitada, sino que además debe estar perfectamente subordinada a los dictados internos de la voluntad. Hay que desarrollar este lazo entre los aspectos internos y externos de nuestra naturaleza y su acción recíproca hasta convertirlo en un reflejo instantáneo, inconsciente e instintivo.

»Cuando nuestros músicos –la Mente, la Voluntad y los Sentimientos– hayan ocupado sus sitios y hayan comenzado a tocar sus dos instrumentos, del lado izquierdo y derecho de la pared, sucederá que el *estado creador externo* y el *estado creador interno* comenzarán a actuar como cajas de resonancia que captarán los tonos de todos los elementos aislados.

»Lo que nos queda ahora por hacer es reunirlos a todos en un conjunto. Una vez realizado esto llamamos al resultado *estado creador general*, que combina el doble aspecto de la psicotécnica interior con la técnica física externa.

»Cuando se alcanza este estado, todos los sentimientos, todos los estados de ánimo que afloran en nuestro interior se apresan de forma refleja. Es fácil reaccionar a todos los problemas planteados por la obra, el director y uno mismo, que piden solución. Todos los recursos internos y la capacidad física en todos sus aspectos están alerta, dispuestos a responder a cualquier llamada. Se pueden manejar con la facilidad con que un organista maneja las teclas de su instrumento. En cuanto el tono de una de ellas comienza a desvanecerse, pulsa otro registro.

»Cuanto más inmediato, espontáneo, vivo y preciso sea el reflejo que se produce de la forma interior a la exterior, tanto más amplia, plena y mejor será la impresión que reciba el público sobre la vida interior del personaje que se está representando en escena. Ésta es la razón por la que se escriben piezas dramáticas y existe el teatro.

»Sea cual sea la etapa del proceso creador en que el actor se encuentre, debería estar en todo momento en este estado general de coordinación interior y exterior. Puede empezar a recitar su diálogo por primera o enésima vez, puede estar estudiando su papel o releyéndolo, trabajando sobre él en casa o en un ensayo, buscando materiales tangibles o intangibles para su personaje, pensando en sus aspectos internos o externos, sus pasiones, emociones, ideas, acciones, su aspecto externo general, su propio vestuario o

maquillaje... En todos estos contactos mayores o menores con un personaje el actor debe sin falta situarse en el estado de creatividad general que abarca ambos aspectos de su técnica.

»Si no hacemos esto no podremos abordar un papel. Estas cosas debieran quedar permanentemente establecidas y ser consideradas como atributos normales y naturales de nuestra segunda naturaleza.

»Éste es el punto culminante de nuestro segundo año de trabajo en común, después del curso general sobre la preparación del actor.

»Ahora que han aprendido ustedes a alcanzar este estado de creatividad, podemos pasar a la fase siguiente: cómo preparar un actor el conjunto de un papel.

»Todos los conocimientos que han adquirido ustedes en estos dos años será un revoltijo en sus mentes y en su corazón. Quizás les parezca a ustedes difícil poner cada cosa en su sitio.

»Sin embargo, al fin y al cabo, todos estos diversos elementos que componen el bagaje de un actor y que hemos estudiado no son más que el estado natural de los seres humanos, y ya les son conocidos a través de la vida real. Cuando pasamos por una experiencia en nuestra propia vida nos encontramos de modo natural en ese estado que tratamos de recrear cuando estamos en escena.

»Se trata en ambos casos de los mismos elementos. Incluso en nuestras propias vidas, si no estamos en ese estado no podemos entregarnos a la experiencia de nuestras emociones interiores o su expresión externa.

»Lo asombroso es que este estado tan conocido, y que es producto de medios normales en condiciones naturales, desaparece sin dejar huella en el instante en que un actor pone el pie en el escenario. Cuesta gran esfuerzo y no poco estudio la elaboración de hábitos y de una técnica que aporten a la escena la vida de un ser humano.

»Por eso es por lo que los actores estamos obligados a realizar unos ejercicios y un entrenamiento persistentes y sistemáticos. Tenemos que tener paciencia, tiempo y fe. Y esto es lo que pido de ustedes. El proverbio de que la costumbre es una segunda naturaleza no es en ningún sitio más cierto que en nuestro trabajo. La costumbre es una necesidad tan absoluta, que les voy a pedir que le den una expresión concreta colgando dos banderines finales con las palabras *Hábito* y *Entrenamiento* (tanto interior como exterior). Vamos a colgarlos en esta pared donde han situado ustedes los demás elementos que constituyen el estado creador.

»A pesar de sus muchos componentes, este estado es una cosa humana muy simple. En el entorno material de telones pintados, bambalinas, bastidores, pintura, cola, *attrezzo*s de cartón, es este estado el que insufla vida y verdad a la escena.

»No hemos terminado de revisar la preparación del actor, pero cuando haya llegado ese momento, cuando esté a punto el primer personaje completo, las paredes estarán cubiertas de banderas hasta el mismo techo.

—Pero no se ha referido usted en absoluto al enorme gallardete sin inscripción que atraviesa toda la parte superior de la pared —dije yo.

—¡Oh!, ésa es la razón más importante, más imperiosa por la que hemos realizado todo este trabajo sobre las verdades físicas y los componentes ultrarreales y ultranaturales de nuestra naturaleza.

—Perdóneme, por favor —interrumpió Grisha—, pero, ¿por qué nos hemos estado preocupando entonces de todos estos factores inferiores, si el punto más importante no forma parte de ellos, sino que es algo situado por encima?

—Porque no se puede ascender a la cumbre de una vez —contes tó Torísov—. Se necesita una escalera o peldaños. Gracias a ellos se llega a la parte de arriba. Yo les he proporcionado esos escalones. Están ante ustedes bajo el aspecto de estos banderines ilustrativos. Pero no se trata más que de pa-

los preliminares que conducen a la región más importante y más elevada del arte, el subconsciente. Pero, sin embargo, antes de alcanzar esta parte ejemplar tenemos que aprender las cosas sencillas y precisas para vivir.

Cuando Tortsov se disponía a salir por la puerta del auditorio, ésta se abrió dejando paso a Rajmanov con los dos banderines que Tortsov acababa de mencionar: el *Hábito externo e Interno* y el *Entrenamiento*.

6

-Ya han llegado ustedes más o menos a la categoría de especialistas -comenzó Tortsov- y esto me proporciona la oportunidad de hablar de algo de importancia capital: lo sutil de la naturaleza, su manera de influir sobre el teatro.

»Puede que se pregunten ustedes qué es lo que hemos estado haciendo hasta ahora más que esto. Voy a explicarles lo que quiero decir por medio de un ejemplo.

»Cuando se quiere hacer un caldo sabroso y alimenticio, se prepara la carne, todo tipo de verduras, se añade agua, se pone el puchero a la lumbre y se deja cocer a fuego lento durante mucho tiempo para que suelte el jugo; de otra forma el resultado no sería un caldo.

»Sin embargo, todo esto no tendría sentido si antes no se ha encendido el fuego. Sin fuego habría que comer los elementos echados al puchero crudos y por separado y beber el agua pura.

»El superobjetivo y la línea continua de acción son el fuego que realiza la cocción.

»En la vida ordinaria, nuestra naturaleza creadora es indivisible, sus partes componentes no pueden existir por y para sí mismas. Sin embargo, en escena se disocian con una extraordinaria facilidad y es muy difícil volver a ensamblarlas. Por eso es por lo que tenemos que estudiar los sistemas

para reunir todas esas partes que hemos estudiado y para uncirlas en una acción común.

»Ésta es la gran tarea que les espera cuando preparen un papel completo. Los elementos que hayan preparado deben ser traspasados por una línea continua de acción que los conduzca a la meta común del objetivo general de ese papel. Fuera de escena, esto sucede de manera normal, incluso aunque ignoremos por completo la existencia de cosas como los elementos separados, las acciones continuas y los super-objetivos.

»¿Cómo lograremos realizar en escena este proceso de importancia primordial?

»Entre estos elementos agrupamos, por un lado, la capacidad natural-talento, dones, atributos, propiedades-, y por otro, los medios que favorecen nuestra técnica de actores.

»Ya saben ustedes que utilizábamos la palabra superobjetivo para designar la idea esencial, el núcleo, que proporcionaba el impulso para escribir una obra. También saben que la línea continua o interrumpida de acción está compuesta de objetivos menores de la vida de un personaje en una obra, en escena.

»De manera que deben elegir una línea de acción, lo más profunda, firme y bien cimentada posible para el papel, obra o entremés a realizar (en este último caso si es que el entremés es suficientemente sustancial como para contener un objetivo general). Igual que si tuvieran en la mano una aguja enhebrada, habrá que ir la pasando ahora a través de los elementos establecidos en el interior de uno mismo, a través de los objetivos puestos a punto en el libreto detallado del propio personaje, y ensartarlos en la línea ininterrumpida que conduce a la meta suprema de la obra que se está montando.

»A medida que vayan ustedes trabajando sobre un personaje, irán ustedes perfeccionando este proceso y los medios de realizarlo.

16. Algunas conclusiones sobre la interpretación

1

A pesar de que había terminado el curso, teníamos la impresión de que estábamos todavía lejos de haber llegado a dominar en la práctica el llamado “sistema”, incluso admitiendo que hubiéramos asimilado la teoría. En respuesta a las dudas que nosotros habíamos expresado, Tortsov dijo lo siguiente:

-El método que hemos estado estudiando suele llamarse el “Sistema Stanislavski”. Pero eso es inexacto. La fuerza de este método se basa en el hecho de que no ha sido confeccionado o inventado por nadie. Tanto en cuerpo como en espíritu, es parte de nuestra naturaleza orgánica. Se basa en las leyes de la naturaleza. El nacimiento de un niño, el crecimiento de un árbol, la creación de una imagen artística, son manifestaciones de un orden semejante. ¿Cómo podemos acercarnos más a este orden de creación? Ésa ha sido la preocupación esencial de mi vida. No es posible inventar un sistema. Todos nacemos con él dentro, con una capacidad innata para la creación. Es una necesidad natural nuestra, parece lógico, por tanto, que no podamos expresarla a no ser de acuerdo con un sistema natural.

»Lo extraño es, sin embargo, que en cuanto subimos a un escenario perdemos nuestras dotes naturales, y en lugar de actuar de forma creadora comenzamos a realizar una serie de contorsiones pretenciosas. ¿Qué es lo que nos lleva a hacer esto? El condicionamiento de tener que crear algo a la vista de todos. La simulación forzada y convencional está implícita en la representación escénica, en la imposición sobre nosotros de acciones y palabras prescritas por un autor, en el decorado diseñado por un pintor, en el montaje ideado por un director, en nuestro propio miedo, en nuestra cortejidad, en el mal gusto y las falsas tradiciones que paralizan nuestra naturaleza. Todo esto fuerza a un actor al exhibicionismo, a una representación falta de sinceridad. El camino que hemos elegido —el arte de vivir un personaje— se rebela con toda la fuerza contra esos otros “principios” habituales de la interpretación. Afirmamos el principio contrario de que el factor principal en cualquier forma de creación reside en la vida del espíritu humano, en la vida del actor y superpersonaje, en sus sentimientos comunes y su creación subconsciente.

»Esto no se puede “exhibir”; es algo que sólo puede producirse espontáneamente o como resultado de algo sucedido de antemano. Únicamente puede sentirse. En escena no pueden “exhibirse” más que los resultados artificiales y forzados de una experiencia inexistente.

»No hay sentimiento en eso; no hay más que artificiosidad convencional, interpretación manida.

—Pero también esa forma de actuar puede ser efectiva. Puede impresionar al público —señaló uno de los alumnos.

—Reconozco que sí —dijo Tortsov—, pero ¿qué clase de impresión es la que produce? Debe diferenciarse el valor de una y otra impresión. Nuestra forma de entender la interpretación en este teatro es absolutamente clara al respecto.

»No nos interesan las impresiones de tinte mientras cobro, hoy presentes y mañana esfumadas. No nos satisfacen

simplemente los efectos visuales y auditivos. El valor supremo para nosotros son las impresiones que afectan a la emotividad, que dejan una marca indeleble en el espectador y que transforman a los actores en seres vivos y reales que podrían formar parte del círculo de amigos íntimos y queridos a los que se tiene apego, con quienes se siente uno identificado y a quienes se va a visitar al teatro una y otra vez. Nuestras exigencias son sencillas, normales, y por eso son difíciles de satisfacer. Todo lo que pedimos es que un actor en escena viva de acuerdo con leyes naturales. Y, sin embargo, a causa de las circunstancias que rodean a un actor en su trabajo, es mucho más fácil para él deformar su naturaleza que vivir como un ser humano sencillo. Por eso hemos tenido que encontrar formas de luchar contra esta tendencia a la distorsión, y ésta es la base de nuestro llamado "sistema". Su propósito es destruir las distorsiones, al parecer inevitables, y dirigir el trabajo de nuestra naturaleza interna por el buen camino que se abre gracias al trabajo tenaz y gracias a una práctica y un hábito adecuados.

»Este "sistema" debe restaurar las leyes naturales que han sido dislocadas por la circunstancia de que un actor tiene que trabajar en público; el "sistema" debería situarle de nuevo en el estado creador de un ser humano normal.

»Pero tendrán ustedes que tener paciencia –continuó Tortsov–. Tendrán que pasar algunos años, aunque se vigilen ustedes atentamente a sí mismos, para que esas cosas que intentan alcanzar maduren y florezcan. Cuando haya llegado ese momento verán ustedes que aunque tengan oportunidad de lanzarse por una senda falsa no podrán hacerlo, porque la forma esencialmente acertada habrá echado raíces de una tremenda firmeza en ustedes.

–¡Pero los grandes artistas actúan por la gracia de Dios y sin todos esos elementos del estado creador! –objeté yo.

–Se equivoca usted –replicó Tortsov inmediatamente.
–Lea lo escrito en *My Life in Art*. Cuanto más talento tiene un

actor, más se preocupa por su técnica, especialmente por lo que se refiere a sus cualidades interiores. En el caso de Schepkin, Ermolova, Duse y Salvini, el estado creador en escena y todos los elementos que lo componen eran un don natural. Y, sin embargo, trabajaban sin cesar en su técnica. En ellos los momentos de inspiración eran casi un estado natural. La inspiración les venía por medios naturales cada vez que repetían un personaje, y sin embargo buscaron durante toda su vida una forma de enfoque de la creación.

»Tanta más razón hay para que quienes estamos menos dotados nos esforcemos en mayor medida. Nosotros, los mortales ordinarios, tenemos la obligación de adquirir, desarrollar y ejercitar en y por nosotros mismos cada uno de los elementos componentes del estado creador en escena. Suele costarnos mucho tiempo y un trabajo enorme. A pesar de todo, no debemos olvidar que un actor que no tiene más que dotes naturales no será nunca un genio, mientras que otro de talento quizás más modesto, pero que ha estudiado la naturaleza de su arte y las leyes de la creatividad, puede ascender a una clase emparejada con la de los genios. El "sistema" facilitará ese desarrollo. La preparación que confiere a un actor no es nada despreciable. Sus resultados son de una gran importancia.

—¡Pero qué difícil es todo eso —refunfuñé yo—. ¿Cómo podemos llegar a dominarlo alguna vez?

—Ésas son las reacciones escépticas de la juventud impetuosa —dijo Tortsov—. Aprender hoy algo y pensar que al día siguiente ya casi se tiene una técnica perfecta. Pero el "sistema" no es un traje de confección que se pueda entrar a comprar en la tienda y salir con él puesto, ni un libro de cocina que con hallar la página te da la receta adecuada. No, es toda una forma de vida en la que hay que criarse y educarse durante años. No es algo que se pueda engullir de golpe, hay que asimilarlo, pasarlo a la carne y a la sangre hasta que se transforme en una segunda naturaleza y se convierta en una

parte tan orgánica de su ser, que ustedes, como actores, se vean transformados en la escena y en las demás circunstancias de la vida. Es un sistema que hay que estudiar por partes para luego fundir esas partes en un todo, de tal manera que se comprenda el todo en sus principios. Cuando lo puedan desplegar ante ustedes mismos como un abanico, adquirirán una verdadera comprensión de la totalidad. No pueden ustedes esperar que todo esto suceda de una vez. Es algo como la guerra: hay que conquistar el terreno pedazo a pedazo, consolidar lo ganado, mantenerse en contacto con las comunicaciones de retaguardia, extenderse y alcanzar otras victorias antes de poder hablar de la conquista final.

»De la misma forma actuamos al conquistar nuestro "sistema". En esta difícil tarea el carácter gradual y la ejercitación son una gran ayuda. Nos permiten desarrollar cada nuevo medio aprendido hasta convertirlo en una costumbre automática, hasta que se injerta en nosotros de forma orgánica. En sus fases iniciales cada factor nuevo es un obstáculo que aparta nuestra atención de otros asuntos más importantes –continuó explicando Tortsov–. Este obstáculo no desaparece hasta que asimilamos por completo el factor nuevo, hasta que nos apropiamos de él. Y aquí el "sistema" constituye de nuevo una gran ayuda. Con cada nuevo medio de expresión conquistado se aligera una parte de nuestra carga, y nuestra atención queda libre para ocuparse de cosas más esenciales.

»El "sistema" entra en pequeños fragmentos dentro del ser humano, que también es actor, hasta dejar de ser algo externo para ser asimilado como su segunda naturaleza. En principio esto parece difícil, igual que a un niño de un año le parece difícil dar sus primeros pasos y está abrumado por el terrible problema de controlar los músculos de sus piernas, todavía tambaleantes. Pero cuando un año más tarde ya ha aprendido a correr, jugar y saltar no vuelve a acordarse de esto.

»Un virtuoso ante su teclado encuentra también momentos llenos de dificultades y se asusta ante la complejidad de un determinado fragmento. Para un bailarín principiante es una pesada carga distinguir unos de otros toda esa serie de pasos tan complicados.

»¿Qué sucedería si en el momento de una representación pública estos artistas se vieran obligados a tener conciencia de cada movimiento de la mano o el pie, de la acción muscular exacta? Si eso sucediera, el pianista o el bailarín habrían demostrado no ser capaces de realizar ese trabajo. Ni que decir tiene que no se pueden recordar cada uno de los movimientos de los dedos sobre el teclado durante un largo concierto de piano. Y tampoco puede un bailarín tener conciencia de los movimientos de todos sus músculos a lo largo de todo un *ballet*.

»S. M. Volkonski le aplicó a esto una formulación feliz al decir: "Lo difícil debe hacerse habitual, lo habitual fácil, lo fácil bello". Conseguir esto exige una práctica incesante y sistemática.

»Por eso es por lo que el virtuoso del piano o el bailarín repiten una y otra vez un fragmento musical o un paso de baile, hasta que queda fijado para siempre en sus músculos, hasta que se convierte en un hábito mecánico y sencillo. Después de eso nunca más necesitarán dedicar ni un solo pensamiento a lo que fue tan difícil de aprender al principio.

»La parte nefasta y peligrosa de esto es, sin embargo, que los hábitos pueden también desviarse en sentido equivocado. Cuanto más a menudo aparezca un actor en escena y actúe de una manera falsa y teatral, y no de acuerdo con los verdaderos dictados de su naturaleza, más se irá alejando de la meta que tratamos de alcanzar.

»Y lo que es más triste: es mucho más fácil alcanzar este falso estado y convertirlo en un hábito.

»Me gustaría aventurar una hipótesis sobre los resultados relativos de este hecho. Yo diría que por cada representación

equivocada en que incurra un actor necesita diez representaciones de enfoque acertado para librarse de los efectos nocivos de la primera. Tampoco debemos pasar por alto el hecho de que una representación pública produce otro efecto más: tiende a crear hábito. De forma que debería añadir: diez ensayos en un estado de creatividad equivocado tienen la misma influencia que una representación en público en el mismo estado.

»El hábito es un puñal de doble filo. Puede hacer un gran daño cuando se utiliza mal en escena y ser de un enorme valor cuando se utiliza acertadamente.

»Es esencial trabajar sobre el sistema paso a paso cuando se está aprendiendo a edificar un estado creador acertado por la formación de hábitos a través del ejercicio. En la práctica esto no es tan difícil como parece en teoría. Sin embargo, no hay que dejarse llevar por las prisas.

»Existe, por otra parte, un obstáculo más grande para el trabajo de un actor.

Esta frase nos produjo nuevos temores.

-Es la inflexibilidad de los prejuicios que tienen algunos actores. Es casi una regla, puesto que existen pocas excepciones, que los actores no admiten que las leyes, la técnica, las teorías, y mucho menos un sistema, tengan nada que ver con su trabajo. Los actores están abrumados por su propio "genio", entre comillas -dijo Tortsov no sin ironía-. Cuanto menos dotado sea un actor, más grande es su "genio" y más difícil le es tener un enfoque consciente de su arte.

»Estos actores, en la tradición del bello Mochalov, ídolo del público de la función de tarde, juegan a la "inspiración". La mayor parte de ellos creen que cualquier factor consciente es sólo un impedimento para la creatividad. Les parece más fácil ser actor por la gracia de Dios. No voy a negar que a veces, y por razones desconocidas, sucede que son capaces de captar por intuición y de forma afectiva sus personajes y actuar aceptablemente en una escena o en una representación completa.

»Pero un actor no puede poner en juego su carrera sobre la base de algunos éxitos accidentales. Por pereza o por estupidez, estos actores de "genio" se convencen a sí mismos de que todo lo que tienen que hacer es "sentir" una cosa u otra, y el resto vendrá por añadidura.

»Pero hay otras ocasiones en que, por las mismas razones, caprichosas e inexplicables, la "inspiración" no está presente. Y entonces el actor que queda en escena sin técnica alguna, sin ningún medio de sacar a flote sus propios sentimientos, sin conocimiento de su propia naturaleza, interpreta desde luego por la gracia de Dios, pero no bien, sino mal. Y no tiene manera de volver al camino acertado.

»El estado creador, el subconsciente, la intuición, son cosas que no están automáticamente a nuestra disposición. Si logramos desarrollar una forma adecuada de enfocarlos, podrán al menos librarnos de caer en los viejos errores. Parece evidente cuál es el lugar por donde hay que empezar.

»Pero los actores, como la mayor parte de la gente, son lentos en averiguar cuáles son sus verdaderos intereses. ¡Piensen en cuántas vidas se siguen perdiendo a causa de las enfermedades, a pesar de que los científicos de talento hayan descubierto ya curas, inoculaciones, vacunas y medicinas para ellas! Había un viejo en Moscú que presumía de que nunca había ido en tren ni hablado por teléfono. La humanidad investiga, pasa por pruebas y tribulaciones indecibles para descubrir las grandes verdades, realizar los grandes descubrimientos, y la gente duda incluso en extender la mano y tomar lo que se les ofrece gratis. ¡Es una falta absoluta de civilización!

»En la técnica escénica, y sobre todo en el terreno de la dicción, nos encontramos con el mismo fenómeno. Los pueblos, la naturaleza misma, los mejores cerebros de los investigadores, los poetas considerados como genios, han contribuido a través de los siglos a la formación del lenguaje. No ha sido inventado como el esperanto. Ha nacido del corazón

mismo de la vida. Ha sido investigado por generaciones de estudiosos, ha sido refinado y curtido por genios de la poesía como Shakespeare y Pushkin; el actor no tiene más que tomar algo que ha sido puesto a punto para él. Pero no quiere ni siquiera tragar una comida ya digerida.

»Existen los afortunados que, sin el beneficio de ninguna clase de estudios, tienen un sentido intuitivo de la naturaleza de su lengua y la hablan correctamente. Pero son los menos, los casos excepcionales. La inmensa mayoría de la gente habla con una escandalosa negligencia.

»Observen cómo estudian los músicos las leyes y la teoría de su arte, con qué cuidado tratan sus instrumentos, sus violines, sus violonchelos, sus pianos. ¿Por qué no hacen lo mismo los artistas dramáticos? ¿Por qué no aprenden las leyes del lenguaje, por qué no tratan sus voces, su lenguaje y sus propios cuerpos con cuidado y respeto? Ésos son sus violines, sus violonchelos, sus más sutiles instrumentos de expresión. Han sido conformados por el más genial de todos los artesanos: la maga Naturaleza.

»La mayor parte de la gente de teatro no está dispuesta a comprender que lo accidental no es arte, y que nada puede construirse sobre esta base. El maestro virtuoso debe tener un control completo de su instrumento, y el de un artista dramático es una maquinaria compleja. Los actores no tenemos que manejar simplemente la voz, como hace el cantante; ni sólo las manos, como un pianista; ni sólo el cuerpo y las piernas, como un bailarín. Estamos obligados a manejar simultáneamente todos los aspectos espirituales y físicos de un ser humano. Alcanzar un grado de maestría sobre ellos exige tiempo, a la par que arduos y sistemáticos esfuerzos; un programa de trabajo como el que hemos estado siguiendo aquí.

»Este "sistema" es un acompañante en nuestro camino hacia la meta de la creación, pero no es una meta en sí. El "sistema" no es susceptible de representación: se puede tra-

bajar sobre él en casa, pero cuando se sale al escenario hay que dejarlo a un lado y permitir que la naturaleza sea la única guía. El "sistema" es un libro de consulta, no una filosofía. Donde comienza la filosofía termina el "sistema".

»Una utilización irreflexiva del "sistema", un trabajo basado en él, pero sin una concentración constante, no hará más que desviarnos de la meta que tratamos de alcanzar. Esto no es bueno y puede conducir a excesos. Desgraciadamente es algo que sucede a menudo.

»Un cuidado excesivo, exagerado, en la utilización de nuestra psicotécnica puede ser alarmante, llegar a inhibir, conducir a una actitud hipercrítica o dar como resultado una utilización de la técnica por la técnica.

»Para asegurarse de no caer en estas desviaciones indeseables, deben realizar el trabajo inicial sólo bajo la supervisión cuidadosa y constante de un ojo experto.

»Quizás les contraríe un poco no haber aprendido todavía a utilizar el "sistema" en la práctica, y, sin embargo, no existe ningún fundamento para pensar que lo que les he dicho en clase deba ser asimilado y puesto en práctica instantáneamente. Les estoy comunicando cosas que deberán acompañarles durante toda su vida. Gran parte de lo que han oído en esta escuela llegarán a entenderlo plenamente sólo después de muchos años, como resultado de la experiencia práctica. Sólo entonces recordarán ustedes que se trata de algo que ya habían oído mucho antes, pero que no había penetrado en su conciencia. Cuando llegue ese momento comparen lo que hayan aprendido de la experiencia con lo que se les había dicho en la escuela, entonces cobrará vida cada una de las palabras oídas en clase.

»Cuando hayan llegado ustedes a servirse del estado de creatividad necesario para su tarea artística, deberán aprender a observar y valorar sus propios sentimientos dentro del personaje y a criticar la imagen que ustedes representarán de forma natural y en la cual vivirán.

»Deben ustedes ampliar su conocimiento del arte, la literatura y otros aspectos del saber, mostrar que pueden ustedes mejorar su talento natural.

»Deben desarrollar su cuerpo, su voz, su cara, para transformarlos en los mejores instrumentos de expresión, rivalizando con la sencilla hermosura de las creaciones de la naturaleza.

2

-Quiero dedicar nuestra última clase a la alabanza del artista más grande que conocemos.

»¿Y quién puede ser?

La naturaleza, desde luego, la naturaleza creadora de todos los artistas.

»¿Dónde vive? ¿A dónde debemos dirigir nuestros comentarios de alabanza? No lo sé.

»Está en todos los centros y partes de nuestra estructura física y espiritual, incluso en aquellos de los que no somos conscientes. No poseemos medios directos para ponernos en contacto con ella, pero existen medios indirectos que son poco conocidos y apenas practicables todavía.

»A esto que de tal forma despierta mi entusiasmo lo llamamos genio, talento, inspiración, subconsciente, intuición. Y, sin embargo, no puedo decirles en qué parte de nosotros están situados. Pero los presiento en los demás, a veces incluso en mí mismo.

»Algunos creen que esas cosas milagrosas y misteriosas vienen de arriba, que son dones de las Musas. Pero yo no soy un místico y no comparto esta creencia, a pesar de que en los momentos en que soy llamado a crear me gustaría compartirla porque inflama la imaginación.

»Hay otros que dicen que la sede de lo que estoy buscando es el corazón. Pero yo sólo siento mi corazón cuando late,

o se inflama o duele, y eso es desagradable. De lo que estoy hablando es, por el contrario, extraordinariamente agradable, cautivador, hasta el punto de hacerle olvidar a uno de sí mismo.

»Hay un tercer grupo que afirma que el genio o la inspiración residen en el cerebro. Comparan la consciencia con una luz que se proyecta sobre un determinado punto del cerebro, iluminando el pensamiento en el que se ha concentrado nuestra atención. Mientras tanto el resto de las células del cerebro permanece en la oscuridad o recibe simplemente una luz reflejada. Pero hay momentos en que toda la superficie craneal se ilumina en un relámpago, y entonces todo lo que era oscuridad se ilumina por un instante. Desgraciadamente no existe un aparato eléctrico capaz de utilizar esa luz, y así sólo se enciende por capricho. Estoy dispuesto a reconocer que este ejemplo logra dar una idea acertada de cómo suceden las cosas en el cerebro. Pero, en lo que a ustedes concierne, ¿ha sido de alguna utilidad en la práctica? ¿Ha aprendido alguien a controlar ese relámpago de luz de nuestro subconsciente, de nuestra inspiración o de nuestra intuición?

»Hay científicos para quienes resulta de una enorme facilidad jugar con la palabra "subconsciente"; pero mientras que unos huyen con ella a las ocultas junglas del misticismo y pronuncian frases hermosas pero poco convincentes al respecto, otros se ríen y denuestran a estos primeros y proceden, con una enorme seguridad en sí mismos, a analizar el subconsciente, presentándolo como algo prosaico y hablando de él de la misma manera que se describen las funciones de los pulmones o del hígado. Las explicaciones son bastante sencillas. Es una lástima que no ofrezcan ningún atractivo ni a nuestra cabeza ni a nuestro corazón.

»Pero hay otros sabios que nos ofrecen ciertas hipótesis complejas y cuidadosamente estudiadas, aunque admitan que sus premisas no han sido todavía demostradas ni confirmadas. En consecuencia, no pretenden saber la naturaleza

exacta del genio, el talento o el subconsciente. Simplemente esperan que la posteridad lleve a buen fin las investigaciones sobre las que ellos meditan ahora.

»Esta ignorancia reconocida, basada en el estudio profundo, esta franqueza, es fruto de la sabiduría. Estas confesiones despiertan mi confianza y me transmiten una impresión de la majestuosidad de las investigaciones científicas, que, para mí, consiste en la necesidad de alcanzar, con ayuda de un corazón sensible, lo inalcanzable. Y llegará el día en que se alcance. A la espera de esos nuevos triunfos de la ciencia me ha parecido que yo no podía hacer más que dedicar mis esfuerzos y energía casi exclusivamente al estudio de la Naturaleza Creadora. No aprender a crear en su lugar, sino buscar formas oblicuas, indirectas, de acercarse a ella; no estudiar la inspiración como tal, sino buscar simplemente algunos de los caminos que llevan a ella. Yo sólo he descubierto unos pocos, sé que hay muchos más y que otros los irán descubriendo. De todas formas, y en el curso de muchos años de trabajo, he llegado a adquirir un cúmulo de experiencia, que es lo que he tratado de compartir con ustedes.

»¿Podemos contar con alguna otra cosa mientras el campo del subconsciente siga estando fuera de nuestro alcance? Yo no sé de nada más que pueda ofrecerles: *Feci quod potui, feciant meliore potentes* ("Hice lo que pude, que lo hagan mejor los que puedan").

»La ventaja de los consejos que les he dado es que son realistas, prácticos, aplicables al trabajo inmediato. Han sido puestos a prueba en escena durante años y años de experiencia teatral y producen resultados.

»Hemos aprendido determinadas leyes sobre la creatividad de nuestra naturaleza —esto es importante y valioso—, pero nunca seremos capaces de sustituir a la naturaleza con nuestra técnica teatral, por perfecta que sea.

»La técnica sigue lógica y respetuosamente los pasos de la naturaleza. Todo está claro, es inteligible e inteligente: el ges-

to, la actitud, el movimiento. La elocución se adapta también al personaje: los sonidos están perfectamente elaborados, la pronunciación es una alegría para el oído, las frases tienen una hermosa configuración, las inflexiones son musicales de forma, casi como si se cantaran acompañando notas. Todo recibe un calor y una base de verdad resplandeciente desde el interior. ¿Qué más se puede pedir? Produce una gran alegría ver y oír una interpretación así. ¿Qué arte, qué perfección! ¡Desgraciadamente, qué raros son los actores de este tipo!

»Ellos y sus actuaciones dejan tras de sí impresiones estéticas, armoniosas, delicadas, de una belleza maravillosa, de formas duraderas y de un acabado perfecto.

»¿Creen ustedes que un arte tan grande puede alcanzarse a través del simple estudio de un sistema de interpretación o aprendiendo una técnica externa? No, se trata de la verdadera creatividad y viene del interior, de emociones humanas y no teatrales. Hacia esta meta debiéramos dirigir nuestros esfuerzos.

»Pero así y todo falta para mí algo en esa forma de actuar. No encuentro en ella esa característica de lo inesperado que sorprende, confunde y pasma. Algo que levanta al espectador de su sitio y le transporta a una región donde nunca ha estado, pero que reconoce fácilmente por un sentido de premonición o presentimiento. Y, sin embargo, ve este algo inesperado por primera vez cara a cara. Y es algo que le estremece, le atrae y le fascina.

»No queda sitio para el análisis y el razonamiento; no puede haber ninguna duda sobre el hecho de que este algo inesperado ha surgido de las fuentes mismas de la naturaleza orgánica. El actor mismo se ve atraído y fascinado por el fenómeno. Es arrastrado a una región más allá de su propia conciencia. Puede suceder que una marea interior de esta naturaleza aparte al actor del curso principal de su personaje. Esto es lamentable, pero en todo caso una explosión es

una explosión y remueve las aguas más profundas. No puede olvidarse nunca algo así, es el acontecimiento de toda una vida.

»Y cuando esta tormenta atraviesa el curso principal de un personaje permite al actor llegar a las alturas del ideal. El público tiene oportunidad de ser espectador de la creación viva que fue a ver al teatro.

»No es simplemente una imagen, aunque todas las imágenes en conjunto son de la misma clase y tienen el mismo origen; es una pasión humana. ¿Dónde encuentra el actor esta técnica de voz, de lenguaje, de movimiento? Puede que sea una persona torpe, pero en este momento se ha convertido en la encarnación de la facilidad plástica. Normalmente murmura y rumia las palabras, pero ahora es elocuente, inspirado, su voz es vibrante y musical.

»Por bueno que sea el actor del que hablábamos antes, por brillante y depurada que sea su técnica, ¿podrá compararse con este último? Esta forma de interpretación es pasmosa en la audacia misma con que barre a un lado todos los cánones ordinarios de belleza. Está llena de fuerza, pero no gracias a la lógica y coherencia que admiramos en el primer tipo de interpretación. Es magnífica en su audaz falta de lógica, rítmica en su falta de ritmo, está llena de captación psicológica en su mismo rechazo de la psicología normalmente aceptada. Rompe todas las reglas habituales, y en eso residen su calidad y su fuerza.

»No puede, sin embargo, repetirse. La siguiente representación será completamente diferente, aunque no menos inspirada ni llena de fuerza. Uno siente ganas de gritarle al actor: ¡Acuérdate de cómo lo hiciste! ¡No te olvides de que es eso lo que queremos volver a ver! Pero el actor no es dueño de sí mismo. Es su naturaleza la que crea a través de él, y él es sólo el instrumento.

»No podemos valorar estas obras de la naturaleza. No podemos decir: ¿Por qué es así y no de otra manera? Es así por-

que sí, y no puede ser de otra manera. No podemos hacer la crítica de un rayo, de una tempestad, de una borrasca, de una tormenta, del amanecer o del atardecer.

»De todas formas los hay que piensan que la naturaleza es a menudo mediocre en sus obras, que nuestra técnica dramática puede enmendarle la plana, demostrar un gusto mejor. Para algunos, con tendencia al esteticismo, el gusto tiene más importancia que la verdad. Pero cuando se está arrastrando a una multitud de miles de personas, cuando un mismo sentimiento de entusiasmo les impulsa a todos, sean cuales sean los defectos de los actores o actrices que causan esta tempestad afectiva, ¿es cuestión de gusto, creación consciente y técnica, o se trata de ese algo desconocido que es poseído por y posee al genio, y ante el cual el genio mismo es impotente?

»En esos momentos incluso un ser deforme se hace hermoso. ¿Por qué no se hace entonces hermoso más a menudo, cuando y como quiera, utilizando simplemente su técnica y sin recurrir a ese poder desconocido que le da su belleza? Y, sin embargo, todos esos estetas que lo saben todo no saben cómo producir esto, no saben siquiera confesar su falta de conocimientos, y continúan alabando una forma de interpretación mediocre y simplemente técnica.

»La mayor sabiduría es reconocer que se carece de ella. Yo he llegado a ese punto, y debo reconocer que en el campo de la intuición y el subconsciente no sé nada, salvo que esos secretos están abiertos a la gran artista, la Naturaleza. Por eso es por lo que dirijo a ella mis alabanzas. Si no confesara mi propia impotencia para alcanzar la grandeza de la naturaleza creadora, estaría andando a tientas, como un ciego recorriendo caminos sin salida, y creyendo estar rodeado por una extensión infinita de espacio. No, prefiero estar en las alturas y echar desde allí una mirada al horizonte sin límites, tratando de proyectarme a distancias limitadas —algunos kilómetros— dentro de esa vasta región todavía inac-

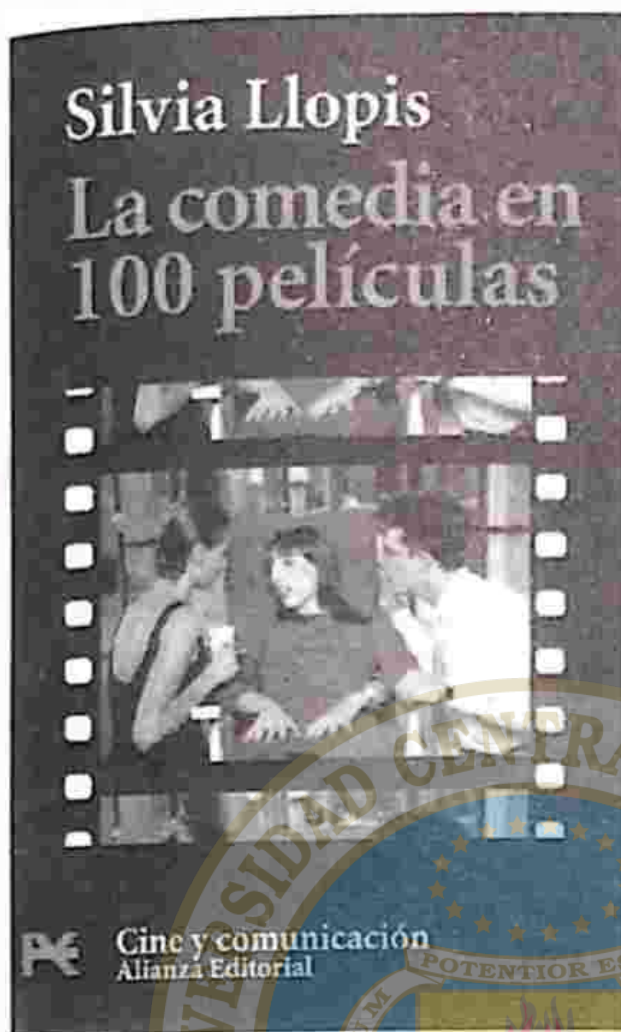
cesible a nuestra conciencia, que la mente no puede concebir ni imaginar. Seré entonces como el viejo rey del poema de Pushkin, que

“... desde las cumbres
podía otear con feliz ojo
el valle engarzado en tiendas blancas.
Y, alolejos, el mar
y las velas al viento...”



Índice

NOTA EXPLICATIVA, por Elizabeth Reynolds Hapgood	9
INTRODUCCIÓN, por Joshua Logan	13
LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE	
1. Hacia una caracterización física	25
2. El vestuario del personaje	32
3. Personajes y tipos	44
4. La consecución de la expresividad corporal	60
5. Plasticidad del movimiento	73
6. Contención y control	100
7. Dicción y canto	112
8. Entonaciones y pausas	143
9. Acentuación: la palabra expresiva	188
10. La perspectiva en la construcción del personaje	215
11. El <i>tempo</i> -ritmo en el movimiento	226
12. El <i>tempo</i> -ritmo del lenguaje	272
13. El atractivo escénico	296
14. Hacia una ética teatral	301
15. Pautas de superación	323
16. Algunas conclusiones sobre la interpretación	345



Silvia Llopis

La comedia en 100 películas

LP7002

LA COMEDIA EN 100 PELÍCULAS es un libro para disfrutar recordando las mejores escenas, los gags más graciosos y las secuencias más memorables de nuestros filmes favoritos. La experiencia cinematográfica de SILVIA LLOPIS la ha llevado a preparar un texto muy personal en el que no faltan cientos de referencias a títulos, nombres de actores, directores y técnicos, a las que el lector puede acudir para ampliar sus conocimientos sobre la comedia.



Antonio
Santamarina

El cine negro en 100 películas

LP 7003

EL CINE NEGRO EN 100 PELÍCULAS ofrece un panorama amplio y representativo de un género cinematográfico que, si bien nacido en circunstancias muy concretas (el Hollywood de la transición entre los años veinte y treinta), alcanzó rápidamente un duradero favor entre el público que se ha prolongado, sin perder un ápice de vigor, hasta nuestros días, con filmes como Jackie Brown o L. A. Confidential. Atendiendo a una ordenación cronológica que permite al lector que así lo desee tener una visión histórica evolutiva del desarrollo del género, ANTONIO SANTAMARINA proporciona, además de la ficha de cada filme, un comentario y análisis sucinto del mismo, rematado por una relación de referencias a otras películas vinculadas por su tema, protagonista o director.

Guillermo Altares
Esto es un infierno
Los personajes
del cine bélico



Guillermo Altares
**Esto es un
infierno**
Los personajes
del cine bélico

LP 7004

ESTO ES UN INFIERNO. LOS PERSONAJES DEL CINE BÉLICO no es una obra erudita que intente reflejar todo el cine de este género producido en el mundo durante este siglo del cinematógrafo, sino una historia sobre cómo el género ha descrito la guerra. En sus páginas, GUILLERMO ALTARES, periodista y colaborador en varias publicaciones especializadas, trata con suma amenidad películas de todo tipo -buenas y malas, brillantes y oscuras, famosas y desconocidas, belicistas y pacifistas, estadounidenses y europeas, limítrofes incluso con el melodrama y el policiaco-, sin olvidar a todos aquellos actores cuyo rostro ha dotado de carne y espíritu a esos personajes comunes a través de los cuales se ha contado la guerra contemporánea.

F

undador en 1897 del Teatro del Arte de Moscú, la figura de CONSTANTIN STANISLAVSKI (1863-1937) ocupa un puesto destacado en la reformulación de la labor interpretativa planteada a principios del siglo XX, por su desarrollo de una concepción teatral basada en la adecuada ambientación de cada obra y la preparación psicotécnica del actor. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE, su último libro, fue publicado póstumamente y el tratamiento de los temas que en él se abordan —la caracterización física de los actores, el vestuario, la expresión corporal, la plasticidad del movimiento, la contención y el control, la dicción y el canto, la acentuación y la expresividad, el ritmo en el movimiento y el lenguaje, la ética teatral, etc.— da fe de la riqueza de experiencias, el talento didáctico y el sentido dramático del gran actor y director de escena.

ISBN 978-84-206-3878-2



9 788420 638782

El libro de bolsillo

Libro práctico y aficiones
Cine y comunicación