María Ósipovna Knébel

La Palabra en la Creación Actoral

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

3.ª EDICIÓN

de LA ABADIA

RESAD

JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura

EDITORIAL FUNDAMENTOS

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

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 de este.

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:
Facultad de Artes

Piso:	**Estante:**	**Bandeja:**
PB	03	14

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

37885
792.028
K68

MARÍA ÓSIPOVNA KNÉBEL

LA PALABRA EN LA CREACIÓN ACTORAL

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

MARÍA ÓSIPOVNA KNÉBEL

LA PALABRA EN LA CREACIÓN ACTORAL

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

EDITORIAL FUNDAMENTOS
COLECCIÓN ARTE

Editorial Fundamentos está orgullosa de contribuir con más del 0,7% de sus ingresos a paliar el desequilibrio frente a los Países en Vías de Desarrollo y a fomentar el respeto a los Derechos Humanos a través de diversas ONG.

Este libro ha sido impreso en papel ecológico en cuya elaboración no se ha utilizado cloro gas.

Coeditan: el Teatro de La Abadía, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

Traducción del ruso de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura.

© María Ósipovna Knébel
© En la lengua española para todos los países
Editorial Fundamentos, 2003
Caracas, 15. 28010 Madrid. ☎ 91 319 96 19
e-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es
http://www.editorialfundamentos.es

Primera edición, 1998
Tercera edición, 2004

ISBN: 84-245-0781-9
ISBN: 84-8266-029-2 (Junta de Andalucía. Consejería de Cultura)
Depósito Legal: M-40.227-2004

Impreso en España. Printed in Spain
Composición Francisco Arellano
Impreso por: Omagraf, S. L.

Cubierta: Rafael Mejías

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Índice

Prólogo, por José Luis Gómez 7

Prólogo de la autora 13

1. La palabra es acción 17
2. Análisis por medio de la acción 33
3. Valoración de los hechos 59
4. Visualización 71
5. El trabajo con la palabra artística 95
6. Monólogo interno 115
7. Técnica y lógica del habla 137
8. Pausa psicológica 167
9. Adaptación 175
10. Tempo-ritmo 181
11. Conclusión 207

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Prólogo

Tras la publicación de *El último Stanislavsky*, que elucida con tanta propiedad la práctica del "sistema de las acciones físicas" como herramienta indispensable del actor, el Teatro de La Abadía, en colaboración –que agradecemos profundamente– con la Editorial Fundamentos, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía y la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, emprende otra publicación urgentemente necesitada por actores y directores: *La palabra en la creación actoral*, que, al igual que el libro anteriormente citado, tiene la autoría de María Ósipovna Knébel, la legendaria discípula de Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, amiga y colaboradora de Evgueni Vajtángov y Mijail Chéjov, más tarde maestra y directora de generaciones de grandes artistas rusos.

El dominio de la palabra en la creación actoral implica un estadio superior en la evolución artística del actor. Siendo, como afirma María Knébel, el arte dramático un arte de síntesis, ideas y pensamientos se expresan a través de medios complejos, pero *la palabra es el fundamental, el principal medio de influencia en el espectador*. Siendo conscientes de la justedad de esta afirmación, no lo somos menos de las insuficiencias, dificultades y malos entendidos que concurren en la instrucción de tan compleja materia. Sin duda son también la voz y la palabra los medios más evolucionados en la

expresividad del ser humano. El joven actor ha de despertar primero su expresividad física corporal, y obtiene de ese trabajo una retribución pronta y múltiple, bajo la forma de una conciencia kinestésica acrecentada, del gratificante calor de la sangre y la respiración abierta, entre otras. El trabajo con la voz y la palabra es más delicado y lento, y no gratifica de forma tan inmediata. De ahí, quizá, que ese trabajo sea muchas veces eludido o pospuesto; tanto más cuanto que gran parte de él ha de hacerse en soledad.

Desde su concepción y fundación, en La Abadía, como teatro y centro de estudios, se ha trabajado en pos de un uso mejorado de la palabra en escena. Estamos convencidos de su importancia en un tiempo que creemos de inflexión decisiva para el resurgir y la pervivencia del arte del teatro, y en un país, como España, que, pese al impresionante patrimonio que constituye nuestra lengua, descuida la enseñanza y uso de la misma sobre el escenario y fuera de él. En estos tiempos de crisis del sentido de identidad español, no estaría de más observar anticipadamente que "el idioma nacional es caudal de secular experiencia cognoscitiva de un pueblo, resultado de sus observaciones y generalizaciones en la esfera de los fenómenos naturales y sociales".

Partimos, pues, de mis propios conocimientos y tratamos, a partir de ahí, de ampliar el campo. He de confesar que mi aprendizaje y experiencia inicial del teatro los adquirí en el seno de una de las grandes tradiciones de alocución escénica de Occidente: la alemana, a la que luego se sumaron otras.

Al esforzarme en recordar concretamente el entrenamiento vocal recibido, constato un intenso acento en la afinación fonética, junto al extraordinario énfasis en "la transmisión de sentido", característica de la escena germana; aparte, claro está, de la preparación preliminar –muy minuciosa– del aparato fonador y la respiración. Sin embargo, a la hora de establecer nuestra aproximación al tema hoy, en La Abadía, comprobamos que con un aprendizaje de esa naturaleza –si bien indispensable– no está tocado el meollo de la cuestión. Porque también un recitador, un locutor o presentador de los

medios audiovisuales debería poseer una dicción nítida y ser capaz de una perfecta "transmisión de sentido" en su fraseo. Nos vimos abocados, por lo tanto, a buscar otras respuestas a los interrogantes planteados: respuestas distintas a las que nuestra propia formación o hasta el uso establecido podían proporcionarnos. La dicción perfeccionada no deja de ser "trabajo de boca", y la buena transmisión de las ideas explícitas del texto –¿dónde quedan las implícitas?– es un paso racional básico del trabajo del actor, pero sólo un paso entre otros muchos.

En resumen, si basamos el trabajo del actor con su texto tan sólo en los pasos descritos, la palabra del autor, la palabra artística poética, se generará sólo desde "el músculo de la lengua" –como advertía el maestro– y es probable que sólo irradie una racionalidad fría y transparente, en el mejor de los casos, sino énfasis, en el peor.

¿En qué consiste entonces la especificidad del trabajo actoral con la palabra? Mijail Schépkin, el actor-siervo ruso, precursor genial e inspirador de la aventura descubridora stanislavskiana –nos cuenta María Knébel–, rechazaba la declamación artificial y vacía, ampliamente arraigada en los teatros europeos del siglo XIX, alegando que en el escenario la palabra "la canta el corazón". Mucho más cerca de nosotros, en el tiempo y en el espacio, María Zambrano acuñaba la felicísima cifra –que tantas veces cito– de la "palabra entrañada", hecha carne, en la poesía. Ambas formulaciones, tan poderosas y sugestivas, aluden a la radical diferencia que debe poseer la palabra cuando la emite el actor-artista. Sí, ¿pero cómo se logra ese acabamiento?

Sabemos que algunos –pocos– actores de talento llegan, merced a la fuerza de su sensibilidad e intuición artística, a ese resultado. ¿Cómo lo hacen?, ¿hay en ellos algún proceder que se pueda transmitir, aprender? Hemos propugnado, desde hace tiempo, que la frase en escena no debe ser conducida racionalmente en el momento de su emisión, sino que debe ser *soltada, liberada* al encuentro del interlocutor; sabemos que la palabra debe surgir naturalmente impregnada –trayendo

consigo, además, toda la calidad formal que le ha conferido el autor– de los deseos, antecedentes, quehaceres en los que vive el personaje.

No hemos olvidado tampoco la intrincada y lucidísima exigencia de un maestro contemporáneo, pidiendo al actor *que no coloree –artificialmente, desde fuera– las palabras, sino que permita que éstas le den forma y color a él mismo.* Todas estas formulaciones aluden a realidades y fines artísticos profundamente deseables pero que, a la vista de los resultados, plantean serias dificultades prácticas a muchos actores, especialmente a los más jóvenes.

La grandeza artística y humana de Konstantín Serguéyevich Stanislavsky se evidencia a través del siguiente hecho: al borde de los sesenta años, con una afortunada y fructífera trayectoria ya a sus espaldas, cosecha un estrepitoso fracaso –ante los versos y el texto de Pushkin– en su interpretación de *Mozart y Salieri.* El suceso le torna consciente –y así lo confiesa con pesar– de la insuficiencia de su técnica, de su desconocimiento de las normas y procedimientos que debieran conducir a un uso veraz y artístico de la palabra en escena.

A partir de ese momento se pone a trabajar y funda un taller en torno al tema, cuya dirección confía a María Knébel.

Este libro que ahora tengo el honor de prologar, en la delicada traducción española de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura, constituye un utilísimo inventario y reportaje de la búsqueda y los hallazgos hechos en ese proceso único: de nuevo aparece aquí otro Stanislavsky que nos sigue facilitando el camino. Estoy convencido de que se trata de una herramienta extraordinariamente operativa para cualquier actor: en el caso presente, *providencial*, para los actores hispanos.

Aquí se nos dan las claves para que nuestras palabras se entrañen, las cante el corazón: podemos, quizá con su ayuda, conseguir que el contacto verbal, la palabra en escena, sea siempre *racional, productiva, enérgica y volitiva,* que sea siempre *acción.*

Pero no olvidemos: el uso artístico de la palabra en el trabajo actoral es su culminación, su aspecto más difícil. Se trata de un largo viaje. No nos desanimemos; quizá, como nos dice Jacques Lecoq, *la finalidad del viaje sea el viaje mismo.*

JOSÉ LUIS GÓMEZ
Madrid, 23 de enero de 1998

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Prólogo de la autora

En marzo de 1936 Konstantín Serguéyevich Stanislavsky me pidió que fuera a su casa.

Yo sabía que en aquella época estaba trabajando intensamente para concluir su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo* y que estaba prácticamente ocupado en la organización del Estudio de Ópera y Drama, en el que había depositado grandes esperanzas, ya que contaba con que, al experimentar con jóvenes, lograría verificar las nuevas bases teóricas del sistema. Yo también sabía que, a pesar de su delicado estado de salud, Konstantín Serguéyevich estaba experimentando, quizá, el mayor crecimiento de sus fuerzas creativas, cuando diariamente ofrecía a sí mismo y a nosotros nuevos descubrimientos en el ámbito de la naturaleza de la creación actoral.

Nada más acercarme al conocido chalet del callejón Leóntiev me embargó, como siempre ocurría en mis frecuentes encuentros con Stanislavsky a lo largo de muchos años, una sensación de enorme desasosiego.

Tras hacerme sentar en un gran sillón mullido, estuvo mirándome tierna y excrutadoramente durante un rato.

–¿Ha oído usted hablar de mi Estudio? –me preguntó por fin.

–Sí, por supuesto, Konstantín Serguéyevich.

–¿Quiere enseñar aquí habla escénica?

–Nunca lo he hecho y ni siquiera recito en los conciertos –contesté yo.

–Tanto mejor –dijo él–, eso quiere decir que en usted los tópicos no han tenido tiempo de desarrollarse. ¿Quiere enseñar aprendiendo?

Acepté con mucho gusto y así comenzó el nuevo y fascinante período de mi trabajo creativo bajo la dirección de Konstantín Serguéyevich. Y puesto que la importancia de este trabajo hace que se salga de los límites de mi experiencia personal, considero que es mi deber hacer de él patrimonio colectivo.

Ahora, cuando escribo estas líneas, ya existe toda una serie de materiales que arrojan luz sobre este último período de la actividad experimental de Konstantín Serguéyevich Stanislavsky. En aquella época, cuando bajo la dirección de Konstantín Serguéyevich nos dedicábamos a los problemas de la palabra, sus nuevas y más maduradas ideas acerca del arte, sus posteriores descubrimientos creativos apenas habían cristalizado, tomando la forma de claras y consumadas formulaciones, cubriéndose de ejemplos una y otra vez comprobados y determinados en la propia práctica del trabajo del Estudio. Nosotros fuimos testigos de este extraordinario proceso.

El presente trabajo se apoya por un lado en las declaraciones publicadas de Konstantín Serguéyevich, por otro en mis recuerdos personales sobre su actividad en el Estudio de aquella época. Éste es un relato sobre lo visto y oído y, al mismo tiempo, es un intento de sistematizar, resumir, aunque sea de manera provisional, las tesis fundamentales sobre la palabra en el arte escénico que pertenecen a Konstantín Serguéyevich Stanislavsky. Esto no es una investigación científica en sentido propio. No es un manual de acción verbal. Me planteo un objetivo más discreto, y lo habría considerado cumplido si hubiese conseguido replantear un problema que es de los más importantes en nuestra profesión. Por consiguiente supongo que se puede pasar en este trabajo del planteamiento directo del problema, tal y como yo lo entiendo, a

los materiales de carácter autobiográfico, pasar a lo que decía Stanislavsky acerca de la palabra en sus clases del Estudio, a cómo daba las clases, exponiendo y explicando lo que desde su punto de vista tenía un significado fundamental para el desarrollo de la psicotécnica del actor soviético.

Konstantín Serguéyevich nunca separaba los problemas de la palabra en la lectura artística de la acción verbal en el espectáculo. Veía claramente que una y otra poseen sus particularidades. Pero para él era importante en primer lugar resaltar los elementos comunes de la acción verbal en ambos casos. Y por eso sería erróneo limitarse en el marco de este trabajo únicamente a la exposición de las leyes de la lectura artística, sin intentar descubrir en su totalidad el concepto de acción verbal, que es fundamental en el sistema de Stanislavsky. Involuntariamente tendré que tocar toda una serie de cuestiones relacionadas con la acción verbal en el trabajo creativo del actor.

Además, al considerar la palabra como la fuente originaria de los objetivos actorales en el espectáculo y, al mismo tiempo, como la cumbre, el objetivo final del proceso de creación, Stanislavsky nunca hablaba acerca de la palabra separándola de todas las restantes bases del sistema, elaboradas por él a lo largo de muchos años de su extraordinaria "vida en el arte". El proceso de asimilación de las palabras del autor en el espectáculo coincide, según la opinión de Stanislavsky, con el proceso de construcción del personaje escénico. Y esto me obliga a no pasar por alto los momentos esenciales del sistema, sus fundamentos estéticos y técnicos. Tendré que tratar estos problemas generales en la forma que creo necesaria para la explicación del papel y lugar de la acción verbal en todo el complejo de ideas del gran fundador de la dirección escénica soviética y de la pedagogía teatral, Stanislavsky.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La palabra es acción

El problema de la palabra ocupa un importante lugar en la práctica creativa del teatro ruso. Al parecer no ha habido ninguna gran personalidad en la historia del teatro ruso que no haya reflexionado sobre el gran poder inductor de la palabra, que no haya buscado medios para que la palabra en el escenario estuviese cargada de verdad, llena de auténtico sentimiento, tuviera un significativo contenido social. Los actores rusos, generación tras generación, han aumentado sus exigencias hacia el arte del habla escénica, logrando con su sonido una profunda fidelidad hacia la vida.

Esto no podía ser de otra manera en un teatro cuya gloriosa historia está indisolublemente unida a la dramaturgia de Griboyédov, Gógol, Ostrovsky, Tolstoi, Chéjov, Gorky. La riqueza del lenguaje literario de nuestros clásicos planteaba complejos problemas creativos a los artistas de la escena. Representar de forma verídica a Gógol, a Ostrovsky, a Gorky, suponía, ante todo, la obligación de pronunciar con verdad, de hacer brillar con todos los colores su fabuloso texto.

En las crónicas de la escena rusa hay anotados numerosos ejemplos acerca de cómo sus maestros construían magníficos personajes sobre los cimientos del profundo y universal arte de la palabra. Mochálov, Schépkin, Sadovsky, Yermólova,

Davídov, Varlámov, Lensky, Sadóvskaya[1], cada uno a su manera, dependiendo del carácter individual de su talento, resultaba congenial a los grandes escritores en el momento de transmitir sus palabras.

---

1. Mijail Semiónovich Schépkin (1788-1863). Actor ruso, fundador e impulsor de la escuela realista, reformador del teatro ruso. Hasta 1822 fue siervo, actuando desde 1805 en teatros de provincias y a partir de 1823 en el Teatro Maly de Moscú. Amigo personal de Herzen, Gógol y Belinsky, su forma de interpretar y su obra teórica, escrita en forma de diarios, ejercieron una gran influencia en Stanislavsky.

Pavel Stepánovich Mochálov (1800-1848). Actor ruso, el más fuerte representante de la escuela romántica. Desde 1817 actor en los escenarios moscovitas, y a partir de 1824 miembro del Teatro Maly.

Nikolai Kárpovich Sadovsky (1856-1933). Actor y director soviético. Comenzó a actuar en 1881 y formó el primer teatro estable de Ucrania en 1906, siendo el primero que montó obras de autores como Gógol y Ostrovsky en ucraniano. La autora puede también referirse a alguno de los actores miembros de la familia Sadovsky: Prov Mijáilovich (1818-1872), su hijo Mijail Provóvich (1847-1910) o su nieto Prov Mijáilovich (1874-1948), todos ellos miembros del Teatro Maly.

María Nikoláyevna Yermólova (1823-1928). Actriz rusa. Nombrada Heroína del Trabajo en 1924 y desde 1871 miembro del Teatro Maly. Caracterizada por el profundo tratamiento psicológico a que sometía a los personajes del repertorio clásico que solía interpretar.

Vladímir Nikoláyevich Davídov (1849-1925). Actor y pedagogo teatral ruso. Nombrado Artista del Pueblo en 1922. Comenzó a actuar en 1867, formando parte del Teatro Aleksandrinsky de Petrogrado de 1880 a 1924, año en que pasó al Teatro Maly de Moscú. Es uno de los más sólidos representantes de la escuela realista.

Konstantín Aleksándrovich Varlámov (1848-1915). Actor ruso. Comenzó a trabajar en 1867. Miembro del Teatro Aleksandrinsky desde 1875. Combinaba la profundidad psicológica de sus personajes con un estilo satírico y bufonesco.

Aleksandr Pávlovich Lensky (1847-1908). Actor, director y pedagogo ruso. Comenzó a actuar en 1865. Miembro del Teatro Maly desde 1876, impulsó el estilo realista en la interpretación de obras clásicas y fue uno de los fundadores del Nuevo Teatro, una filial del Maly, donde fue maestro de importantes actores.

Los Sadovsky fueron una extensa familia de actores, de gran popularidad entre mediados del s. XIX y principios del XX. La autora puede referirse tanto a Oiga Ósipovna (1848-1919) como a su hija Elizabeta Mijáilovna (1872-1934), ambas actrices del Teatro Maly.

(Todas las notas son del traductor.)

Al leer las cartas y notas de Schépkin se comprende con cuanta seriedad y profundidad se tomaba el problema del habla escénica:

> En toda Europa aún se contentan con una declamación de este tipo, o sea, con un alarido, pero nosotros no nos habituamos a ese canto. [...]
>
> Yo me encontré con la declamación que Dmítrevsky comunicó a Rusia, adquirida durante sus viajes por Europa, en el mismo estado en que existía en los teatros europeos. Consistía en una fuerte, casi pedante acentuación de cada rima con el hábil adorno de los hemistiquios. Esto iba creciendo cada vez más, es decir, cada vez más y más alto, hasta pronunciar la última línea en el límite de la fuerza humana. [...] En cuanto nosotros comenzamos a crecer y con los años a aumentar la inteligencia, comprendimos en seguida que esto era una barbaridad y enseguida lo abandonamos[...] ¡Es que tenemos tantas palabras cantarinas! Pero entre nosotros las canta el corazón.[2]

El realismo de la dramaturgia rusa obligó muy pronto a los actores rusos a apartarse de la declamación artificial, ampliamente extendida por aquel entonces en los escenarios europeos.

En todos los períodos de la existencia de nuestro teatro, "la palabra cantada por el corazón", o sea, pronunciada en el escenario con sinceridad y veracidad, la palabra que desvela toda la riqueza de pensamientos y sentimientos de la persona, predomina en el arte del actor ruso.

No es casual que las palabras de Gógol, "los sonidos del alma y del corazón, expresados por medio de la palabra, son mucho más variados que los sonidos musicales", hayan sido citadas en muchas ocasiones por los maestros de la escena rusa.

---

2. Mijail Schépkin, *Diarios, cartas*, Moscú, Editorial Arte, 1952. Se han hecho varias ediciones posteriores de esta obra, que se considera uno de los orígenes del sistema de Stanislavsky.

Y debido a que el arte de "la palabra cantada por el corazón" es mucho más complicado y difícil que el arte del falso énfasis, de la declamación convencional, de la retórica afectada, la historia de la formación del teatro ruso está llena de búsquedas, reflexiones, intentos de abrir caminos que pudieran conducir al actor hacia la palabra verídica en el escenario. El teatro ruso, educado en el respeto y amor a la palabra, en muchas ocasiones planteaba y estudiaba el problema del habla escénica uniéndolo a todo el conjunto de problemas del arte realista.

Ya Schépkin establece la posibilidad de la interpretación realista de la palabra del autor en el escenario en dependencia de la esencia del personaje creado por el actor. Schépkin exigía que los actores en primer lugar abarcasen las ideas puestas en el texto, aprendiesen la evolución de los pensamientos que expresan la "naturaleza del personaje", que dominasen esta "naturaleza":

> El actor tiene, sin falta, que estudiar cómo pronunciar cualquier discurso, sin dejarlo a la casualidad o, como se dice, a la naturaleza, porque la naturaleza del personaje y la mía son totalmente contrarias y al dotar al papel con su propia persona se perderá la fisonomía del personaje representado.
>
> Sí, hay que estudiar de tal forma que la idea siempre deba expresarse correctamente, pues aunque no la revivas, no todo estará perdido. Dirán "está frío", pero no "está mal"[3].

Por consiguiente, ya para Schépkin la transformación en el personaje era el requisito para la pronunciación verídica del texto. Únicamente tras convertirse en la persona creada por el autor, tras aprender a razonar con los pensamientos de éste y a compartir sus emociones, tiene derecho a hablar de su personaje. Únicamente entonces esto será, según la terminología de

---

3. Ibíd.

Schépkin, no sólo arte, sino "maestría artística", la forma superior de la verdad escénica.

Siguiendo a Schépkin, desarrollando sus preceptos, otros creadores del arte escénico ruso penetraban en los secretos del habla escénica, adivinaban sus leyes. Se conocen muchas sutiles observaciones de Lensky acerca de la palabra en el escenario. Ostrovsky[4] dedicó toda su vida a la palabra, llevando la maestría del retrato verbal en dramaturgia a una extrema perfección. Yuzhin[5] motivaba claramente la necesidad de la individualización del lenguaje del personaje con relación a los rasgos de su carácter, de la época que lo originó, del estilo del autor: "El lenguaje que es vital y natural en Hamlet no es vital ni natural en Chatsky[6]. No se pueden establecer exigencias comunes de 'sencillez', 'naturalidad' y 'vitalidad'. El actor debe saber pronunciar sus papeles de tal forma que para el personaje en cuestión su lenguaje sea sencillo, natural y vital".

---

4. Aleksandr Nikoláyevich Ostrovsky (1823-1866). Dramaturgo ruso, autor de más de cincuenta obras a lo largo de más de cuarenta años de actividad. Sus temas se centran casi siempre en la crítica de los aspectos más negativos de la sociedad burguesa de su tiempo; a diferencia de sus predecesores Griboyédov y Gógol, que criticaban a la clase gobernante, militares, funcionarios, terratenientes, Ostrovsky hizo objeto de sus obras a la nueva burguesía comercial, entonces en ascenso, mostrando su lado más oscuro y cruel. Nunca participó en política, dedicándose exclusivamente a escribir y dirigir teatro. Su falta de formación universitaria le mantuvo cerrado el acceso a la dirección de los teatros donde constantemente se representaban sus obras, hasta que al final de su vida el zar le llamó para que formase parte de la comisión que había de llevar a cabo la reforma de los teatros. Fue nombrado codirector de los teatros imperiales de la capital. Sus obras más importantes, traducidas a varios idiomas, son *El bosque*, *La tempestad*, *La novia sin dote* y *El mejor escribano echa un borrón*. El "Shakespeare de los mercaderes", como le llamaba Turguéniev, tiene un monumento en la puerta del Teatro Maly de Moscú, que dirigió durante los cuatro últimos años de su vida.

5. Aleksandr Ivánovich Yuzhin (1857-1927). Actor y dramaturgo ruso. Nombrado Artista del Pueblo en 1922 y miembro honorífico de la Academia de Ciencias de Petersburgo en 1917. Comenzó a actuar en 1876 y entró en 1882 en el Teatro Maly, del que llegó a ocupar cargos directivos.

6. Personaje principal de *La desgracia de ser inteligente*, obra en verso escrita por Aleksandr Serguéyevich Griboyédov (1795-1829).

Al leer a Gógol uno se sorprende por la minuciosidad y profundidad de sus reflexiones sobre el arte del actor, se sorprende por la forma en que él penetró hasta la misma esencia del problema.

Al luchar contra la palabra ampulosa en el escenario, él ponía el problema del habla escénica viva y natural en dependencia de la forma de trabajo del actor.

Gógol escribe que para los actores es peligroso aprender el texto de memoria en casa, que es preciso "que todo sea aprendido por ellos de forma conjunta, y que el papel entre en la cabeza de cada uno sólo durante los ensayos, para que así cada uno, rodeado en ese momento por las circunstancias por él establecidas, de forma involuntaria y debido al contacto con ellas, oiga el tono exacto de su papel"[7].

Gógol asegura que mientras el actor aún no ha aprendido el papel de memoria, es capaz de percibir las réplicas de su interlocutor directamente, es capaz de escuchar las frases que suenan con naturalidad en un lenguaje propio de un buen actor y sin darse cuenta comienza a hablar con sinceridad y naturalidad:

> Cualquier persona, por corriente que sea, es capaz de responder a ritmo. Pero si el actor ha aprendido el papel de memoria en su casa, de él va a salir una respuesta ampulosa y estudiada, y ésta respuesta quedará en él ya para siempre; no se le puede hacer cambiar con nada, no aprenderá entonces ni una sola palabra del mejor actor; permanecerá sordo ante cualquier círculo de circunstancias y de caracteres, al igual que toda la obra, que le resultará sorda y ajena, y él se moverá como un difunto entre difuntos.[8]

No obstante, por muy profundas y justas que sean las observaciones de las personalidades de la escena rusa sobre la

---

7. *Nikolai Gógol, y el teatro*, Moscú, Editorial Arte, 1952.
8. Ibíd.

naturaleza de la palabra en el arte escénico, ninguno de ellos ha elaborado una teoría del habla que tuviera rigor científico. Eso lo hicieron los grandes fundadores del Teatro del Arte de Moscú. Uno de los inestimables méritos históricos de K. S. Stanislavsky y V. I. Nemiróvich-Dánchenko en esta rama consiste en que ellos consiguieron ordenar observaciones y reflexiones sueltas sobre el habla escénica, generalizarlas, convertirlas en sistema, completándolas con su propia experiencia artística de muchos años. Además, el sistema de Stanislavsky, siendo una teoría científica sobre la creación actoral, no solamente nos revela las leyes objetivas del habla escénica, sino que este sistema, cuya esencia consiste en que el habla escénica es la acción principal, crea una cadena sucesiva de métodos pedagógicos y conocimientos prácticos, que permiten al actor asimilar conscientemente la palabra del autor, hacerla activa, enérgica, orientada hacia un fin determinado, pletórica.

Las enseñanzas de Stanislavsky, su teoría de la creación actoral, son geniales porque no suponen ningún invento, ni hipótesis subjetivas, sino que son el resultado de la penetración en las leyes orgánicas del proceso creador:

> Lo que nosotrosestudiamos se ha dado en llamar "sistema de Stanislavsky". Esto es erróneo. Toda la fuerza de este método consiste en que nadie lo ha ideado, nadie lo ha inventado. El sistema pertenece a nuestra propia naturaleza orgánica, tanto a la espiritual como a la material. Las leyes del arte están fundadas en las leyes de la naturaleza.[9]

Lo principal en nuestro arte es que la idea creativa está en permanente avance, decía Stanislavsky. Y toda su vida ha sido la viva encarnación de la incesante evolución de sus enseñanzas.

---

9. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *El trabajo del actor sobre sí mismo. El proceso creador de las vivencias* y *El trabajo del actor sobre sí mismo. El proceso creador de la encarnación*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1977 y 1983, dos volúmenes.

El sistema de Stanislavsky, nacido a principios de nuestro siglo, sufrió en el período soviético una compleja evolución artística. Junto al desarrollo y transformación de la propia realidad, en la que Stanislavsky se reveló como el gran maestro del arte escénico, se consolidó su concepción del mundo, se fue modificando asimismo su sistema, liberándose de las capas de idealismo, situándose en el intangible fundamento del materialismo, encontrando un camino cada vez más preciso hacia el proceso creativo consciente del actor.

La tesis fundamental del sistema de Stanislavsky es la idea de super-supertarea[10] del hombre-artista, o en otras palabras, de la concepción progresista del mundo del artista como condición necesaria para la creación consciente. Tras los demócratas revolucionarios, que exigían que el arte no sólo reflejase la vida, sino que pronunciase un veredicto sobre sus hechos, Stanislavsky luchaba por el actor-patriota, el actor-propagandista de las ideas progresistas.

Una obra escénica sirve realmente al pueblo cuando el colectivo de sus creadores sabe exactamente en nombre de qué representa hoy esta función. La super-supertarea hace especialmente aguda la visión del artista, le ayuda a discernir en la vida circundante qué es lo fundamental, separarlo de lo mezquino y casual. La super-supertarea dirige la imaginación del artista, hace más activa su fantasía, hace más apasionado y directo todo el proceso de construcción del personaje. Sin la super-supertarea, que tiene que traspasar toda la esencia del actor-contemporáneo, es inevitable, según Stanislavsky, el naturalismo en el arte, convertirse en el desalentado copista de lo cotidiano, es inevitable poner en lugar de la verdad auténtica la verdad mezquina, a la que Konstantín Serguéyevich odiaba con toda su alma.

---

10. Este término se suele traducir como "super-superobjetivo", a veces como "superobjetivo de la obra", pero considero más correcta la traducción literal, que es "super-supertarea", pues implica la idea de proceso, de algo que se trata de conseguir a lo largo de un período de tiempo más o menos dilatado, mientras que "super-superobjetivo" hace pensar solamente en un fin, en el final del proceso.

En su pasión hacia el arte realista y moderno, perspicaz e ideológico, que sabe, según palabras de Chernishevsky[11] "trasladar del futuro al presente", Konstantín Serguéyevich no estaba solo. Muchos artistas progresistas del pasado y de nuestros días se planteaban semejantes objetivos. Sin embargo sólo él, junto a su colega Nemiróvich-Dánchenko, halló el camino más corto para llevar a cabo este propósito, determinando con sorprendente exactitud las particularidades específicas del arte escénico, las condiciones excepcionales en que transcurre el proceso creativo del actor. Y esto hace al sistema auténticamente científico.

Ya Chernishevsky, al reflexionar sobre la naturaleza del arte, señaló la especial dificultad que entraña la reproducción verídica por parte del artista del sencillo y natural comportamiento humano, de las acciones humanas:

> En cualquier grupo de seres humanos, todos se comportan totalmente de acuerdo a 1. la naturaleza de la escena que ocurre entre ellos, 2. la naturaleza de su propio carácter y 3. las condiciones de la situación. Todo esto se observa por sí mismo en la vida real, pero con un extraordinario esfuerzo lo consigue el arte. "Siempre y por sí mismo" en la naturaleza, "muy rara vez y con un esfuerzo muy grande" en el arte –he aquí el hecho que caracteriza la naturaleza y el arte en casi todos los aspectos–.[12]

---

11. Nikolai Gabrílovich Chernishevsky (1828-1889). Escritor, crítico literario y demócrata revolucionario ruso. Siendo colaborador de la revista literaria *El Contemporáneo*, sostuvo desde sus páginas una ardiente lucha por el fin del régimen de servidumbre, lo que le valió numerosas condenas. En 1862 fue arrestado y encarcelado en la fortaleza de Pedro y Pablo, en 1864 fue desterrado a Siberia, en 1883 fue deportado a Astrakán y más tarde a Saratov. Sus novelas *¿Qué hacer?* y *Prólogo*, en la que se exponen ideales revolucionarios, ejercieron gran influencia en generaciones posteriores y fueron altamente valoradas por Marx, Engels y Lenin, quien tomó el título de la primera de ellas para uno de sus más importantes escritos políticos.

12. *Nikolai Gabrílovich Chernishevsky y el arte*, Moscú, Academia de Artes de la URSS, 1950.

Stanislavsky reflexionaba sobre lo mismo que asombró en el arte a Chernishevsky, pero él fue más lejos, penetrando en la causa de que al actor le sea tan difícil conservar la naturalidad en sus acciones al transmitir el comportamiento humano corriente, que con tanta facilidad se consigue en la vida real. Estas razones parten de las propias condiciones en que el actor lleva a cabo su trabajo creativo a la vista del espectador. En esas condiciones el actor cuya voluntad no está suficientemente entrenada, que no está dotado por la naturaleza de capacidad para entregarse por completo al proceso creativo en el escenario, inevitablemente se pierde, se desorienta, deja de vivir con los sentimientos e ideas del personaje. Entonces es inevitable la desviación, la tensión, la falta de naturalidad; entonces, según la terminología actoral, el imprescindible estado creativo cede su sitio al nocivo estado "actoral".

"En escena nos resulta mucho más fácil dislocar nuestra naturaleza que vivir una vida humana normal", decía Konstantín Serguéyevich, y su mente buscaba tenazmente métodos que pudieran conducir al actor a una existencia orgánica y natural sobre el escenario. Veía el sentido de su sistema justamente en aquello que pudiera excluir las inevitables desviaciones, restaurar las leyes de la naturaleza creativa, quebrantadas en el actor a causa de las condiciones del trabajo ante el público, y hacerle volver al normal estado humano sobre el escenario.

Tras observar la interpretación de los grandes actores y de sí mismo, Stanislavsky comprendió que es posible sentirse libre en escena sólo al entregarse por completo a las circunstancias dadas de la obra, poniéndose en el lugar del personaje, creyendo en que todo lo que con él ocurre es real. Tras Belinsky[13], que

---

13. Vissarion Grigórievich Belinsky (1811-1848). Crítico literario y artístico, propagandista y filósofo materialista ruso. De 1839 a 1848 escribió en las revistas *Apuntes ciudadanos* y *El Contemporáneo*, desde donde defendió la idea de un arte comprometido socialmente y luchó contra la idea del "arte puro". Profundo analista de la obra de Pushkin, Lérmontov y

consideraba que la imaginación del artista desempeña el papel decisivo en el proceso creativo, tras Chernishevsky, que decía que "lo principal en el talento poético es la así llamada fantasía creativa", Stanislavsky aseguraba que la creación empieza en la invención, en la imaginación del poeta, del director, del actor, del pintor y de todos los demás.

El primer paso dado en el camino, donde tiene lugar la aproximación del actor hacia el personaje a representar, consiste en la capacidad del intérprete de despertar su naturaleza creativa, dar impulso a su fantasía para que ella empiece a trabajar en la dirección sugerida por la propia situación de la obra, por sus circunstancias dadas. Stanislavsky descubrió que la mejor, la más eficaz palanca para esto es, como él decía, el "si" mágico, o sea, la verdad ficticia, imaginaria, en la que el actor sabe creer con la misma sinceridad, pero con un entusiasmo aún más grande que en la verdad auténtica. El "si" enseguida traslada al actor del mundo real al mundo imaginario, al mundo creado por el escritor y que representa no la propia realidad, sino su reproducción poética.

Konstantín Serguéyevich decía que el "si" no es una forma categórica, una orden. El "si" no afirma ni insiste en nada, y por consiguiente, no le impone nada al actor. Solamente le pregunta: "¿qué ocurriría si?...". Pues en cuanto el actor prueba a responder a las preguntas planteadas por el "si", inmediatamente se ve obligado a excitar su fantasía; ésta se pone en movimiento y es entonces cuando acontece el movimiento interno que marca el inicio del proceso creativo actoral.

En consecuencia el "si" impulsa la imaginación del intérprete. Pero la misma imaginación no es libre, está limitada por las circunstancias dadas de la obra y actúa dentro del marco de esas circunstancias. Stanislavsky negaba la ciega, espontánea, desorganizada imaginación del actor, que sólo

---

Gógol, escribió la famosa *Carta a Gógol*, que marcó el comienzo del realismo y ejerció gran influencia en los jóvenes revolucionarios.

puede desviarle del material vital que se halla en el contenido de la obra dramática. Decía así: "El 'si' siempre es el comienzo de la creación, las 'circunstancias dadas' la desarrollan. El uno no puede existir sin las otras ni obtener la necesaria fuerza impulsora. Pero sus funciones son un tanto distintas: el 'si' da impulso a la imaginación adormecida y las 'circunstancias dadas' otorgan motivación al propio 'si'. Los dos juntos y por separado ayudan a la creación del desencadenamiento de cambios internos"[14].

Por consiguiente, el "si" somete rigurosamente el trabajo creativo del actor a la concepción autoral, al círculo de ideas y temas que abarca la obra. Al mismo tiempo Stanislavsky estaba firmemente convencido de la independencia actoral. Pues el "si" tan sólo plantea preguntas, pero el actor las contesta de acuerdo a su experiencia vital, a sus convicciones, a su bagaje ideológico. Konstantín Serguéyevich compartía la opinion de Belinsky de que el actor completa con su trabajo la idea del autor y que precisamente en este complemento consiste su creacion. En *El trabajo del actor sobre sí mismo* hay líneas inspiradas, dedicadas a la poesía del trabajo actoral: "Creer en la invencion del otro y empezar a vivirla sinceramente. ¿Qué es esto según ustedes, una menudencia? ¿Acaso no saben ustedes que semejante creación a partir de un tema ajeno a menudo es más difícil que una creación de invención propia? [...] Nosotros rehacemos las obras de los dramaturgos, descubrimos lo que en ellas hay oculto bajo las palabras; nosotros ponemos en el texto del otro nuestro propio subtexto, fijamos nuestra actitud hacia las personas y sus condiciones de vida, hacemos pasar a través de nosotros todo el material recibido del autor y el director, lo elaboramos de nuevo dentro de nosotros, le damos vida y lo completamos con nuestra imaginacion. Nos familiarizamos con él, nos identificamos mental y físicamente, hacemos nacer en nosotros 'la verdad de las pasiones', creamos en el resultado

---

14. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1977 y 1983).

final de nuestra obra una acción auténticamente productiva, estrechamente relacionada con la concepción íntima del texto; creamos personajes vivos, típicos de las pasiones y sentimientos de la personalidad representada"[15].

Al hablar de que "el resultado final del trabajo artístico es la creación de una acción auténticamente productiva, estrechamente relacionada 'con la concepción íntima'", es decir, con la idea de la obra y del espectáculo", Stanislavsky toca la propia esencia del arte escénico. El teatro es acción, y todo lo que ocurre en escena siempre es acción, expresión activa del pensamiento, de la idea, enérgica y activa transmisión de esa idea al espectador. El arte dramático es un arte de síntesis: tiene a su disposición todo un complejo de recursos artísticos. Pero, según Stanislavsky, el principal y decisivo recurso para influenciar en el público de un espectáculo dramático siempre permanece en la palabra. La acción verbal es lo que hace del teatro una de las más poderosas e impresionantes formas de creación artística.

El punto de vista materialista de Stanislavsky en la cuestión de la palabra como acción resalta en cuanto lo comparamos con la extraordinaria teoría de I. P. Pavlov[16] sobre el segundo sistema de señales:

> En la fase humana del mundo animal desarrollado tuvo lugar una extraordinaria adición en el sistema nervioso. La palabra constituyó nuestro segundo sistema de señales, pasando a convertirse en la señal de las primeras señales. Las múltiples excitaciones con palabras por un lado nos alejaron

---

15. Ibíd.

16. Iván Petróvich Pavlov (1849-1936). Médico y fisiólogo soviético. Miembro de la Academia de Ciencias de la URSS y Premio Nobel de Medicina en 1904. Director del Instituto de Medicina Experimental de 1899 a 1936. A partir del estudio de la digestión y de las secreciones gástricas, descubrió el reflejo condicionado y toda una serie de conexiones entre la actividad física y la psíquica.

de la realidad..., por otro lado precisamente la palabra nos transformó en personas.[17]

Tras hacer el genial descubrimiento de que la palabra es la "señal de señales", que da al hombre la posibilidad de abstraer y generalizar las impresiones recibidas de forma inmediata desde el mundo exterior, que percibe en sus más profundas relaciones y conexiones, Pavlov demostró que es precisamente el habla lo que diferencia al hombre del animal, incapaz de traspasar los límites de las impresiones e imágenes proporcionadas directamente por sus órganos sensoriales. Toda la secular experiencia histórica de los pueblos está fijada en la palabra que, al igual que un sensible condensador, absorbe para sí la múltiple sabiduría de la humanidad. La palabra pronunciada provoca en el cerebro del hombre una compleja cadena de imágenes y asociaciones de imágenes visuales y emocionales, frecuentemente tan acabadas como lo son las imágenes del mundo percibidas por vía sensorial.

"La señalización por medio de la palabra" es la base de las bases del arte escénico.

Todo el trabajo del teatro se mantiene sobre esta particularidad del actor de ver detrás de la palabra los hechos reales vivos, de evocar en sí las imágenes de las cosas sobre las que se trata y a la vez influir con sus visiones en el espectador. Precisamente con esto está relacionada toda una esfera del sistema, designada por Stanislavsky con el concepto de "visualización". Si el actor ve por sí mismo aquello sobre lo que debe hablar o de lo que debe convencer a su interlocutor en escena, conseguirá conquistar la atención del espectador con sus visiones, convicciones, creencias, con sus sentimientos. De lo que hay depositado en la palabra, de lo que surge en la imaginación del acto tras la palabra, de la forma

---

17. Iván Petróvich Pavlov, *Obras completas*, Moscú-Leningrado, Academia de las Ciencias de la URSS, 1949, tomo III.

en que se diga la palabra, depende por entero la percepción de la sala, todo el círculo de imágenes y asociaciones que pueden surgir en el espectador al escuchar las palabras del autor.

Al plantearse un objetivo determinado, o, como dice Belinsky, al completar con su interpretación la idea del autor, el actor *actúa con la palabra* justamente en esa dirección, conduciendo tras de sí al espectador.

De ahí la enorme importancia que para el artista de la escena tienen la observación, la experiencia vital, la memoria emocional, la capacidad para el pensamiento asociativo.

Cuanto mayor sea la atención con que el actor observe la vida, más percibirá y fijará de ella, más vivas serán sus visualizaciones, mayor será el contenido que pueda poner en las palabras ofrecidas a él por el autor.

Stanislavsky y Nemiróvich-Dánchenko, al trabajar sobre el problema de la palabra en el arte escénico, y tras ver en ella un poderoso medio de influencia ideológico-artística, nos enseñaron a desbrozar todo el espacio del contenido oculto tras la palabra, que forma las profundas capas del subtexto.

El subtexto elaborado, de gran capacidad, multifacético, que fue introducido en la práctica del Teatro del Arte por K. S. Stanislavsky y V. I. Nemiróvich-Dánchenko, influye sobre el espectador durante la función a modo de estimulante múltiple y complejo.

El arte dramático es un arte de síntesis. La idea y el pensamiento se expresan a través de medios complejos, pero la palabra es el fundamental, el principal medio de influencia en el espectador.

La expresividad plástica sólo es un complemento del poder de influencia que tiene la palabra. Tan pronto como en el espectáculo dramático se traslada el acento de la palabra a la plástica, nos encontramos inevitablemente ante una u otra variante de formalismo.

Sin embargo, y a pesar del a todas luces evidente papel de la palabra en el arte dramático, es preciso hablar acerca de la subestimación de este problema, acerca del insuficiente estudio

de las cuestiones relacionadas con el habla escénica, acerca del sentido igualador que se suele dar a toda una serie de problemas técnicos relacionados con la palabra.

El idioma nacional es un caudal de secular experiencia cognoscitiva del pueblo, resultado de sus observaciones y generalizaciones en la esfera de los fenómenos naturales y sociales. Pues, como afirma Marx, "las ideas no existen fuera del idioma".

Es tarea de todos los actores y directores reconocer con toda seriedad el problema de la palabra en el arte dramático.

El sistema de Stanislavsky está dirigido a conseguir que en la escena, lo mismo que en la vida, el proceso de contacto verbal entre personas sea un proceso enérgico, activo, que la palabra en escena sea siempre racional, productiva, enérgica y volitiva, que sea siempre *acción*.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Análisis por medio de la acción

Las enseñanzas de Stanislavsky sobre la supertarea y la acción transversal[18] son fundamentales en el proceso de transformación del actor en personaje. "De la supertarea nació la obra del escritor, hacia ella ha de dirigirse también la creación del actor" [19], dice Stanislavsky.

Sin embargo, no es suficiente determinar la supertarea del autor. Es preciso que en el actor surja una supertarea análoga a la concepción del autor, "pero que infaliblemente suscite una repercusión en el espíritu humano del propio actor creador.

Es eso lo que puede provocar una vivencia no formal, ni racional, sino auténtica, viva, humana, natural.

O, con otras palabras, la supertarea debe buscarse no sólo en el papel, sino también en el espíritu del propio actor"[20].

Al afirmar que el proceso creativo de la transformación del actor en el personaje dramático es fundamentalmente un proceso dialéctico, Stanislavsky desvela este concepto en sus

---

18. El término empleado por Stanislavsky se suele traducir como "línea de acción continua", pero considero más adecuada la traducción literal que es "acción transversal", pues implica la idea de una sola acción mantenida por el personaje a lo largo de toda la obra y que subyace bajo todas las demás acciones.

19. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1977 y 1983).

20. Ibíd.

enseñanzas por medio de dos perspectivas, la del actor y la del personaje.

Yo, como actor, sé todo lo que va a pasar con mi personaje a lo largo de la obra, pero el personaje no conoce su futuro.

Únicamente tras asimilar todo el complejo comportamiento psicofísico del personaje, el actor adquiere el derecho a decir "yo" al hablar del papel.

Además en él está presente de manera constante el sentido del control, que dirige su proceso creativo. Este sentido del control es lo que nos permite desarrollar nuestra psicotécnica, pues "nuestra psicotécnica existe precisamente para, con ayuda de reclamos, hacer volver constantemente [...] al caminante al 'camino real' "[21].

¿Qué es este "camino real" acerca del que escribe Stanislavsky? El "camino real" es la vía que conduce a la supertarea del autor.

Tras hacer constar que la perspectiva del papel y la perspectiva del actor son conceptos diferentes, Stanislavsky define la *perspectiva del actor* como una calculada, armónica proporción y distribución de episodios desde el abarcamiento de la obra y el papel en toda su integridad.

El estudio de la perspectiva nos abre en primer lugar el camino hacia la comprensión ideológica de la obra y el papel. Este estudio se halla relacionado de manera orgánica con las ideas de Konstantín Serguéyevich sobre la supertarea del actor.

Ella nos enseña a abarcar el papel en su integridad, a someter los diversos rasgos aislados a su idea conductora; nos previene de la artísticamente peligrosa valoración de momentos ocasionales y aislados en el papel y en la obra, al margen de la relación orgánica con todas las circunstancias dadas y con la idea dramatúrgica.

Las enseñanzas sobre la perspectiva del actor también aclaran serias cuestiones de nuestra dotación técnica, pero

---

21. Ibíd.

nos plantea en primer lugar la cuestión de la *concepción creativa*. Sería un error muy serio subestimar esta circunstancia. Stanislavsky, un artista que con su inagotable fantasía de director y actor sorprendía a cuantos trabajaban junto a él, que consideraba que en la imaginación está el impulso esencial de la creatividad, no menospreciaba el proceso de la concepción, sino que lo protegía de volverse formal, estereotipado o trivial. Afirmaba que el actor que estudia insuficientemente la obra y que sin reflexión se forma un juicio sobre ella, se está cerrando el camino hacia el pleno descubrimiento de la concepción del autor. Su imaginación calla, sin comprender aún nada de la obra ya "sabe" cómo hay que representar al personaje que se le ha propuesto. Stanislavsky ya prevenía contra tal "concepción" precipitada.

Cada palabra del texto, cada suceso, cada hecho del personaje, deben ser objeto de análisis para nutrir la imaginación del actor y encaminarle hacia el gran cauce de ese torrente que le conducirá hasta la supertarea de la obra.

Para ello Stanislavsky excita la imaginación del actor, no permite al director explicarle antes de tiempo aquello a lo que el actor debe llegar por medio de su propia experiencia; moviliza todas las fuerzas creativas del actor "para que tanto la supertarea como el papel se hagan vivos, palpitantes, luzcan todos los colores de la auténtica vida humana".

Konstantín Serguéyevich enseña que la concepción creativa es, ante todo, un proceso y no algo preparado. Este proceso es complejo, tiene diferentes pasos, se alimenta de todas las capacidades creativas del artista.

La concepción creativa no tiene períodos establecidos. Conocemos casos en los que durante la primera lectura de la obra ya nacen en el actor aquellos elementos de la concepción que sirven de brújula creativa para la creación del personaje. Posteriormente se profundiza en estos elementos, se precisan, adquieren nuevos rasgos. La concepción puede surgir también como resultado de un obstinado y perseverante trabajo, pero en cualquier caso, surgirá siempre que el actor represente en escena una persona y no un personaje teatral.

No nacerá una persona en el escenario mientras el actor no haya reunido todos los rasgos de los cuales el autor ha dotado al personaje y que le dictan este u otro comportamiento en la obra. El actor ha de comprender a la persona que encarna y a partir de su propia naturaleza orgánica individual, pero sobre la base del material proporcionado por el autor, crear un nuevo ser humano.

> Mi objetivo es obligarles a crear de nuevo a partir de ustedes mismos un nuevo ser humano. El material para su espíritu debe ser tomado no de algo ajeno, sino de ustedes mismos, de sus propias emociones y de otros recuerdos vividos realmente por ustedes, de sus deseos, de los "elementos" internos, análogos a las emociones, deseos y "elementos" de la persona representada.[22]

Éste es un camino complicado. El papel entendido incorrectamente, la concepción artística incorrecta, amenaza con la destrucción de toda la trama del espectáculo, con la deformación de toda la supertarea del autor.

En su incesante búsqueda de un estado creativo en que surja de la forma más orgánica posible una auténtica concepción creativa y se lleve a cabo el proceso de su encarnación, Konstantín Serguéyevich ofreció durante sus últimos años de trabajo una revisión de la práctica establecida en los ensayos.

Esto concierne en primer lugar al período inicial que es, a fin de cuentas, el que desempeña un papel decisivo en todo el trabajo posterior.

Konstantín Serguéyevich se apoyaba en una serie de condiciones primordiales al analizar el período inicial del trabajo del actor sobre el papel.

Las más importantes de ellas son las siguientes:

---

22. Ibíd.

1. Para lograr un desarrollo completo del actor como artista, éste tiene que ser autosuficiente durante el proceso creativo.
2. El aprendizaje mecánico del texto entorpece y deforma todo el proceso posterior del trabajo.
3. Sin unidad entre lo psíquico y lo físico en el proceso creativo de transformación, la creación del personaje es incompleta.

–En la creación hay una ley –me decía Konstantín Serguéyevich–, ¡nada de violencia! No se la puede transgredir; el arte no soporta la violencia.

Y como ejemplo me citó una conversación con I. M. Moskvín[23] que quedó grabada en su memoria en la que éste le dijo: "Estoy ante el papel, no puedo entrar en él, pero el director me arrastra hacia esta hendidura".

Konstantín Serguéyevich decía que las palabras de Moskvín le produjeron una fuerte impresión porque revelan de modo imaginativo el sentimiento de insatisfacción que surge en un auténtico actor durante el período inicial del trabajo sobre el papel, cuando todo en la obra y en el papel todavía le resulta completamente ajeno.

En este período las fuerzas del director y del actor, como regla, son desiguales, pues el director, como es natural, está preparado para el trabajo sobre la obra con una profundidad y diversidad mucho mayor que las del actor, ve el resultado futuro del trabajo, ve claramente la estructura interior de la obra, y en su imaginación sigue los pasos que pueden aproximar la individualidad del actor a la imagen dramatúrgica.

Pero incluso el director más paciente y delicado intenta lo antes posible ayudar al actor a unirse con la imagen

---

23. Iván Mijáilovich Moskvín (1874-1946). Actor ruso. Nombrado Artista del Pueblo en 1936, Premio Nacional en 1943 y 1946. Uno de los miembros fundadores del Teatro del Arte en 1898, donde desarrolló la mayor parte de su actividad.

dramatúrgica, y con ello le priva involuntariamente de la iniciativa creativa.

Stanislavsky hablaba con entusiasmo acerca de que en los últimos años consiguió hacer un importante descubrimiento: definir bajo qué condiciones debe crear el actor para comenzar el proceso de penetración en el personaje de modo natural, cómo liberarle del "despotismo del director" y darle la posibilidad de aproximarse al personaje a través de su propio camino, dictado por su propia naturaleza, por su propia experiencia.

Stanislavsky hablaba de un proceso de trabajo que conduce del modo más seguro posible a la creación orgánica del papel, y, por consiguiente, a un habla escénicaorgánica y viva.

Cuanto más inteligente sea la dramaturgia de la obra, más vivamente atraerá desde la primera lectura. A veces la conducta de los personajes, sus relaciones, su modo de pensar parecen tan inquietantemente claros que de forma involuntaria se comienza a imaginar; no hay más que aprender de memoria y uno mismo sin darse cuenta comienza a asimilar el personaje creado por el autor.

Sin embargo, basta con aprender de memoria el texto para que todo lo que se mostraba tan vivamente en la imaginación del actor, inmediatamente se quede sin vida.

¿Cómo se puede evitar este peligro?

De acuerdo con la opinión de Nemiróvich-Dánchenko acerca de que la palabra es la cima y el origen de la creación, Stanislavsky señaló el peligro que se oculta tras un acercamiento demasiado elemental al texto del autor. El aprendizaje mecánico del mismo lleva a que, según las palabras de Stanislavsky, "se siente en el músculo de la lengua", es decir, se convierta en un cliché, salga muerto.

Partiendo de que la palabra está indisolublemente unida a los pensamientos, ideas y actos del personaje, Stanislavsky consideraba que el actor puede llegar hasta la palabra viva sólo como resultado de un gran trabajo preparatorio que le podrá conducir a que las palabras del autor se conviertan en imprescindibles para expresar los pensamientos del personaje que ha hecho suyos.

Según Stanislavsky, durante el período inicial del trabajo el actor precisa de las palabras no para la memorización, sino como un material básico en el que se apoya la imaginación del actor, para el conocimiento de toda la riqueza de pensamientos puesta en el texto:

> En el teatro, en la inmensa mayoría de los casos sólo de forma aceptable o no del todo bien *se comunica el texto a los espectadores*. Esto se hace de forma grosera, convencional. Hay muchas razones y la primera de ellas es la siguiente: en la vida siempre se dice lo que es necesario, lo que se precisa para conseguir un objetivo, resolver algún problema, solventar alguna necesidad, para conseguir una *acción verbal auténtica, productiva y útil*[...] En el escenario es otra cosa. Allí pronunciamos un texto ajeno que nos da el autor, frecuentemente éste no es exactamente lo que nos hace falta ni lo que deseamos decir.
>
> Además, en la vida hablamos acerca y bajo la influencia de lo que real o imaginariamente vemos alrededor de nosotros, acerca de lo que efectivamente sentimos, acerca de lo que realmente pensamos, de lo que en realidad existe. En cambio en el escenario nos obligan a hablar no sobre lo que nosotros mismos vemos, sentimos y pensamos, sino sobre aquello con que viven, lo que ven, sienten y piensan las personas que representamos.[24]

¿Cómo hacerlo de modo que el actor haga suyo, orgánico, el texto del autor? ¿Cómo hacerlo de modo que precisamente una palabra determinada pueda servir al actor como medio de acción, para que ella exprese sus sentimientos e ideas del mejor modo posible, coincidiendo con los sentimientos e ideas del personaje?

Hacer propio el texto del autor sólo es posible identificándose progresivamente con el personaje, conduciéndose a

---

24. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1977 y 1983).

sí mismo hacia el estado de "yo soy". Sólo un profundo y, como decía Stanislavsky, "honesto" estudio de todas las circunstancias de la vida del personaje conduce al actor al llamado gran objetivo, a la asimilación del texto. Este objetivo permanece como algo esencial en todo el proceso de ensayos en el teatro, en el trabajo del actor sobre el papel.

Stanislavsky y Nemiróvich-Dánchenko decían que si el actor coloca frente a sí el objetivo de encarnar el personaje, ha de crear para sí mismo el modo de pensar del personaje tanto en el momento en que, siguiendo el texto del autor, exprese alguno de esos pensamientos, como en el momento en que permanezca callado. Ellos consideraban la creación de ese modo de pensar como la creación individual de un texto interior que no se pronuncia en voz alta.

Stanislavsky y Nemiróvich-Dánchenko proponían a los actores crear el texto interior de sus papeles sin el cual no es posible transmitir en el escenario la auténtica "vida del espíritu humano".

Konstantín Serguéyevich rechaza categóricamente no sólo el aprendizaje mecánico del texto sin profundizar en las circunstancias que lo han originado, ni penetrar en la esencia de la idea del autor, sino también el aprendizaje del texto hasta el momento en que el actor no se haya asegurado en la línea del papel, no se haya consolidado en el subtexto y en la necesidad de la acción productiva y racional.

Solamente entonces las palabras del autor desde el punto de vista de Stanislavsky se convertirán para el actor en un medio de comunicación, un medio para encarnar la esencia del papel.

El entusiasmo por el material dramatúrgico y su conocimiento se pone por Konstantín Serguéyevich en la base de la creación actoral:

> El entusiasmo artístico es el motor de la creación. El éxtasis que acompaña al entusiasmo es un atento crítico, un penetrante investigador y el mejor guía en las profundidades del espíritu.

Que los actores, tras el primer contacto con la obra y el papel, den cada vez más libertad a su entusiasmo artístico, que se contagien unos a otros, que se entusiasmen con la obra, la lean enteramente y por partes, que recuerden los fragmentos que les gusten, que descubran unos a otros más y más lugares bellos de la obra, que discutan, griten y se emocionen, que sueñen con sus papeles y los de los otros, con el montaje. El éxtasis y el entusiasmo son el mejor medio para el acercamiento y el conocimiento de la obra y el papel.

La habilidad para entusiasmar sus propios sentimientos, voluntad e inteligencia, es una de las características del talento del actor, una de las principales tareas de la técnica interior.[25]

Pero, tras llamar la atención sobre el apasionado análisis de la obra, Stanislavsky indica con precisión el camino de la auténtica penetración en la esencia de la obra dramática.

Consideraba que el camino más accesible para llevar a cabo un análisis cognoscitivo son los hechos, los sucesos, o sea, la fábula de la obra. Por eso Konstantín Serguéyevich proponía comenzar el análisis sistemático de la obra con la determinación de los sucesos, o, como él decía a veces de los hechos activos, de su sucesión y sus relaciones.

Insistía en que los actores aprendiesen a analizar la obra a partir de acontecimientos significativos: así comprenderán cómo el autor construye el argumento.

Stanislavsky decía también que aprender a determinar los sucesos importantes de la obra es difícil, que es preciso desarrollar en uno mismo una amplitud de miras que enseñe a separar lo esencial de lo menos importante.

–Ustedes nunca lograrán señalar la acción transversal si no saben abarcar todo lo que sucede en la obra por medio de

---

25. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *La percepción real de la obra y el papel. Diario del MJAT. 1949-1950*, Moscú, Editorial Arte, 1950.

sólidas balizas, por medio de grandes sucesos –decía Konstantín Serguéyevich. Desde los primeros pasos en el acercamiento a la obra y al papel, es importante imaginar la lógica y la continuidad de sucesos, la perspectiva del desarrollo de la acción y la contracción.

»Pruebe a desarrollar la línea de acción del complejísimo papel de Romeo a partir de los sucesos mayores.

»El primer hecho activo es el enamoramiento de Romeo por Rosalina. El segundo, el amor de Romeo hacia Julieta.

»Señale con rigurosa continuidad todas las acciones que brotan de estos dos hechos.

»La atracción de Romeo hacia Rosalina le empuja a ir al baile que dan los fieros enemigos de su familia, los Capuleto, pues allí tiene la posibilidad de verla. En el baile se produce el encuentro con Julieta. Repentinamente, un inflamante y devorador amor hacia ella.

»Un nuevo suceso para Romeo: Julieta es la hija de su enemigo, etc., etc.

Ese proceso de "exploración con la mente", como lo llamaba Stanislavsky, ayuda al actor desde los primeros pasos de su trabajo sobre el papel a reconocer la estructura de acciones de la obra.

En los diarios de 1927 a 1928 Stanislavsky escribía: "La obra, lo mismo que el trayecto ferroviario de Moscú a San Petersburgo, está dividida por las estaciones más importantes: Klin, Tvier, Liuban. Ése es el tren expreso. Pero también está el tren correo, que se detiene en las estaciones pequeñas: Kúntsevo...

Para explorar el territorio desde Moscú hasta Klin, desde Klin hasta Tvier es conveniente detenerse en estas pequeñas estaciones y observar los lugares. Uno de ellos es rico en bosques, otro en pantanos, el tercero en praderas, el cuarto en colinas, etc. Se puede viajar en el tren de mercancías y pasajeros y detenerse en todos los apeaderos y pequeñas paradas. Al detenerse en ellas se puede estudiar aún mejor el terreno entre Moscú y Klin, entre Klin y Tvier, etc.

Pero puede comprarse un billete para el tren directo Moscú-San Petersburgo, sin paradas. Así se consigue una gran

inercia en la acción transversal, una gran velocidad. El tren directo es para los ricos, los genios (Salvini). El rápido o el expreso para los dotados de talento (nosotros).

En cuanto al correo o al mercancías, son buenos para la exploración (análisis, sondeo).

Al establecer los sucesos y las acciones, el actor se adueña imperceptiblemente de las capas más amplias de circunstancias dadas de la vida de la obra.

Al desvelar los principales acontecimientos vitales, de los que proviene una u otra conducta del personaje, al comprenderla, el actor se explica a sí mismo la causa de tal o cual conducta del ser humano, y dependiendo de cuál sea su comportamiento, comienza a asimilar el carácter.

Stanislavsky, que acostumbraba a sus alumnos a comprobar cualquier enunciado teórico con ejemplos tomados de la vida, decía:

–Prueben a echar una mirada sobre un período cualquiera de su vida y señalen el suceso principal de ese período. Supongamos que lo principal entonces fue su ingreso en una escuela de teatro; ahora analicen cómo ese suceso se ha reflejado en su vida, en su comportamiento, en su relación con diversas personas, qué papel ha jugado ese suceso en la acción transversal y la supertarea de su vida, etc.

»Una vez establecido el suceso principal, ustedes comprobarán que a lo largo de ese período de su vida hubo también sucesos más pequeños con los que ustedes convivieron no un mes, ni siquiera una semana, sino un día o tan sólo unas horas, hasta que un nuevo suceso les distrajo y ocultó el anterior. Así que aprendan, al hacer el análisis inicial de la obra, a no atascarse en las menudencias, en los pequeños episodios, sino a sondear hasta lo principal y a partir de ello comprender lo secundario.

»Piensen, ¿qué ha ocurrido en casa de Fámusov con relación a la inesperada llegada de Chatsky?[26] –nos preguntaba Konstantín Serguéyevich, dirigiendo con esta pregunta

---

26. Se refiere a *La desgracia de ser inteligente* de Aleksandr Griboyédov.

la atención de los actores hacia la determinación de los actos de los diversos personajes, originados por los sucesos establecidos.

»¿Y cuáles son las consecuencias que produce la noticia de la llegada del inspector? –preguntaba al analizar la comedia de Gógol.

Al hacer esas preguntas, Stanislavsky acostumbraba a sus alumnos a pensar en que ante todo es preciso estudiar lo más pormenorizadamente posible la estructura de acciones de la obra, su fábula.

Sólo estudiando la lógica y la relación causa-efecto entre suceso y acción, podrá el actor comprender a qué objetivo final conduce su papel.

Pero tras estudiar lo que ocurre en la obra, el actor aún mira los acontecimientos desde fuera. Todavía debe entrar en el proceso más sutil y complejo: colocarse en el lugar del personaje.

–Ustedes han elaborado un compendio de sucesos, con los que se construye la fábula –decía Konstantín Serguéyevich en sus clases del Estudio.

»Supongamos que la línea argumental de la obra está clara para ustedes y que de forma lógica se plantean la supertarea de su personaje. ¿Qué deben hacer a continuación?

La primera pregunta a la que, desde el punto de vista de Stanislavsky, debe responder cada participante en el espectáculo, es la siguiente:

–¿Qué haría yo si sucediese tal cosa?

Konstantín Serguéyevich afirmaba que lo más importante para la etapa inicial del trabajo es liberarse de las penosas tareas que inevitablemente nos empujan a sobreactuar y a forzar nuestra propia naturaleza. Es preciso hacer las acciones del personaje con nuestras propias acciones, pues sólo con nuestras propias acciones es posible vivir sincera y verazmente. Debe uno trasladarse a sí mismo hasta la posición del personaje en las circunstancias dadas por el autor. Para ello hace falta al principio desempeñar las más simples acciones psicofísicas relacionadas con el suceso en cuestión. Desempeñarlas

a partir de uno mismo, sin turbarse porque al comienzo el actor aún sabe muy poco del personaje. No sabe el texto escrito por el autor, pero ya sabe los sucesos principales y el comportamiento del personaje; sabe el curso de sus pensamientos y, en consecuencia, podrá hablar con sus propias palabras.

–Como resultado –decía Konstantín Serguéyevich–, ustedes comenzarán a sentirse a *ustedes mismos en el papel*. Impulsándose con esto, seguirán adelante y con el tiempo llegarán a sentir *el papel en ustedes mismos*.

Mas para ello es preciso cambiar resueltamente el método habitual de ensayos.

Al hablar del comúnmente aceptado inicio del período de ensayos, cuando el director, para acercar el personaje al actor, trata de movilizar su imaginación con relatos sobre el contenido de la obra, los caracteres, la época, etc., Stanislavsky afirma que el actor, en el período inicial del trabajo sobre la obra, toma habitualmente las ideas del director de forma fría, racional, no está preparado para percibir ideas y sentimientos ajenos, pues aún no siente bajo sus pies la tierra firme y no sabe qué ha de tomar y qué ha de rechazar de todo lo que le proponen.

Para la asimilación de la esencia de la obra, para la creación de un juicio sobre la obra y el papel, el actor necesita ante todo una percepción real de la vida del personaje, y no sólo espiritual, sino también corporal:

> Del mismo modo que la levadura produce la fermentación, así la percepción de la vida del personaje excita en el espíritu del actor el caldeamiento, la ebullición imprescindible para el proceso de asimilación artística. Sólo en tal estado creativo puede el actor hablar de acercamiento a la obra y al papel.[27]

---

27. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, "Acerca de las acciones físicas" en la revista *Teatro*, 1948, núm. 8.

Es interesante llamar la atención acerca de cómo suena aquí un tema permanente a todo lo largo dela vida artística de Stanislavsky: ¿cómo producir el estado psicofísico en el cual el actor está capacitado para llevar a cabo un auténtico proceso de asimilación? Stanislavsky efectúa una revisión de toda una serie de viejas posturas, un afianzamiento de nuevos principios en los que la individualidad de la creación actoral queda recalcada. Tras afirmar la indisoluble unión entre lo físico y lo psíquico, Stanislavsky elabora partiendo de esta posición materialista una nueva práctica de ensayos. Después de criticar el antiguo período de mesa en el que los actores, durante un largo período de tiempo y sentados tras una mesa, intentan con ayuda del director penetrar en el mundo espiritual de los personajes, Konstantín Serguéyevich afirma que ese método de trabajo arrastra tras de sí grandes errores, pues el actor, en su elaboración, separa la vida física de la espiritual, y, al no tener posibilidad de sentir la vida corporal del personaje, se empobrece a sí mismo.

El análisis del papel inevitablemente se convierte en algo puramente especulativo. Konstantín Serguéyevich afirma que el período de mesa en la primera etapa de ensayos es necesario para conocer el eje argumental de la obra, para establecer la continuidad de sucesos y acciones de los personajes. En cuanto los actores conocen la estructura dramatúrgica fundamental de la obra, en ellos surge la sensación (aunque sea confusa) de acción transversal, mas por ahora sólo pueden establecer de manera racional su tema y su idea.

A este período Stanislavsky lo llama período de "exploración con la mente". En cuanto esta etapa del trabajo esté cumplida, Konstantín Serguéyevich propone pasar al siguiente período de análisis más profundo, que transcurre no tras la mesa sino en la acción. Llevando a cabo la acción, el actor estudia al mismo tiempo la acción física y psíquica del personaje. De forma real y concreta siente la indisoluble unidad de los procesos psicofísicos.

Tengo escrito un ejemplo, puesto por Konstantín Serguéyevich para aclarar su idea:

–A veces sucede –decía– que una persona está callada, pero nosotros, al mirar cómo está sentado, de pie o camina, percibimos su estado, su humor, su relación con todo lo que ocurre a su alrededor. Muy a menudo, al pasar junto a personas sentadas en un jardín cualquiera, se puede, sin escuchar una sola palabra, establecer si están decidiendo sobre algún asunto de trabajo, discuten o hablan de amor.

»Pero tan sólo por una actitud física del personaje no podemos definir qué es lo que está viviendo –continuaba Stanislavsky–. Podemos decir que esa persona que viene hacia nosotros por la calle se apresura hacia algún sitio por algún asunto muy importante, y esa otra busca a alguien. Pero esta persona se acerca a nosotros y pregunta: "¿No ha visto usted a un niño pequeño con una gorra gris? He pasado a una tienda y mientras tanto él se ha ido corriendo a alguna parte".

»Tras escuchar de ustedes la respuesta: "¡No, no lo he visto!", pasará de largo y se pondrá a gritar de vez en cuando: "¡Vo-ova!"[28].

»Ahora, no sólo tras ver la actitud física de esta persona, cómo caminaba, cómo miraba hacia los lados, sino tras haber escuchado las palabras dirigidas a ustedes, y además cómo llamaba: "¡Vo-ova!", ustedes comprenden con total claridad lo que con él sucede, en qué está ocupado su consciente.

»Lo mismo sucede con el espectador cuando asiste a un espectáculo dramático. Sabe lo que vive el personaje durante cada momento de su permanencia en el escenario, tanto por su actitud física como por lo que dice y cómo lo dice.

»La palabra, pronunciada por una persona en el escenario, debe reflejar hasta el final el mundo interno, el estado, los deseos, las ideas del carácter creado.

»Imaginen que esa persona que busca a su hijo, se acerca a ustedes y les hace esa pregunta de la que hemos hablado, con voz cantarina, con solemnidad, acentuando incorrectamente.

---

28. Diminutivo de Volodia.

Ustedes decidirían que es una persona enferma o que sencillamente se está riendo de ustedes.

»En el escenario se dan a menudo estos casos, cuando las palabras del autor se pronuncian de tal forma que uno deja de creer al intérprete y comienza a pensar que todo lo que ocurre en el escenario es mentira.

»¿Puede surgir la auténtica verdad en el escenario si la actitud física de la persona es falsa, inverosímil?

»Imaginen que esta misma persona que busca en la calle a su hijo, se acerca a ustedes, se detiene, saca del bolsillo un cigarrillo y, apoyándose en la pared de una casa, sin prisas, les pregunta por su hijo. De nuevo ustedes pensarían que algo no está en su sitio, que no está buscando a su hijo, que les necesita por alguna otra causa.

»De esta forma el estado interno de la persona, sus ideas, deseos, relaciones, han de ser expresados tanto por medio de la palabra como por medio del comportamiento físico.

»Es imprescindible saber en cada momento el modo en que van a comportarse físicamente las personas en sus circunstancias dadas: no sólo si van a caminar, sentarse o permanecer de pie, sino cómo van a sentarse, caminar o permanecer de pie.

»Imaginemos que hemos de interpretar a esa persona que busca a su hijo en la calle.

»Si comenzamos a pronunciar el texto que dice esa persona sentados a la mesa, nos resultará difícil pronunciarlo de forma creíble. Nuestro cuerpo, sentado tranquilamente, nos molestará en la búsqueda del verdadero estado en que se encuentra la persona que ha perdido a su hijo, y sin ello el texto sonará muerto. No podremos pronunciar esa frase tal y como usted la pronunciaría a una persona en la vida real.

»Y ahora yo les digo: "Usted busca a su hijo que se ha escapado a alguna parte mientras usted estaba en la tienda. Levántese de la silla e imagine que esto es una calle y éstos los transeúntes. Necesita saber de ellos si han visto a su hijo. Actúe, lleve a cabo sus actos no sólo con las palabras, sino físicamente".

»Verá que en cuanto incluya su cuerpo en el trabajo le resulta fácil hablar en nombre del personaje.

La separación entre el actor tranquilamente sentado con un lápiz en las manos y la auténtica sensación anímica y corporal de la vida del personaje a la que debe aspirar el actor desde el momento en que se encuentra por vez primera con el papel, era algo que Stanislavsky obligaba a analizar profundamente dentro de la práctica de los ensayos.

Al afirmar que la línea ininterrumpida de acciones físicas, es decir, *la línea de la vida del cuerpo humano*, ocupa un gran espacio en la creación del personaje y despierta a la vida *la acción interna*, la vivencia, Stanislavsky hacía notar a los actores que debían comprender que la unión entre vida física y psíquica es indisoluble y, en consecuencia, no se pueden separar en el proceso de análisis el comportamiento interno y externo del hombre.

Es preciso que desde el inicio del trabajo el actor sepa que va a analizar la obra a través de la acción, que ya desde los primeros ensayos el director le va a proponer entrar en la tramoya escénica para así efectuar sus acciones en una ambientación concreta. Todos los objetos que precise el actor a lo largo de su acción –sombreros, bastones, libros, pipas, etc., es decir, la utilería de mano–, todo lo que pueda ayudar al actor a creer en la verdad de lo que ocurre, han de estar preparados al comienzo del trabajo.

¿Significa esto que los actores, al atravesar la etapa de los estudios[29], en la que buscan la lógica y la continuidad de su conducta, no vuelven nunca más a los ensayos de mesa? No, vuelven después de cada estudio, para evaluar todo lo encontrado por ellos, para comprobar el grado de precisión con que han ejecutado la concepción del dramaturgo, para recurrir

---

29. Un estudio es una improvisación que el actor lleva a cabo a partir de una situación o una escena de la obra, respetando las circunstancias dadas y el desarrollo de la acción proporcionados por el dramaturgo, pero empleando un texto improvisado en el mismo momento y no el escrito por el autor.

a su experiencia vital, adquirida en el proceso de trabajo, para recibir del director respuesta a las preguntas que les han surgido, para enjuiciar aún con mayor profundidad el texto del autor y, tras señalar lo falso, buscar de nuevo en la acción la fusión con el papel.

En su artículo "Sobre las acciones físicas", que forma uno de los capítulos de la tercera parte de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Stanislavsky describe minuciosamente el nuevo método de ensayos.

Propone a un alumno recordar un episodio cualquiera de *El inspector* de Gógol y, poniéndose en las circunstancias dadas por el autor, ejecutar al menos las más pequeñas acciones psicofísicas de la vida del personaje, que él pueda "hacer sincera y verazmente, a partir de su propia personalidad".

Las siguientes páginas están dedicadas a cómo el alumno, al intentar hacer las acciones más simples, choca con que no puede avanzar al no saber por qué y para qué hace esto, y cubre de preguntas a Konstantín Serguéyevich, que le conduce entre todos los escollos, protegiéndole de la interpretación llena de clichés, del análisis falto de profundidad, dirigiendo el pensamiento del alumno hacia la existencia vital de Jlestakov:

> Comprendan la importancia del hecho de que en los primeros momentos el actor *por sí mismo*, por su propia exigencia, su propia necesidad, su propia iniciativa, busca ayuda e indicaciones ajenas, no siendo necesario que las reciba *a la fuerza*. En el primer caso conserva su individualidad, en el segundo la pierde. El material espiritual y artístico tomado de otro o no vivido por el propio espíritu es frío, racional, inorgánico. No hace más que remolonear en los pliegues mentales y espirituales, sobrecargando la cabeza y el corazón.
>
> Por el contrario, su propio material quedará colocado inmediatamente en su sitio y comenzará a actuar. Todo lo que está tomado de la propia naturaleza orgánica, de la propia experiencia vital, todo lo que responde a un llamamiento del espíritu, no

puede ser ajeno para el hombre-actor. Lo propio es cercano, afín, lo propio no necesita ser cultivado. Existe, nace de uno mismo y demanda su aparición en la acción física.

No voy a repetir que este sentimiento "propio" debe ser análogo al del papel interpretado.[30]

Con la intención de hacer el nuevo método de trabajo aún más inteligible, Tortsov (bajo ese nombre se oculta el propio Stanislavsky en el libro *El trabajo del actor sobre sí mismo*) sale a escena e improvisa el momento de la llegada de Jlestakov a la posada.

Entra corriendo en la habitación, cierra de golpe la puerta tras de sí y durante bastante tiempo observa el pasillo a través de una rendija. Entre los presentes surge la impresión de que se está escondiendo, huyendo del posadero. Tras esta entrada, Tortsov-Stanislavsky comienza inmediatamente a analizar su acción desde el punto de vista de sus alumnos y con una extraordinaria sinceridad:

¡He sobreactuado! Hay que hacerlo de forma más sencilla. Además, ¿es esto adecuado para Jlestakov? Sucede que él, como un petersburgués de aquella época se siente superior a todos los provincianos. ¿Qué me ha empujado a una salida así? ¿Qué recuerdos? No hay forma de saberlo. ¿Tal vez en esta mezcla de fanfarrón con muchacho cobarde se encuentra el carácter interno de Jlestakov? ¿De dónde proviene la sensación que experimento?[31]

Tras proponer a sus alumnos examinar atentamente el método por él mostrado, Stanislavsky escribe:

Profundicen en este proceso y se darán cuenta de que ha sido un *análisis interno y externo* de uno mismo como persona,

---

30. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1948).
31. Ibíd.

colocado en las circunstancias vitales del personaje. Un proceso así no se parece en nada al frío y racional estudio del papel que habitualmente se lleva a cabo por los actores en el estadio inicial de la creación.

Este proceso se efectúa, al mismo tiempo, por todas las fuerzas mentales, emocionales, espirituales y físicas de nuestra naturaleza.[32]

Tras afirmar que sólo mediante este método de análisis la percepción real del personaje se disuelve en el estado interno que se tiene en escena, Konstantín Serguéyevich describe toda una serie de variantes de Jlestakov en la posada. Tortsov-Stanislavsky las ejecuta para poder volver al escenario con un sentido cada vez más profundo y preciso de las circunstancias dadas de la obra, para encontrar la máxima libertad interna y externa en la repetición de sus estudios, la máxima verdad y lógica en la continuidad de pensamientos, acciones y sentimientos, para aproximarse al máximo a la imagen del Jlestakov gogoliano.

Acompañando el resultado con una minuciosa selección de las acciones físicas del episodio ensayado, Stanislavsky da una detalladísima definición de su método:

> El nuevo secreto y las nuevas propiedades de mi método para crear la "vida del cuerpo humano" consisten en que la más simple acción física en su encarnación real en escena obliga al actor por propia exigencia a crear todas las circunstancias dadas que su imaginación pueda concebir, el "si".
>
> Si para una, la más simple acción física, se precisa un trabajo tan grande de la imaginación, para la creación de una completa línea de la "vida del cuerpo humano" del personaje es precisa la creación de una larga e ininterrumpida cadena de concepciones y circunstancias dadas por uno mismo y por el autor de la obra.

---

32. Ibíd.

Se las puede comprender y alcanzar sólo mediante la ayuda de un minucioso análisis, efectuado por todas las fuerzas espirituales de la naturaleza artística. Mi método, por supuesto, lleva a tal análisis.[33]

El método de las acciones físicas lleva a un activo proceso de selección de las formas de expresión características del personaje encarnado.

Al crear la "vida del cuerpo humano" del papel, nosotros excitamos ininterrumpidamente nuestra imaginación, verificando hasta qué punto son típicas las acciones físicas elegidas por nosotros, desde el punto de vista de la concepción del autor.

Al recordar el precepto de Stanislavsky de que las acciones y sentimientos del actor han de ser análogos a las acciones y sentimientos del personaje, pues "tanto la vida del cuerpo del personaje como la de su espíritu manan de la misma fuente: de la obra"[34], el actor, por medio del proceso de análisis activo, busca la máxima precisión en la elección de las acciones físicas, penetrando con la mayor profundidad posible en el papel.

Konstantín Serguéyevich recordaba constantemente que el esquema de la "vida del cuerpo humano" del papel es sólo el comienzo y que ante el actor se presenta lo más importante: la profundización en esta línea hasta un punto en que ya no pueda ir a mayor profundidad, allí donde ya comienza la vida del "espíritu humano" del papel, cuya creación representa una de las principales tareas del arte realista.

Tras afirmar la interrelación e interdependencia orgánica entre la vida física y psíquica, Stanislavsky escribe que en su método de creación de la vida del cuerpo humano existe un concepto importantísimo. Consiste en que "la vida del cuerpo

---

33. Ibíd.

34. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *El trabajo del actor sobre el papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1988.

no puede ignorar el llamamiento de la vida del espíritu, naturalmente, con la condición de que el actor actúe de forma veraz, productiva y útil"[35].

Estudiemos esta posición de Stanislavsky, que a primera vista parece contradictoria.

¿Por qué Stanislavsky habla de la "vida del espíritu", cuyo llamamiento no puede ignorar la "vida del cuerpo" del papel en esta etapa del trabajo, cuando el actor apenas ha dado los primeros pasos en el estudio de la vida física del papel? Resulta que en la base del nuevo método de trabajo se encuentra la exigencia de comenzar el análisis activo con el estudio de la "vida del cuerpo" del papel.

La respuesta es que el elemento inicial del análisis activo es la disección de la obra, la "exploración con la mente":

> La razón se parece a un explorador, investiga todos los planos, todas las direcciones, todas las partes integrantes de la obra y el papel; se parece a la *vanguardia* que prepara el camino a los posteriores destacamentos de sentimientos.[36]

Konstantín Serguéyevich explica que "después del primer encuentro con la obra del poeta las impresiones viven en nosotros como si fuesen manchas aisladas, momentos, a menudo muy brillantes, indelebles, que dan el tono al resto de la creación". Pero sólo entonces, cuando "se pasa a través de todo el papel la línea de 'la vida del cuerpo humano' y, gracias a ella se siente en uno mismo la línea de la 'vida del espíritu humano', todas las sensaciones aisladas encuentran su sitio y adquieren un nuevo y real significado"[37].

El actor, al dar los primeros pasos en el ámbito del estudio de la "vida de cuerpo humano", aborda este instante con un bagaje espiritual concreto y creativo. De otra forma él no

---

35. Ibíd.
36. Ibíd.
37. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1950).

podría confrontar los resultados obtenidos durante el proceso de análisis activo con la imagen que tiene del personaje.

Y cuanto más profunda sea la personalidad artística del actor, cuanto más amplia sea su experiencia vital, su habilidad para colocarse en los resortes de la acción de la obra y el papel, más orgánicamente pasará por él el proceso de reconocimiento de la vida del papel en su unidad psicofísica.

Tras concentrar la atención del actor en el período inicial del trabajo sobre la "vida del cuerpo" del personaje y afirmar que "la vida del cuerpo no puede ignorar el llamamiento a la vida del espíritu del papel", Stanislavsky demuestra, por otro lado, que al crear la "vida del cuerpo" del personaje, el actor despierta en sí mismo un sentimiento vivo:

> Recuerden por sí mismos si sus sentimientos permanecen inertes o no cuando viven sinceramente la vida humana de su cuerpo con sus acciones físicas. Si ustedes se introducen profundamente en este proceso y observan lo que ocurre en su espíritu en esos momentos, advertirán que, al creer en su vida física sobre el escenario, experimentan un sentimiento de familiaridad hacia esta vida, que mantiene con ella un vínculo lógico.[38]

En uno de nuestros encuentros, para explicar esta postura, Stanislavsky me dijo:

–Imagínese la siguiente situación: usted, al encender la radio, se da cuenta de que su reloj va atrasado y corre el riesgo de perder el tren.

»Ya veo que su imaginación calla. Sentada aquí, en un mullido sillón, sin prisa por ir a ningún sitio, a usted le resulta difícil imaginar la situación que le propongo.

»Entonces yo le pregunto: "¿Qué acciones emprendería en esas circunstancias?".

»Piense y comience a actuar; coja las maletas, coloque las cosas...

---

38. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1988).

»Ahí tiene –añadió Konstantín Serguéyevich en cuanto comencé a actuar realmente–, la imaginación ha tomado la palabra inmediatamente: usted necesita la agenda donde tiene anotado el teléfono para llamar un taxi, surgen los obstáculos, el teléfono no contesta, la llave del armario se ha metido no se sabe dónde, los libros no caben en la maleta y no desea llevarse una segunda maleta, etc., etc.

»¿Qué ha sucedido para que en el transcurso de unos pocos minutos usted haya creído tanto en la necesidad de coger el tren que la idea de perderlo le hiciese asomar las lágrimas a sus ojos?

»Pues que en cuanto el actor *precisa correctamente la acción* que debe ejecutar en las circunstancias que el autor le ha dado, y la ejecuta sinceramente, el sentimiento no puede mantenerse al margen.

»Sería un error pensar que precisar los sucesos es fácil.

»Al interpretar un estudio esto es un proceso simple. Nosotros mismos somos los autores del suceso y la acción. Pero cuando abordamos el análisis de la obra creada por el dramaturgo, nuestra tarea se vuelve compleja y de gran responsabilidad.

»El talento del actor y el director se revela, en primer lugar, en la elección de las acciones surgidas de la profundización en la concepción del autor, en la esencia de los caracteres creados por el dramaturgo.

»A menudo nos encontramos con acciones definidas casualmente, a veces contenidas en lo superficial, en ocasiones enmascaradoras incluso de las ideas del autor.

»El análisis activo es uno de los medios que conducen al actor a un estudio profundo y concreto de la acción y que descubre el resorte de las fuerzas motrices de la obra.

Empeñado en crear con este nuevo medio de trabajo las condiciones más naturales para fijar el inaprensible y caprichoso sentimiento, Stanislavsky escribe que "la vida del cuerpo del personaje puede convertirse en una especie de acumulador para el sentimiento creativo. Las vivencias internas son parecidas a la electricidad: si se las arroja al espacio se dispersan,

desaparecen, pero si se las satura con la vida del cuerpo del personaje, como un acumulador eléctrico las emociones provocadas por el personaje se fijarán en una acción física bien perceptible. Esta absorbe, se embebe de sentimientos, unidos a cada momento de la vida del cuerpo. Y con esto fija las inestables y fácilmente evaporables vivencias y emociones creativas del artista"[39].

De esta forma el nuevo procedimiento de trabajo supera uno más de los problemas esenciales.

Al ayudar en el proceso de encarnación, las acciones físicas aseguran lo trabajado durante dicho proceso, despiertan a la vida toda la riqueza de experiencias emocionales acumuladas por el actor durante el proceso de ensayos:

> Supongamos que usted repite por vigésima o trigésima vez una bien comprobada "vida del cuerpo humano" del personaje interpretado [...] Si además de ello vive realmente las tareas físicas y las ejecuta realmente, usted no sólo sentirá la vida del cuerpo del personaje como si no la hubiese repetido ni una sola vez, sino que al mismo tiempo, por acto reflejo, vivirá la acción física correspondiente a las sensaciones físicas del personaje. Esto sucede porque las líneas del cuerpo y del espíritu dependen una de otra.[40]

Al pensar en el legado de Stanislavsky, involuntariamente recordamos las maravillosas palabras del académico Pavlov pronunciadas por él en el XIV Congreso Internacional de Fisiología:

> Estoy convencido de que se acerca una importante etapa en el pensamiento humano, en que lo fisiológico y lo psicológico, objetiva y subjetivamente confluirán efectivamente, en que de hecho se resolverá o se borrará de forma natural la

39. Ibíd.
40. Ibíd.

angustiosa contradicción o antagonismo entre mi conscien-
cia y mi cuerpo.[41]

Stanislavsky dedicó los últimos años de su vida a la reso-
lución de este problema en el ámbito de la creación escénica.

–Antes aprendíamos de memoria las tareas –decía Kons-
tantín Serguéyevich–, dividíamos el papel en pequeños tro-
zos, después establecíamos cuál es la idea de cada trozo y
acerca de qué habla esta idea. Eso es lo que hacíamos antes.
Era un trabajo analítico en el que la razón jugaba un gran
papel, más que el sentimiento. Si yo aprendo a preguntarme
qué haría hoy, aquí, ahora, en las circunstancias dadas, ya no
puedo hablar de ello fría y analíticamente, ya comienzo a ac-
tuar mentalmente, y al actuar encuentro el camino hacia el
sentimiento, hacia el inconsciente.

Konstantín Serguéyevich hablaba mucho acerca de que
observamos muy mal la vida, que no estudiamos nuestro
comportamiento físico, y que la vida del cuerpo humano es
la mitad de nuestra vida en escena como personaje, que aho-
ra debemos "al actuar, estudiar la naturaleza de la acción fí-
sica".

Hablaba con pasión acerca de que el actor no debe per-
manecer ni un minuto sin acción, que la inacción es imposi-
ble en arte, que hay que buscar una actividad, que hay que
habituar al actor a que comience a actuar de forma inmediata.

–No vamos a estudiar tras una mesa, apoyados en libros
–decía a sus alumnos–, no vamos a desmenuzar el texto en
trozos con un lápiz en las manos, vamos a buscar acciones,
una búsqueda práctica en la propia vida de todo lo que pue-
da ayudar a nuestras acciones. Vamos a analizar el material
no de una forma fría, teórica y racional, sino que vamos a
abordarlo desde la práctica, desde la vida, desde nuestra ex-
periencia vital.

---

41. Iván Petróvich Pavlov, *op. cit.* (1949).

Valoración de los hechos

En el proceso de análisis activo surge ante el actor la sumamente importante propuesta de Stanislavsky sobre la "valoración de los hechos".

–Lo esencial de esta cuestión –me decía Stanislavsky– consiste en que el actor necesita actuar en el escenario de igual modo a como actúa el personaje en la obra.

»Sin embargo es imposible conseguirlo sin el descubrimiento a fondo de todas las circunstancias de la vida del personaje; ello es imposible sin colocarse en estas circunstancias y, desde sus puntos de vista, *valorar* el hecho, el suceso con que en ese momento vive el personaje.

Stanislavsky afirmaba que la valoración de los hechos por propia experiencia, sin la cual no es posible el verdadero arte, aparece sólo cuando, ya en el período inicial del trabajo, en el proceso de "exploración de la obra con la mente", el actor obliga a su imaginación a relacionarse con los personajes de la obra como si fuesen personas realmente existentes que viven y actúan en determinadas condiciones de vida.

¿Cómo ocurría esto en la vida? He aquí el principal problema que Stanislavsky planteaba de forma exigente ante el actor y que le llenaba de una interminable cantidad de preguntas, obligándole a introducirse en las circunstancias vitales de la obra, salvando al actor de las imágenes teatrales tópicas.

¡Cuántas dificultades ha de superar el actor en este camino! ¡Cuánto le molestan los conceptos prefijados sobre el papel!

Al aproximarse al papel en una obra clásica, sin aún entender nada realmente, el actor ya comienza a recordar cómo interpretaban este papel los actores famosos, qué es lo que escribían acerca de sus interpretaciones, es decir, que cae prisionero de las asociaciones teatrales.

Al dirigir la atención sobre todo a las circunstancias vitales de la obra, Stanislavsky en primer lugar exige al actor que desde el inicio del trabajo se ponga en lugar del personaje en vez de reflexionar sobre el "papel" y que mire a los hechos y sucesos dados por el poeta desde su propio punto de vista:

> Para valorar los hechos desde sus propios sentimientos, a partir de una relación con ellos viva y personal, el actor se plantea en su interior la siguiente pregunta y resuelve el siguiente problema: ¿qué "circunstancias" de la vida interior de mi espíritu humano [se pregunta a sí mismo], cuáles de mis personales y vivos propósitos, deseos, aspiraciones, cualidades, características y defectos naturales humanos podrían obligarme a mí, a la persona-actor, a relacionarse con las personas y los sucesos de la otra del modo en que se relaciona con ellos la persona representada por mí?[42]

A partir de este momento comienza realmente el complejo proceso creativo de construcción del personaje.

El actor, al querer explicarse a sí mismo el comportamiento del personaje, al empezar a entender las circunstancias dadas de su vida, intenta al mismo tiempo ponerse en su lugar. Este proceso es extraordinariamente complicado. En el actor el material y el creador están unidos en una misma persona, y el actor, madurando, nutriendo su propia imagen del papel, su concepción, sabe que no tiene otro material para

---

42. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1988).

la encarnación aparte de su propia voz, su cuerpo, su pensamiento, su temperamento, sus sentimientos. Por consiguiente necesita, como decía Stanislavsky, encontrarse a sí mismo en el papel y posteriormente crear "el papel dentro de sí mismo". Este camino representa un gran, constante e intenso trabajo.

Lev Tolstoi llamaba al trabajo, que precedía a la resolución de algún problema creativo, labranza profunda del campo que uno se dispone a sembrar.

Precisamente a esa "labranza" apelaba también Stanislavsky. Al ponerse en lugar del personaje, el actor comienza ineludiblemente un duelo entre su propia concepción de la vida y la concepción del personaje.

De esta apasionada lucha nace la comprensión de los resortes interiores de los actos del personaje. Nace la comprensión de esos resortes que obligan al personaje a pronunciar estas u otras palabras.

Es interesante seguir el proceso de "valoración de los hechos" en un episodio de uno de los papeles más difíciles del repertorio clásico en el personaje de Sofía en *La desgracia de ser inteligente*[43].

La obra comienza con un suceso cuya valoración juega un papel decisivo en la caracterización interna de Sofía: la cita amorosa secreta con Molchalin. ¿Cómo ha podido Sofía enamorarse de Molchalin? ¿Cómo ha podido preferirle a Chatsky, su compañero de juegos infantiles?

Desde el primer momento de su presencia en escena la actriz ha de saber qué es lo que descubre en el papel, cómo

---

43. Ésta es una obra fundamental en el repertorio clásico ruso, puesta en escena por todos los grandes directores, Meyerhold y Stanislavsky incluidos, interpretada por todos los grandes actores rusos y que frecuentemente toman como material pedagógico los profesores de interpretación y dirección. Para la correcta comprensión de éste y posteriores fragmentos es recomendable la lectura de la obra de Griboyédov que, acompañada de numerosas notas, es hasta el momento la única traducción al castellano de este clásico ruso. Véase Aleksandr Griboyédov, *La desgracia de ser inteligente*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1996. Traducción de Jorge Saura.

se relaciona con los hechos y sucesos, pues de otra forma no podrá "ser", "existir", "actuar", en las circunstancias dadas del episodio. Y sólo comprendiendo a Sofía-persona, echando una mirada con sus propios ojos a lo ocurrido en la obra, encontrará la actriz los rasgos que le acerquen al personaje dramático. Sólo entonces la fantasía de la actriz buscará una explicación, una aproximación espiritual, como si apuntase a las circunstancias dadas por el poeta.

Conocemos una serie de variantes en la concepción del papel de Sofía por parte de nuestras más grandes actrices.

La individualidad creativa de cada actor es lo que produce esa fascinadora irrepetibilidad, esa diversidad en la encarnación de la concepción autoral que hace del arte del teatro algo eternamente vivo.

A. O. Stepánova[44], con la agudeza propia de su talento, creó en el papel de Sofía una viva y característica imagen, reflejo del Moscú de los Fámusov. Con malicia e inteligencia desenmascaró a los que "ni una palabrita pronuncian con naturalidad".

Ella, monstruosamente educada, lectora de novelas francesas, fría y arrogante, necesita ante todo sumisión, necesita un "marido-muchacho, un marido-criado, uno de los pajes de su esposa".

Astuta e implacablemente pone en práctica sus planes para casarse con Molchalin.

La pobreza de éste no la inquieta; ella confía en la habilidad de él para convertirse en irremplazable para Fámusov, Jlióstova y otros miembros de su círculo.

Chatsky la molesta con su ya inútil amor, la irrita y ella intenta con cada réplica ofenderle y humillarle. No quiere recordar el pasado que la une a Chatsky, es lo bastante inteligente como para entender que Chatsky es un representante

---

44. Angelina Ósipovna Stepánova (n. 1905). Actriz soviética, miembro del Teatro del Arte de Moscú desde 1924. Recibió el Premio Nacional del Trabajo en 1952 y 1977. Nombrada Artista del Pueblo en 1960 y Heroína del Trabajo Socialista en 1975.

del campo enemigo de su sociedad, y por ello lucha activamente contra él con todos los medios a su alcance. Deliberadamente divulga los rumores sobre la locura de él: "¡Ah, Chatsky! Gusta usted de convertir a todos en bufones" y disfruta con el efecto causado por sus palabras, observa cómo el rumor, al igual que una bola de nieve lanzada, crece al instante y se convierte en una enorme montaña de nieve que se precipita sobre Chatsky.

También conocemos otra versión escénica del personaje de Sofía. V. A. Michúrina-Samóilova[45] interpretaba este papel también de forma muy interesante, pero completamente diferente. Era una naturaleza fogosa y apasionada.

Hubo un tiempo en que ella amaba a Chatsky, lo amaba tan ardiente y sinceramente como él la amaba a ella. Pero él se marchó. Se marchó por mucho tiempo. La olvidó. Y ahora ella sola, abandonada por él, intenta ahogar sus sentimientos. Al sufrir la separación del ser amado y no tener noticias de él, hace todo lo posible para olvidarle. Inventa su amor hacia Molchalin, le resulta agradable pensar que junto a ella hay una persona para quien ella es lo más querido del mundo. Y en esto encuentra paz y consuelo.

Mas el amor hacia Chatsky no ha muerto. Está vivo, la inquieta, la martiriza, la exige imperiosamente oponer a Chatsky otro ideal para desalojar de su corazón a aquel que se marchó por su propia voluntad.

En la escena del primer acto en que Lisa trata de reprochar a Sofía su olvido de Chatsky, Michúrina-Samóilova interrumpía bruscamente a Lisa y en las palabras de su monólogo de respuesta, "Ya basta, no te tomes tanta libertad. Quizá obré aturdidamente, lo sé y admito mi culpa ¿mas dónde ves traición? ¿A quién? ¿Quién puede reprocharme deslealtad?", que termina con las palabras: "¡Ah!, si alguien

---

45. Viera Arkádievna Michúrina-Samóilova (1866-1949). Actriz soviética, miembro del Teatro Aleksandrinsky (tras la Revolución de Octubre Teatro Pushkin) de Leningrado desde 1886. Premio Nacional de Teatro en 1943. Nombrada Artista del Pueblo en 1939.

ama a alguien de verdad, ¿para qué buscar el ingenio e ir tan lejos?", se oía tal dolor de ofendido amor propio femenino que parecía como si los años de separación no hubiesen podido apaciguar ese dolor. Y cuando ella hablaba sobre Molchalin: "El que yo amo no es así; Molchalin está dispuesto a olvidarse de sí mismo por darse a otros", parecía no estar hablando con Lisa, sino demostrando mentalmente a Chatsky que ama a otra persona, mejor y más digna que él.

Esta justificación del comportamiento de Sofía era mantenida por Michúrina-Samóilova a lo largo de todo el papel.

El encuentro con Chatsky la conmovía profundamente y ella, con dificultad, encontraba en sí misma fuerzas para mantener con él una relajada conversación sobre temas mundanos.

La réplica "¡Para qué trajo Dios a Chatsky aquí!" sonaba trágicamente en sus labios, y en la escena de la explicación del tercer acto, cuando Chatsky se obstina en conseguir una confesión de ella, "¿Quién es, por fin, su amado?", Michúrina-Samóilova luchaba tenazmente con Chatsky y consigo misma, conteniendo con esfuerzo su agitación, ocultando tras mordaces y sarcásticas réplicas su verdadero sentimiento hacia Chatsky. Al decir inadvertidamente "no está en su juicio", observaba perpleja cómo sus ardientes palabras, lanzadas al aire sin pensar, eran cogidas al vuelo y adquirían una fuerza real:

> Toda la atracción que Sofía siente hacia Molchalin, propiamente hablando, es tan sólo un prisma a través del que se refracta el auténtico y profundo amor de la muchacha hacia Chatsky [escribe V. A. Michúrina-Samóilova]. Chatsky, como antaño, permanece para Sofía "como una raspa en el ojo" (en expresión de Lisa), a pesar de que en sus afectuosos sentimientos ella se sienta ofendida por la marcha de él. Mi Sofía amaba sólo a Chatsky.[46]

---

46. Viera Michúrina-Samóilova, *Sesenta años en el arte*, Moscú, Editorial Arte, 1946.

El drama amoroso de Chatsky se desarrolla en *La desgracia de ser inteligente* en orgánica y profunda relación con la idea de Griboyédov acerca de dos mundos antagónicos:

> Todo el nudo de *La desgracia de ser inteligente* [escribe Wilhelm Kiújelbeker[47]] se centra, efectivamente en el contraste entre Chatsky y los demás [...] Se nos presenta a Chatsky, se nos presenta a los otros caracteres, se los da a conocer juntos y se nos muestra qué inevitable encuentro debe haber entre esas dos antípodas.[48]

Sofía, de acuerdo con el propósito de Griboyédov, desempeña uno de los papeles decisivos en este conflicto.

En la interpretación de Stepánova, así como en la de Michúrina-Samóilova, se encarna la concepción del autor. Stepánova lo hace medianteun método muy evidente. Michúrina-Samóilova parece humanizar a Sofía, pero también lo hace sin apartarse del propósito del autor. Es posible que su Sofía sea aún más temible, porque al ser capaz de una mayor grandeza de sentimientos, podría haberse convertido en una digna amiga de Chatsky. Mas su Sofía ahoga todo lo mejor de ella misma en aras de un estúpido orgullo femenino, permaneciendo bajo el dominio de las retrógradas opiniones de su esfera social. Naturalmente, durante el proceso de búsqueda de los rasgos que aproximasen a la actriz con personaje, Stepánova y Michúrina-Samóilova se entrenaban en la utilización de diferentes cualidades psicofísicas, utilizaban diversas analogías para despertar en su espíritu los sentimientos necesarios, de acuerdo con su concepción.

---

47. Wilhelm Kiújelbeker (1797-1846). Poeta ruso, decembrista y amigo de Pushkin, participó en la rebelión de 1825 contra el zar y fue condenado a muerte, para ser su sentencia conmutada por la de destierro a perpetuidad. Escribió odas, tragedias, una novela y artículos críticos.

48. Tomado del libro de M. V. Niéchkina: *Griboyédov y los decembristas*, Moscú, Editorial Nacional de Literatura Artística, 1947. Sobre Griboyédov y sus amistades entre los participantes en el fallido golpe de Estado, hecho que marcó la historia posterior de Rusia, existe una amplia bibliografía en ruso. Remito al lector interesado al libro mencionado en la nota 43.

Acerca de este proceso se expresó de forma magnífica N. P. Jmeliov[49] durante el trabajo con Nemiróvich-Dánchenko sobre el papel de Túzenbaj (*Tres hermanas* de Anton Chéjov):

> Cuando usted habla sobre el sentimiento emocional, resulta que si lo extrae sólo de sí mismo, el resultado no será Túzenbaj. En mi interior he hecho una nueva distribución. Todo lo mío que no es necesario para Túzenbaj lo arrojo fuera y dejo sólo lo que me hace falta para ese personaje.[50]

Es importante hacer notar aquí que la "valoración de los hechos" es un complejo proceso creativo que arrastra al actor al conocimiento de la esencia de la obra, de su idea, que exige del actor habilidad para trasladar su experiencia personal a la asimilación de cada detalle de la obra. La cosmovisión del actor juega un papel decisivo en este proceso:

> ¿Qué significa valorar los hechos y los sucesos de la obra? [escribe Stanislavsky] Significa encontrar en ellos el oculto sentido interior, su esencia espiritual, el grado de su significado e influencia. Esto significa introducirse en los hechos y sucesos externos y encontrar en el fondo de ellos otros sucesos profundamente ocultos que con frecuencia provocan estos mismos hechos externos. Esto significa seguir el desarrollo del hecho espiritual y llegar a sentir el grado y carácter de su influencia, seguir la línea de intenciones de cada uno de los personajes, el conflicto entre esas líneas, sus intersecciones, enlazamientos, divergencias. En una palabra, significa adquirir el conocimiento de ese esquema interior que determina las interrelaciones personales. Valorar los hechos significa encontrar la clave para descifrar muchos misterios de la "vida

---

49. Nikolai Pávlovich Jmeliov (1901-1945). Actor soviético. Nombrado Artista del Pueblo en 1937. Miembro del Teatro del Arte desde 1924. Director desde 1932 de un teatro-estudio y desde 1937 del Teatro Yermólova. Premio Nacional en 1941, 1942 y, a título póstumo, en 1946.

50. AA. VV., *Diario del MJAT. 1945*, Moscú-Leningrado, Editorial Arte, 1948.

del espíritu humano" del papel, ocultos bajo los hechos de la obra.[51]

Al plantear estas exigencias al actor, Stanislavsky habla sobre el actor-pensador, capaz de examinar cualquier hecho aislado en la obra, partiendo de toda la riqueza de pensamientos contenidos en la misma.

Comparemos el punto de vista de Stanislavsky sobre esta cuestión con la opinión de Gorky. "El hecho no es aún toda la verdad, es sólo la materia prima, que es preciso fundir para extraer la auténtica verdad artística. No se puede freír la gallina sin quitarle las plumas y la veneración ante el hecho conduce precisamente a que en nuestro arte se mezclen lo ocasional y fútil con lo fundamental y característico. Es necesario aprender a arrancar el plumaje fútil del hecho, saber extraer el sentido del hecho"[52].

Gorky enseña a los escritores a reunir y seleccionar lo característico en los hechos vitales para llegar a la verdad artística. Stanislavsky plantea al actor las mismas elevadas exigencias en el campo de la penetración en la esencia del hecho elegido por el dramaturgo. Enseñaba al actor a descubrir tras cada réplica del texto el sentido auténtico que le impulsara a una acción, que produjera en él un estímulo para expresar una u otra idea.

El texto del autor tiene que ser comprendido por el actor con una precisión tal que pueda expresarlo con sus propias palabras: sólo entonces Stanislavsky permitía al actor hablar con las palabras del autor.

Como experimento, Stanislavsky proponía a los actores seguir el ejemplo de los grandes escritores y crear sus propios "borradores del papel", para así acercarse con una mayor profundidad al texto del autor.

---

51. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky. *op. cit.* (1988).
52. Máximo Gorky: *Obras escogidas*, Moscú, Editorial Nacional de Literatura Artística, 1953, tomo XXVI.

Stanislavsky intentaba que el actor, al ensayar su papel, pudiera revelar con sus propias palabras la idea principal que dictó al dramaturgo un determinado fragmento del texto. Al crear los "borradores" el actor amplía sus representaciones mentales acerca de los hechos reflejados en el texto y se habitúa a la idea de que las palabras han de expresar con exactitud el modo de pensar del personaje. Al mismo tiempo el "borrador" del papel obliga al actor a leer con mucha atención el texto y comprobar hasta qué punto ha pulido su forma de hablar.

–¿Piensa usted a menudo –preguntaba Stanislavsky– en cuánta energía emplea el escritor para expresar con la palabra, con exactitud y abundancia de imágenes, toda la complejidad de las emociones humanas? Y usted no se toma la molestia de profundizar en la idea expresada por él y chapurrea mecánicamente las palabras.

Al reflexionar sobre estas palabras de Stanislavsky uno recuerda de forma involuntaria cómo Mayakovsky, en su artículo "Cómo hacer versos", escribe acerca del enorme y minucioso trabajo dirigido a elegir con precisión las palabras adecuadas.

Mayakovsky describe su trabajo sobre el poema "A Serguéi Yesenin".

Ya en las primeras líneas escribe el poeta que al escoger una palabra se pregunta:

¿Es ésta la palabra? ¿Se entenderá así? Etc.
Empiezo a elegir las palabras.
"Usted se fue, Seriozha, al otro mundo...
Usted se fue irrevocablemente al otro mundo.
Usted se fue, Yesenin, al otro mundo".
¿Cuál de estas líneas es la mejor?
¡Todo es una porquería! ¿Por qué?

La primera línea es falsa por la palabra "Seriozha"[53]. Jamás he tratado a Yesenin con esa improcedente familiaridad, y esta palabra tampoco es admisible porque lleva aparejada una serie

---

53. Diminutivo de Serguéi.

de palabritas que no son propias de mí y de nuestras relaciones: "tú", "querido", "hermano", etc.

La segunda línea es mala porque en ella la palabra "irrevocablemente" no es obligatoria, es casual, está motivada únicamente por el metro; no sólo no ayuda, no explica nada, sino que incluso molesta. Efectivamente, ¿qué es eso de morirse "irrevocablemente"? ¿Acaso alguien ha muerto revocablemente? ¿Acaso existe la muerte con regreso urgente?

La tercera línea no sirve por su absoluta seriedad (el objetivo se le mete a uno poco a poco en la cabeza, y ése es el defecto de todas las líneas). ¿Por qué esa seriedad es inadmisible? Porque da lugar a atribuirme la creencia en la existencia en otra vida en tonos evangélicos, de la cual carezco; esto en primer lugar, y en segundo lugar, esa seriedad vuelve al verso sencillamente fúnebre, lo cual oscurece el objetivo. Por eso yo introduzco la frase "como suele decirse".

"Usted se fue, como suele decirse, al otro mundo". La línea está hecha; el "como suele decirse", sin ser una burla directa, disminuye sutilmente el tono patético del verso y al mismo tiempo elimina cualquier sospecha a propósito de la creencia del autor en todos los galimatías del otro mundo. La línea está hecha y enseguida se hace la principal, la que determina toda la estrofa; hay que hacerla ambigua, no bailotear a causa del dolor, y por otro lado no deshacerse en una queja lacrimógena. Hay que cortar enseguida el cuarteto por la mitad: dos líneas solemnes y otras dos de conversación cotidiana que se acentúan mutuamente debido a su contraste.

Más adelante Mayakovsky escribe:

Sin más comentarios ofrezco la sucesiva elaboración de las palabras en una línea:

1. nuestros días están poco dotados para la alegría;
2. nuestros días están poco dotados para el regocijo;
3. nuestros días están poco dotados para la felicidad;

4. nuestra vida está poco dotada para la alegría;
5. nuestra vida está poco dotada para el regocijo;
6. nuestra vida está poco dotada para la felicidad;
7. para las alegrías el planeta nuestro está poco dotado;
8. para las diversiones el planeta nuestro está poco dotado;
9. el planeta nuestro para la alegría no está demasiado dotado;
10. el planeta nuestro para las alegrías no está demasiado dotado;
11. el planetita nuestro para los placeres no está muy dotado; y finalmente la última, la duodécima:
12. para la alegría nuestro planeta está poco dotado.

Yo podría pronunciar todo un discurso de defensa en favor de la última de las líneas, pero ahora, en este caso, me contentaré con copiar simplemente estas líneas del borrador para demostrar cuánto trabajo hay que poner en la elaboración de unas cuantas palabras.

Y en efecto, si uno se para a pensar en los borradores de Pushkin, Tolstoi, Mayakovsky, con sus infinitas tachaduras, correcciones, añadidos, si se para uno a pensar en el gran trabajo, la perseverancia, la exigencia hacia uno mismo, tan característica de la obra de nuestros grandes escritores y la compara con la superficial negligencia de gran número de actores y directores en la cuestión de la interpretación escénica de la trama verbal de la obra, resulta evidente que ante nosotros se halla una gran empresa: aprender de nuestros artistas de la palabra, aprender de Stanislavsky, que ha elevado las exigencias de descubrimiento de la idea autoral a una enorme altura.

Visualización

Fuera del pensamiento imaginario no hay arte. Pero el camino hacia él está lejos de ser tan sencillo como a veces nos parece. No pocas veces el actor se detiene en el período inicial del lógico y racional reconocimiento de los hechos de la obra e involuntariamente mata en él mismo el principio emocional. Al mismo tiempo, por más individual que sea el proceso de acercamiento siempre exigirá del actor un activo trabajo de su imaginación. No en vano Konstantín Serguéyevich hablaba del *vigoroso* "si" sin el que la creación es imposible.

Una de las formas de estimular nuestra imaginación es la visualización. Acerca de la cuestión de la visualización hablan ya todos los actores y directores, pero en la práctica aún está poco trabajada. Si el actor visualiza algo durante los ensayos, está muy bien; si no lo visualiza, no hay nada que hacer. Mas para trabajar sobre las visualizaciones del personaje, para enriquecerlas diariamente con nuevos detalles, falta voluntad y paciencia.

Cuando Stanislavsky comenzó a hablar sobre la "película de visualizaciones" y el "subtexto ilustrado", esto supuso un auténtico descubrimiento en el arte escénico. Con él toda la ciencia sobre el arte actoral se transformó en algo diferente a lo que era antes de él. La visualización es una ley del pensamiento imaginativo del actor en escena. Ignorar esta parte

integrante del proceso de creación del personaje es lo mismo que comenzar a experimentar en el terreno de la física moderna ignorando la ley de la conservación de la energía, o eludir en la técnica actual los nuevos datos de la electrónica.

En la vida siempre vemos aquello de lo que estamos hablando; cualquier palabra escuchada por nosotros nos crea una representación concreta. En el escenario a menudo traicionamos esta importantísima propiedad de nuestra psique, tratamos de influir en el espectador con palabras "vacías" tras las que no existe ninguna imagen viva proveniente de la realidad en permanente fluir.

Stanislavsky proponía a los actores entrenar las visualizaciones de momentos aislados del papel, acumular poco a poco estas visualizaciones, crear lógica y consecuentemente una "película del papel".

Éste es un proceso complejo y exige un gran trabajo. A veces el actor se conforma con las visualizaciones presentes en cualquier lector de una obra literaria, ante el que, como es natural, al leerla por primera vez, surgen imágenes unas veces confusas y otras claras, pero que rápidamente se volatilizan. El actor debe aprender a visualizar todos los sucesos de la vida pasada de su personaje, acerca de los que se habla en la obra, para que así, al hablar de ellos, comunique al menos una pequeña parte de lo que sabe acerca de los mismos.

Cuando en la vida recordamos algún suceso que nos haya impresionado, lo reconstruimos mentalmente, bien con imágenes, bien con palabras, bien con unas y otras simultáneamente. Nuestra representación del pasado siempre es compleja y a menudo multivocal: ora resuena en nuestros oídos una entonación que alguna vez nos sorprendió, como si la hubiésemos oído hace un segundo, ora nuestro consciente impresiona unas vivísimas imágenes, ora recordamos una idea que nos impresionó, contada por alguien. Sobre esta capacidad de nuestra psique está construido el procedimiento stanislavskiano acerca de las imágenes. En el actor que vuelve de forma sistemática a las imágenes necesarias para su papel, éstas se enriquecen cada día, pues se van cubriendo

con un intrincado complejo de ideas, sentimientos y asociaciones.

Tomemos un ejemplo sacado de la vida. Supongamos que voy con prisa al ensayo. Se acerca la parada en la que he de salir. Me acerco a la puerta y veo que una mujer sentada junto a la puerta se encuentra mal. Tras unos segundos de duda la idea de que puedo llegar tarde al ensayo se superpone al deseo de ayudar a la pasajera y salgo del metro. Pero éste no es el final de la historia. Durante varios días la imagen de la desconocida que abría ampliamente la boca, intentando sin conseguirlo, respirar profundamente, me persigue por todas partes. Y el recuerdo de este hecho acaba convirtiéndose en algo sensiblemente más complejo que lo que yo experimenté al salir del metro. Al recuerdo de la mujer enferma se añade ahora la idea de indiferencia, de egoísmo; me juzgo por no haber ayudado a una persona, calmo mi conciencia al pensar que tenía prisa por llegar a un importante trabajo, que forzosamente la ayudaría cualquier otro. Y la desconocida mujer se convierte en un manantial de sentimientos bastante complejos. Me aflige no ya el hecho en sí mismo, sino mi conducta insensible, inhumana. Al vivir mi relación con el hecho, entrelazo el mismo con el conocido sistema de generalizaciones. Y cuanto más vuelvo a él, más activa y profundamente trabajo sobre mi primera e inmediata impresión. Mis sentimientos se vuelven más agudos, complejos e intensos que los surgidos en un primer momento.

Las impresiones "elaboradas" poseen una enorme fuerza, y los dramaturgos apelan a ellos no pocas veces. Así son todos los relatos-recuerdos de Nastia en *Los bajos fondos* de Gorky y de Sara en *Ivanov* de Chéjov, así son los cientos de veces repetidos relatos de la enfermera Cristina Arjípovna en *Platón Krechiot* acerca de que "toda la medicina ha decaído", así son los recuerdos de Andrei en la obra de Rózov[54] *¡Enhorabuena!* sobre

---

54. Viktor Serguéyevich Rózov (n. 1913). Dramaturgo ruso. Premio Nacional en 1967. Autor de obras que reflejan conflictos y contradicciones sociales en

la vida en Siberia, la evacuación; recuerdos que, cuanto más a menudo aparecen en el personaje, se convierten en uno de los estímulos impulsores que le obligan a revisar su vida.

Bastante a menudo los actores ignoran esta facultad de nuestra psique al lanzarse inmediatamente a la visualización, sin un largo y reiterado "escudriñamiento" del objeto que cubra todo con nuevas particularidades y detalles. De un propósito semejante, como norma, no resulta nada. Un personaje no puede contagiar con sus visualizaciones a los que le rodean, puesto que su creador –el actor– no las ha aprehendido.

En una de sus cartas Flaubert contaba que al describir el suicidio de Emma Bovary, él mismo estuvo a punto de morir. La percepción del sufrimiento de Emma fue tan plena que a él le pareció sentir en la lengua el sabor del arsénico.

Una vez uno de los amigos de Balzac, al ir a verlo, le encontró completamente indispuesto: su rostro estaba cubierto por gotas de sudor frío, respiraba pesada y entrecortadamente. Al ser preguntado qué le ocurría, contestó: "No sabes nada. Acaba de morir papá Goriot".

En el diario de Chaikovsky hay una extraordinaria anotación hecha por el compositor el día de la terminación del último acto de *La dama de picas*[55]: "¡He llorado horriblemente cuando Hermann expiró!".

Un actor debe aprender a ver todos los sucesos de la vida de su personaje con la misma concreción y nitidez con que Flaubert veía el suicidio de Emma, Balzac la muerte de papá Goriot y Chaikovsky el violento final de Hermann. Estas visualizaciones han de ser como sus propios recuerdos.

Tomemos, por ejemplo, el monólogo de Julieta del tercer acto de la tragedia shakespeariana. Se ha dispuesto que la

---

la sociedad soviética posterior a la II Guerra Mundial: la soledad, el sentimiento de fracaso profesional e incluso las secuelas de la represión estalinista de los años treinta. Autor de numerosos artículos sobre teatro.

55. Relato en prosa escrito por Pushkin en el que Chaikovsky se basó para componer una ópera con el mismo título en 1890.

boda de Julieta con Paris sea mañana. Fray Lorenzo, que ha desposado en secreto a Julieta con Romeo, le ha propuesto a ella un plan merced al cual podrá evitar el odiado matrimonio y unirse a Romeo, fugado a Mantua. Debe beber un somnífero que hará a su familia tomar el sueño por la muerte, la llevarán en un ataúd abierto al panteón familiar de los Capuleto, y el fraile mientras tanto avisará a Romeo, que la llevará consigo.

La acción de este monólogo es, en apariencia, simple: Julieta debe beber el somnífero. Mas para hacer sentir al espectador lo difícil que es para la hija de Capuleto seguir el consejo del monje, la actriz deberá vivir mentalmente la lucha moral que se desata en el alma de la heroína cuando trata de convencerse que ha de tomar la poción. Shakespeare desvela con asombrosa fuerza la profundidad de la vivencia de Julieta. Ha decidido firmemente seguir el consejo del monje, tras prometerle en nombre de su amor hacia Romeo, encontrar fuerza y valor. Pero llega el momento en que ha de tomar el bebedizo y siente tal miedo que está a punto de abandonar el plan, a punto de llamar a su madre o a la nodriza, que acaban de dejarla sola. Julieta se imagina todo lo que pasará con ella si se deja vencer por el miedo y no bebe el somnífero: eterna separación de Romeo y detestado matrimonio con Paris. Toma una decisión: "¿Dónde está el frasco?" pregunta Julieta, y de repente un aterrador pensamiento la detiene:

¿Qué ocurrirá si no actúa el bebedizo?
¿Mañana entonces habré de casarme?

La sola idea del matrimonio le resulta tan repugnante a Julieta, le parece tan imposible, que prefiere morir si es que no actúa el bebedizo. Algo le dice que necesita un arma al alcance de la mano. Julieta esconde un puñal bajo la almohada y su imaginación la dibuja a sí misma cuando dentro de cuarenta y dos horas desaparezca el efecto del somnífero y se encuentre con Romeo, cuán felices serán al encontrarse

de nuevo tras tantos sufrimientos. Rechaza las dudas y posa el frasco en sus labios, pero de nuevo se detiene:

¿Y si es un veneno? Para el monje
descubrir mi matrimonio no es bueno.
Mas si muero, no descubrirá nadie
que me he casado con Romeo.

Un nuevo cuadro de horror surge ante su mirada interna: Lorenzo, temiendo que le descubran, decide salvarse matándola. Pero inmediatamente recuerda todo lo que sabe de Lorenzo: recuerda con qué respeto se dirige él a la gente, cómo hablan de su vida de santo, de qué buen grado decidió ayudarla. No, la imagen de Lorenzo que se alza en su memoria es incapaz de esa perfidia. "Todo ocurrirá como ha dicho el monje; no moriré, sólo quedaré dormida". Mas su imaginación ya perfila un nuevo peligro:

¿Y si despierto antes de que llegue Romeo?
¡Qué espantosa situación!

Horrorizada, imagina el terrible cuadro de su despertar, el frío, la noche, la hedionda cripta donde descansan varias generaciones de sus antepasados, el cadáver ensangrentado de Teobaldo. "¿Y si no lo soporto y me vuelvo loca?", cruza repentinamente por su mente un terrible pensamiento. Su fantasía dibuja el horrible cuadro de la locura, mas entonces en su imaginación aparece lo que la obliga a abandonar el miedo. Ve cómo Teobaldo se levanta de su tumba y corre en busca de Romeo; ¡Romeo en peligro! Y Julieta, al ver ante sí a Romeo, bebe sin vacilar el narcótico.

Para encarnar de forma plena el personaje de Julieta, para sentirse en su lugar, la actriz ha de crear en su imaginación una cadena de visualizaciones, análogas a las representaciones que surgen en la conciencia de la Julieta shakespeariana.

–Mi misión es la de una persona que habla a otra, convence a otra –comenzó Konstantín Serguéyevich una de sus

charlas con nosotros–, de manera que la persona a quien me dirijo mire con mis propios ojos lo que yo quiero. Esto es importante también en cada ensayo, en cada función; obligar al interlocutor a ver el suceso tal y como lo veo yo. Si este objetivo interno se asienta en ustedes, estarán actuando con las palabras, si no es así, entonces mal asunto. Estarán diciendo las palabras del papel por decirlas y éstas inevitablemente quedarán aposentadas en el músculo de la lengua.

»¿Cómo huir de ese peligro?

»En primer lugar, como ya les he dicho, no estudien de memoria el texto mientras no hayan estudiado detenidamente su contenido, sólo entonces se convertirá en algo imprescindible. En segundo lugar hay que aprender algo diferente. hay que recordar la *visualización* del personaje, el *conjunto de percepciones internas* que son precisas para la comunicación.

»Una vez creada la "película cinematográfica" del papel –nos decía Konstantín Serguéyevich–, ustedes llegarán al teatro y ante una multitud de miles de personas la harán pasar, la verán y hablarán de ella tal y como si estuviesen sintiendo sus imágenes aquí, hoy, ahora. En consecuencia el texto, la acción verbal, ha de ser fijada por medio de imágenes, visualizaciones y hablar de ello con ideas-palabras.

»La repetición frecuente del texto del papel convierte a éste en verborrea, pero las imágenes visuales, por el contrario, se fortalecen a causa de las múltiples repeticiones, pues la imaginación cada vez dibuja nuevos detalles de las visualizaciones.

»Posteriormente he tenido ocasión más de una vez de convencerme del enorme significado que para el trabajo práctico en teatro tiene este procedimiento psicotécnico.

»La aspiración del actor a crear un "subtexto ilustrado" inevitablemente pone en efervescencia su imaginación, enriqueciendo constantemente el texto del autor con más y más nuevos rasgos creativos, pues nuestra capacidad de asimilar imágenes es ilimitada, y cuanto más nos concentremos en un hecho concreto más llegaremos a saber de él.

Tomemos como ejemplo el monólogo de Chatsky en el primer acto de *La desgracia de ser inteligente.*

Inquieto por su llegada a Moscú tras una larga ausencia, inquieto por su encuentro con la muchacha amada, Chatsky quiere saber cómo se encuentran sus viejos conocidos, pero, tras formular la pregunta, no puede esperar la respuesta de Sofía. En su cerebro se agolpan, literalmente se agolpan, los recuerdos que irrumpen y él, despiadadamente, con toda la fuerza de su agudo sarcasmo, dibuja un cuadro de ellos tal y como los ha observado en su memoria. Quiere saber si ha cambiado algo durante todo el tiempo que ha estado ausente o si "al presente" todo "sigue igual que antaño". Se interesa por saber si Fámusov ha variado sus simpatías o, como hace tiempo: "¿Aún es un antiguo miembro del Club Inglés, fiel hasta el sepulcro?".

Quiere saber si "ha pasado ya a mejor mundo" el tío de Sofía, ese "morenito con patas de grulla" que en otros tiempos revoloteaba sin cesar "por comedores y salones", cuyo nombre ha olvidado, pero que recuerda "era turco o griego". Y de los tres "rostros de bulevar que desde hace medio siglo luchan por mantenerse jóvenes" también desea saber. E inmediatamente surge en su memoria un nuevo personaje:

> ¿Y nuestro sol, nuestro tesoro, qué tal? En la frente lleva escrito: Teatro y Carnaval.

Se trata de un hombre "gordo", pero que tiene unos artistas "flacos" y que está unido a un divertido recuerdo. Durante uno de los bailes de invierno, Chatsky y Sofía descubrieron "en una habitación secreta" a un hombre que "cantaba como un ruiseñor".

Mas este recuerdo pronto es desplazado por otro. Tiene ganas de saber cómo vive "el tísico", un pariente de Sofía, "enemigo de los libros, que en la junta de profesores exigía juramento a gritos de que nadie supiese ni aprendiese a leer y escribir".

Acerca de estas personas, que en un pasado le hastiaron hasta lo indecible, de las cuales huyó y con las cuales vuelve a unirle el destino, siente deseos de charlar con la amiga de sus años jóvenes, porque cuando "tras vagar por el mundo vuelves a casa, ¡hasta el humo de la patria es dulce y agradable!".

Por eso pregunta sin cesar. Necesita saber qué ha sido de su tía, una vieja solterona "educadora de toda una casa", saber cómo sigue la cuestión de la educación en Rusia, si aún "¿Sigue ahora como en tiempos inmemoriales, preocupándose por contratar maestros a montones, cuantos más mejor y a precio bajo?", inculcando desde la infancia la idea de que "no hay salvación sin los alemanes".

Chatsky recuerda vivamente a uno de esos maestros:

> Nuestro mentor, ¿recuerda?, su gorro y su bata, su dedo índice, ¡cómo inquietaban los signos de la ciencia!...

Y otra vez en su memoria destella un nuevo recuerdo, el maestro de danza:

> ¿Guillaume, el francés que tenía la cabeza llena de pájaros?

Y desea saber si no se ha casado "aunque sea con alguna princesa; con Puljéria Andréyevna, por ejemplo".

Según afirma Nemiróvich-Dánchenko, que montó *La desgracia de ser inteligente* varias veces, este monólogo es el fragmento más difícil del papel de Chatsky.

¿Puede un actor pronunciar de forma veraz las palabras de este monólogo si a partir del genial material de Griboyédov no elabora su propio "morenito", su propio "Guillaume", su propia "Puljéria Andréyevna", etc.?

Ha de verlos. Es un proceso complejo que exige un gran trabajo. Frecuentemente el actor se conforma con la visualización que se forma ante cualquier lector de las palabras de Griboyédov, ante el cual, por supuesto, surgen visualizaciones a veces borrosas y a veces claras, pero que por desgracia se

esfuman muy rápidamente. El actor ha de ver en la memoria a estas personas de tal forma que se conviertan en *recuerdos personales*, para que al hablar de ellas comparta sólo una pequeña parte de lo que de ellas sabe.

Konstantín Serguéyevich decía que si se mira a Chatsky como a una persona viva y no como a un personaje teatral, se puede comprender que cuando pronuncia su monólogo del primer acto, preguntando por Fámusov, por el "morenito con patas de grulla" y por otros "viejos conocidos", los ve en su imaginación tal y como los dejó hace tres años.

El actor que no ve nada tras el texto, sencillamente finge interés hacia esas personas, en realidad le producen indiferencia, pues en su imaginación no existe ningún "viejo conocido".

Hablamos mucho acerca de los músicos cuyos ejercicios les permiten entrenarse y desarrollar así su maestría, lo mismo que los bailarines. Pero el actor dramático parece no saber qué es lo que le conviene trabajar en su casa, fuera de los ensayos.

El trabajo sobre la visualización del papel es un entrenamiento de la imaginación que produce unos enormes frutos a nada comparables.

El proceso de visualización tiene, a grosso modo, dos períodos. Un período es la acumulación de visualizaciones. Si nos fijamos en el ejemplo de visualización de Chatsky referente al monólogo antes citado, veremos que se trata de un minucioso dibujo cuyos detalles se perfilan con mayor precisión cuanto más se repite, de personas que viven en una determinada época, de su caracterización social, de una serie de episodios de su vida, de su aspecto exterior, sus relaciones y, lo más importante, la precisión de las *relaciones de Chatsky con ellos*.

Al trabajar sobre la visualización de personas concretas perfiladas por Griboyédov en el monólogo de Chatsky, el actor inevitablemente seduce con su fantasía, pone en ebullición a su imaginación, que ya no se detiene sólo en estas personas, sino que dibuja para él miles de ejemplos tomados de la vida de los

Fámusov moscovitas, rechazados por el joven y ardiente corazón de Chatsky. Al pensar en "nuestro sol" o en "Puljéria Andréyevna", el actor se formula una interminable serie de preguntas sobre la cosmovisión de Chatsky, sobre la relación con estas personas, sobre el fin de la vida de Chatsky.

Acerca de este activo período de trabajo con la imaginación, Nemiróvich-Dánchenko decía: «Ustedes han de contarlo como si estuviesen allí [...] como si efectivamente viesen todo esto. Puede que alguna vez lo vean en sueños. Hasta ese punto de fortaleza y solidez llega la fantasía al trabajar sobre una escena»[56].

Este enorme trabajo se lleva a cabo en su mayor parte fuera de las horas de ensayo. El actor acumula el material que le ayuda a crear un pasado vivo para su personaje, a crear un bagaje interno, suyo, perteneciente sólo a él, imágenes individuales, sólidamente unidas y alentadas por el texto del autor.

Konstantín Serguéyevich hablaba también de *otro período* del proceso de visualizaciones; de la capacidad del actor para seducir con sus propias visualizaciones al interlocutor, "hablar no al oído sino al ojo del interlocutor".

Este proceso está orgánicamente unido al proceso de comunicación.

–¿Qué significa escuchar? –decía Konstantín Serguéyevich–. Significa devolver al interlocutor su relación, su interés. ¿Qué significa convencer, explicar? Significa traspasar al interlocutor sus visualizaciones, para que éste mire con sus propios ojos aquello de lo que yo hablo. No se puede relatar en general, no se puede convencer en general. Es preciso saber a quién se convence, es preciso saber para qué se convence.

»Estudien el proceso de comunicación, de *interacción*. Una auténtica acción no puede surgir sin un proceso orgánico de comunicación.

---

56. Vladímir Nemiróvich-Dánchenko. *Artículos. Conferencias. Charlas. Cartas*, Moscú, Editorial Arte, 1952.

»Es preciso comunicarse –añadía Konstantín Serguéyevich– sin ninguna presión, si no el actor, en cuanto comience a "comunicarse", pondrá los ojos como platos. La comunicación *es el preludio a la acción*, exige una tarea y una acción. Hay que aprender a insinuar no sonidos de palabras, sino imágenes, visualizaciones.

Pero nosotros aún hacemos poco uso de las indicaciones de Konstantín Serguéyevich.

Por desgracia tenemos poco asimilado el concepto de visualización y en el trabajo práctico con el actor a menudo nos encontramos con que éste se encierra en sí mismo y pierde la unión viva con el interlocutor.

Esto sucede porque el actor, durante el proceso de trabajo preparatorio, ha dibujado con insuficiente claridad y precisión el cuadro acerca del que está hablando y ahora, durante los ensayos, en lugar de actuar sobre el interlocutor con sus visualizaciones, se ocupa de llenar estas lagunas.

Volvamos ahora al monólogo de Chatsky e imaginemos a un actor que vea borrosamente los personajes de los que quiere hablar con Sofía.

Un actor así, como ya hemos dicho antes, al ponerse durante el ensayo la tarea de ver todo aquello de lo que está hablando, inevitablemente empleará todas sus fuerzas en esta tarea y se cerrará a su interlocutor. Estará bajo el poder de una tarea tecnológica, que no tiene nada que ver con las tareas y las acciones Chatsky.

–En consecuencia, para tener derecho a "implantar sus visualizaciones" en el interlocutor, para contagiarle con los cuadros realizados en su imaginación, deberá el actor realizar un enorme trabajo, debe reunir y poner en orden el material para la comunicación, es decir, penetrar en la esencia de lo que ha de transmitir, conocer los hechos de los que ha de hablar, las circunstancias dadas en las que es preciso pensar, crear en su visión interna sus propias visualizaciones –decía Konstantín Serguéyevich–.

Cuando el actor comienza a trabajar de este modo, cuando en el proceso de trabajo haya "acumulado visualizaciones", se

encontrará con que las imágenes son al principio borrosas. Si piensa, supongamos, en Puljéria Andréyevna, al principio no podrá decir nada claro de ella. Debe entonces el actor formularse una serie de preguntas concretas: "¿Cuántos años tiene?", "¿cómo es su rostro?", "¿cómo se viste?", etc.; su imaginación, haciendo uso de toda la reserva de experiencias vitales, irá añadiendo diversos detalles hasta completar las visualizaciones.

Al llevar a cabo tan sencillo trabajo, incluimos de manera imperceptible para nosotros nuestros propios sentimientos, es decir, el fruto de nuestra imaginación se nos vuelve cercano, deseamos volver mentalmente a él para encontrar más y más detalles nuevos.

El objeto sobre el que trabaja nuestra imaginación se convierte así en nuestro recuerdo personal, es decir, en el valioso bagaje, en el material sin el cual es imposible la creación.

Konstantín Serguéyevich nos hablaba a propósito de esto:

–Imaginen que una vez, hace tiempo, en su juventud vieron una ciudad. Pasearon por sus parques y calles, admiraron sus monumentos históricos, bajaron hasta el río, se detuvieron junto al pretil de los puentes. Después se fueron y no tuvieron ocasión en toda su vida de volver a esos sitios. Pero cuando ante ustedes pronuncian el nombre de esa ciudad, en su espíritu se desencadena una serie de recuerdos visuales y emocionales, unidos para ustedes por toda la vida al nombre de la ciudad, a un determinado conjunto de letras. Ustedes no abarcan todas las imágenes, sus detalles, pero algo de lo que les impresionó aparece inmediatamente ante sus ojos. Puede que sea un rincón de un patio con un banco bajo unos tilos, puede que sea la plaza del mercado y unos trozos de heno sobre la nieve sucia o una persona con la que estuvieron hablando dos horas seguidas. Ustedes recordarán inmediatamente cómo eran en aquel momento; en una palabra, miles de sensaciones se agitarán en ustedes en un abrir y cerrar de ojos, porque hubo un momento en que a esta sensación emocional precedió una viva y amplia concreción,

pues realmente ustedes estuvieron en esa ciudad, vieron todo con sus propios ojos. Algo parecido debe ocurrir en escena con el actor que haya hecho un buen acopio de imágenes visuales.

En este enorme trabajo, cuanto más minuciosa, profunda y concienzudamente sean fantaseadas por el actor las visualizaciones del personaje, más fuerte será la influencia que ejerzan sobre el espectador.

Si el actor no ve aquello de lo que habla con su interlocutor en escena, por más que se esfuerce, no habrá "contagio": no surgirá una comunicación emocional viva entre el actor y la sala. Mientras los mejores hallazgos del director no sean puestos en práctica por un actor que influya con imágenes vivas sobre la sala, el espectáculo estará muerto; nunca llegará a ser palabra de vida, sinceridad espiritual. Fuera del actor que ahora, en el momento presente, "ve" y contagia vivamente con sus imágenes al espectador, no existe la esencia del teatro que obliga a tomar a éste como escuela de risas y lágrimas.

Las visualizaciones en el papel han de ser acumuladas constantemente por el actor, afectando además a los hechos de la vida del personaje sobre los cuales éste no habla nunca, acaecidos bien antes del comienzo de los sucesos desarrollados en la obra, bien entre dos sucesos.

Por supuesto, nosotros, los directores, dirigimos la atención del actor hacia el subtexto ilustrado de las palabras que éste pronuncia en escena y, si este hilo se rompe en el actor de forma perceptible, no sólo el director le dice: "¡No, usted no está viendo!", sino que el propio actor se detiene bruscamente con estas palabras: "Estoy mintiendo, no veo de qué estoy hablando". Pero nos tomamos de una forma bastante superficial la prehistoria del personaje o todo lo ocurrido entre los actos. Denigramos el significado que para el personaje tienen todos los sucesos no mostrados en la obra, a veces, durante los ensayos llamamos la atención del actor sobre uno u otro hecho de la biografía del personaje que ha pasado por alto, pero debido a que estas partes no se ensayan,

se convierten para la mayor parte de los actores en manchas oscuras del papel.

Pues, ¿qué se puede comprender en Hamlet, si no se ve, no se reconoce realmente cómo ha transformado por completo su vida el asesinato del rey, descubriendo en toda su evidencia la disgregada "unión de tiempos"[57] y colocando al protagonista en un estado de extrema tensión? Por cierto, que esto ha ocurrido antes del comienzo de la tragedia.

Fiodor Talánov, el protagonista de *La invasión* de Leónov[58], dice en el primer acto a la niñera Demídievna: "Mi vida me ha dejado aterido". ¿Qué se alza tras esta breve frase? La vergüenza del juicio y la subsiguiente condena, los años pasados lejos de la familia, la rudeza de la salvaje naturaleza siberiana. La soledad, el tormento de la conciencia, las amargas reflexiones de marginado, los pulmones enfermos, el alma herida. Si se piensa sobre esto de forma muy concreta, imaginándose paso tras paso todo el camino de Fiodor en su reclusión, toda la gravedad de su estado moral, entonces el sentimiento con el que dice esa frase surgirá por sí mismo en el espíritu del actor y se derramará sobre la sala.

Hay un personaje episódico de la obra de Gorky *Los hijos del sol* que, apenas sale a escena, se recomienda a sí mismo de la siguiente manera: "¡Permítame! Hagamos como es debido... Me presento; subteniente Yakov Troshin, antiguo ayudante del jefe de estación de Log... el mismo Yakov Troshin al que un tren atropelló a su mujer y su hijo...

---

57. El término que he traducido por "unión de tiempos" expresa en ruso una imagen difícil de verter al castellano: se trata de una cadena, en este caso de generaciones, uno de cuyos eslabones, el correspondiente al padre de Hamlet, ha sido roto violentamente, produciéndose una disgregación de la cadena.

58. Leonid Maxímovich Leónov (n. 1899). Novelista y dramaturgo ruso. Miembro de la Academia de Ciencias de la URSS desde 1972 y nombrado Héroe del Trabajo Socialista en 1967. Diputado del Soviet Supremo de 1946 a 1970. Autor de artículos de crítica literaria. La obra mencionada, escrita en 1942, le valió el Premio Nacional en 1943 y vio una segunda redacción en 1964.

Aún tengo hijos, pero mujer no... Mmm. ¿Con quién tengo el honor?".

Una sola frase, pero tras ella una enorme cantidad de trabajo para el actor. Todo el pasado de una persona está encerrado en estas parcas, despojadas palabras de Gorky: la cotidianidad de una pobre pero honrada familia, la horrible desgracia que cae sobre ella, el fango de la vida provinciana que lentamente, paso a paso, va cubriendo al hombre, su lento descenso al fondo y el orgullo de pobre que atraviesa toda esta tirada, del aspirante a formar parte del círculo intelectual en el que casualmente se ha introducido, deseando parecer un intelectual. Y cuando esto sea no sólo comprendido, sino *visto* por el actor en el trágico empaste de colores vitales que vio Gorky, y lo haya *trasladado a sí mismo*, saldrá a escena como Yakov Troshin, uno de los múltiples héroes gorkianos del subsuelo con el espinazo roto pero con el espíritu vivo todavía.

Si hay concreción en la frase pronunciada por un actor: "En esencia soy una basura, y además un desarrapado" (Nieznámov en la obra *Culpables sin culpa*[59]), si la famosa exclamación de Acosta: "¡Y sin embargo, gira!"[60] está unida para el intérprete del papel a una precisa y palpable imagen de los años de minucioso y ascético trabajo, de noches en blanco e inspiradas búsquedas científicas, si tras el apodo de Valka *La Barata* para la actriz se alza la vida día tras día vacía, superficial y, al mismo tiempo, amarga y llena de transigencias de la heroína de *Historia de Irkutsk*[61]; entonces el auténtico

---

59. Una de las numerosas obras escritas por Alexandr Ostrovsky (véase nota 4).

60. Frase perteneciente a la tragedia de Karl Gutzkow *Uriel Acosta*, famosa entre otras razones por ser una de las obras dirigidas por Stanislavsky en la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura, antecedente inmediato del Teatro del Arte. Sobre esta puesta en escena da más información el propio Stanislavsky en su libro *Mi vida en el arte*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985.

61. Una de las obras más importantes de Alekséi Nikoláyevich Arbúzov (1908-1986). Fue escrita en 1959 y ha formado parte del repertorio de cientos de compañías rusas.

sentimiento humano, hacia el que no existe un camino directo, sino sólo este otro, largo y zigzagueante, nacerá por sí mismo en el espectáculo a partir del contacto del actor con sus recuerdos.

Ese mismo carácter tiene el trabajo individual del actor, sobre todo lo que ocurre con el personaje entre dos de sus apariciones en la obra, independientemente de si este intervalo equivale a decenas de años o a unas horas, o incluso pocos minutos. Un actor inteligente inevitablemente atravesará junto con su héroe toda esta etapa de su vida, inexistente en la obra para así reflejar en su siguiente salida a escena todos los cambios realizados en él.

¿Cómo se puede interpretar el cuarto acto de *La gaviota* si no se lleva a cabo junto con Nina todo su atormentado camino desde el momento en que ella, joven y enamorada, se encontró con Trigorin en la habitación de un hotel moscovita hasta aquellos dos días lluviosos de otoño, que pasó, sin objetivo, vagando bajo la lluvia junto al "lago hechizado"?

Los grandes artistas comprenden perfectamente que los recuerdos de una persona sobre lo ya vivido no sólo nos iluminan un fragmento de su pasado, sino que le descubren mucho a ella misma sobre lo que es en el momento presente. Si Chéjov no hubiese escrito el monólogo final de Nina en *La gaviota*, sustituyendo ese relato que hace la heroína por la muestra de una serie de episodios escénicos relacionados con sus "desdichas y vagabundeos", el personaje habría perdido mucho de su profundidad y poesía, y nosotros sabríamos menos de Nina, de en qué se ha convertido a causa de lo vivido por ella.

El interés del público en estos casos no se apoya en el argumento. Habitualmente todo lo que ocurre con el personaje en el intervalo entre dos de sus apariciones en escena se sabe con antelación. Así, por ejemplo, en *El carillón del Kremlin*[62]

---

[62] Una de las obras principales de Nikolai Fiódorovich Pogodin (1900 - 1962). La principal línea argumental de esta obra, escrita en 1942,

el público siempre espera tenso *cómo* será el Zabelin que regrese a su casa después del encuentro con Lenin. ¡Cuántas veces me ha tocado observar cómo en estos momentos enmudecía de ansiedad la sala del Teatro del Arte! De la misma forma sabemos con antelación sobre Nina por el relato de Dorn, y por eso nos interesa extraordinariamente encontrarnos de nuevo con la "gaviota" herida por el disparo de la inactividad.

¿Para qué necesitaba Ostrovsky repetir el contenido del primer acto de *Culpables sin culpa*, que ya hemos visto, por medio del relato que hace Kruchínina en el segundo acto? Porque una cosa es el dolor reciente de la desgracia ocurrida hace poco y otra totalmente distinta el recuerdo que envenena el alma, con el que una persona ha tenido que convivir a lo largo de diecisiete años. Entre nosotros se representa frecuentemente *Culpables sin culpa*, pero ¿acaso todas las intérpretes del papel valoran de forma adecuada los hechos de la biografía de Kruchínina durante estos diecisiete años, comprenden cuánto ha sufrido, cambiado de opinión, cómo ha comenzado a mirar en la vida de otra forma a muchas cosas, al ver a través del prisma de su desgracia personal y de las desdichas de decenas de personas? ¿Es que todas las intérpretes siguen su errar por los escenarios de provincias, acumulan en su interior los amargos pensamientos, consolidados por el tiempo y los recuerdos que las invaden con una fuerza inusual en cuanto aparecen en su ciudad natal? Mas he aquí que Yermólova estremecía al público al relatar su pasado. Los recuerdos de esta mujer, que ha madurado espiritualmente, aparecían más claros y ricos que los propios sucesos que los habían originado.

---

con una segunda redacción en 1956, gira en torno al cambio experimentado por el ingeniero Zabelin, un escéptico de los cambios sociales producidos en Rusia tras la Revolución de Octubre y que, tras una entrevista con Lenin en la que éste, a sabiendas de sus ideas, le encarga un trabajo de gran responsabilidad en la electrificación del país, siente tambalearse sus ideas conservadoras.

El comunista Jlébnikov, protagonista de la obra de Aleksandr Shtein *Asunto personal*[63], es expulsado del partido injustamente, a causa de una sospecha infundada. En la obra no aparece la reunión del partido en la que se debate el asunto personal de Jlébnikov. ¡Mas qué bruscamente divide toda la obra en dos partes internamente diferentes, qué abismo se abre entre la visión que tiene de la vida Jlébnikov-comunista y el momento en que se encuentra colocado fuera del partido, qué papel juega esa reunión en el talante de todos los personajes! Si el actor que desempeña el papel de Jlébnikov no vive en toda su angustiosa concreción la vergüenza y la congoja de esa reunión, no "oye" las palabras que sobre él se dicen, no ve los rostros de sus camaradas, unos alarmados, otros tocados por la compasión, no se sumerge en la atmósfera nerviosa, excitada por lo que está ocurriendo, no podrá interpretar la segunda parte de la obra, dedicada a la lucha de Jlébnikov por defender su lugar en el partido, por el derecho a llamarse de nuevo comunista.

Cuando el actor consigue abarcar íntegramente la vida del personaje sin saltar por encima de estas etapas que no están ceñidas a las acciones del drama, sobre el escenario surge no ya un personaje, sino un ser humano; nace una auténtica verdad en el comportamiento, que dicta al actor unos colores, unas adaptaciones tales al papel que no podría inventar de forma intencionada, sin vivir junto con el personaje todo lo que éste ha de vivir. Y es que precisamente esta imprevisión de la verdad, junto a la cual hemos pasado cientos de veces, pero en la que sólo hoy, ahora, por vez primera ha fijado el artista nuestra atención, precisamente ella es la que sorprende, la que obliga al espectador a compartir con el personaje la vivencia de su tristeza y su alegría. Sólo una interpretación así –descubrimiento, juego–, la comprensión de

63. Aleksandr Petróvich Shtein (n. 1906). Dramaturgo ruso, miembro del PCUS desde 1930. Premio Nacional en 1949 y 1951. La obra a la que se hace referencia fue escrita en 1954.

lo nuevo, de lo que aún no había sido descifrado en la vida, es lo que engalana auténticamente nuestro teatro.

Cuanto más amplias sean nuestras observaciones y conocimientos acerca de la vida, más fácil y fructíferamente trabajará nuestra imaginación.

En el arte del teatro este principio es decisivo, puesto que el actor, como resultado de su trabajo, se presenta ante el espectador como una persona viva de una u otra época, y la más pequeña falta de autenticidad de su actitud interna o externa obligará inmediatamente a un espectador perceptivo a ponerse en guardia.

Stanislavsky insistía constantemente en que la observación es el fundamento de la imaginación creativa del actor. Recomendaba a los actores utilizar libretas de notas para anotar todo lo que les llamase la atención. Decía que a este respecto los actores han de tomar como ejemplo a los escritores.

Konstantín Serguéyevich daba una enorme importancia a la habilidad para empaparse de observaciones y conocimientos. Hablaba constantemente de la riqueza que encierra para actores y directores la pintura, la música, la poesía, y demandaba de los actores que estudiasen las artes contiguas no sólo en relación con la puesta de tal o cual obra cuando ello es de una importancia vital, sino como una obligación, como él decía, "como provisión".

–Aprendan a mirar a la vida –aconsejaba Konstantín Serguéyevich–. Mirar a la vida es para el actor todo un arte. Ahora ustedes han de aprender a "devorar conocimientos". En estos casos yo siempre recuerdo a Shaliapin[64]. En cierta

---

64. Fiodor Ivánovich Shaliapin (1873-1938). Cantante lírico ruso (bajo). Nombrado Artista del Pueblo en 1918. Famoso no sólo por la extraordinaria calidad de su voz, sino por el profundo y minucioso estudio actoral a que sometía a sus personajes. Trabajó en compañías privadas de ópera de 1896 a 1899, y después en los teatros Bolshói y Marinsky. Trabajó también como director y pintor. En 1922 emigró a Francia, muriendo en París, desde donde fueron trasladados sus restos a Moscú en 1984.

ocasión estábamos en compañía de Répin, Serov[65] y otros maestros. Mámontov[66] me tocó y dijo: "Mire, Konstantín Serguéyevich, cómo Shaliapin "devora conocimientos". Así es que aprendan a "devorar conocimientos".

El actor está obligado a ser una persona de amplia formación, que se empape activamente de conocimientos, sólo en ese caso podrá ser un auténtico artista. Las visualizaciones, su claridad y eficacia se apoyan en la experiencia, en la cantidad y calidad de observaciones sobre la vida.

La cuestión de las visualizaciones era considerada por Stanislavsky de una importancia extraordinaria para el correcto fluir del proceso orgánico creativo del actor. Para entrenar estos conocimientos prácticos recomendaba trabajar el máximo posible sobre la palabra artística.

En sus clases del Estudio daba una extraordinaria importancia a esta proposición. Para que el alumno reconozca hasta dónde ha de llegar el empeño en el proceso de trabajo, Stanislavsky proponía antes de comenzar el trabajo sobre un relato literario, hacer un ejercicio que da la posibilidad al alumno de comprender sobre qué proceso orgánico se construye cualquier relato en la vida. Konstantín

---

65. Ilyá Efímovich Répin (1844-1930). Pintor ruso, perteneciente al grupo de Los Ambulantes. Su pintura, a veces de un gran realismo, se caracteriza por reflejar temas históricos en momentos claves de Rusia y, en otros casos, criticar situaciones políticas y sociales de actualidad, así como una gran profundidad psicológica en los retratos.

Valentín Alexándrovich Serov (1865-1911). Pintor y grafista ruso perteneciente a los grupos Los Ambulantes y El Mundo del Arte. Caracterizado por una agudeza psicológica excepcional en retratos hechos con un gran laconismo y por dibujos satíricos de contenido social y político; en los últimos años de su actividad artística comenzó a separarse de su estilo realista para acercarse al modernismo.

66. Savva Ivánovich Mámontov (1844-1918). Financiero y mecenas ruso. Accionista de ferrocarriles y sociedades industriales, protegió e impulsó la actividad de numerosos pintores, músicos y artistas de todo tipo, muchos de los cuales vivieron y trabajaron en Abrámtsevo, una hacienda cercana a Moscú, propiedad suya desde 1874. Organizador de una compañía privada de ópera en 1885. Se arruinó en 1899.

Serguéyevich proponía relatar un caso cualquiera de la *propia* vida.

Para ello el alumno debe reconstruir este caso en su memoria lo más verídica, minuciosa y claramente que pueda y después contarlo a su interlocutor.

La imaginación creativa del alumno le obliga a fantasear las circunstancias según las cuales precisamente hoy, aquí, ahora, desea contar precisamente a un determinado oyente precisamente este caso de su vida.

Cuando el alumno asimila este ejercicio es necesario que comprenda que para relatar un acontecimiento de su vida es preciso tan sólo que lo recuerde. Así también en el trabajo sobre cualquier monólogo, sobre cualquier relato, él debe fantasear y adaptarse a aquella imagen de la que va a hablar, que ésta se convierta en su *recuerdo*.

Cuando el alumno ha imaginado con suficiente detalle la imagen de la que debe hablar, ha de compartir sus recuerdos con el interlocutor, dibujarle con palabras sus visualizaciones.

–Lo más difícil –decía Konstantín Serguéyevich– es encontrar el camino hacia una auténtica comunicación. Los tentáculos de mi espíritu deben sentir el espíritu del interlocutor. Es preciso encontrar un proceso orgánico con el que más adelante se asienten las palabras. En consecuencia, en primer lugar hay que sondear al interlocutor, en segundo, obligarle a percibir las visualizaciones de usted y en tercero, verificar la percepción del interlocutor. Para ello es preciso dar al interlocutor tiempo para ver aquello que se le transmite.

»El actor que simplemente aprende el papel de memoria –continuaba Konstantín Serguéyevich– siempre habla en escena sin esperar a que el interlocutor haya percibido su réplica, pero en la vida, no importa a qué distancia hable, usted siempre espera a que aquel con quien está hablando imagine y asimile todo. ¿Cómo pueden ser entendidas las palabras en el escenario si el actor comienza a escupirlas? Eso será entonces sólo un derrame de palabras, nunca será acción verbal.

»Si el alumno sabe exactamente qué hechos quiere contar, en nombre de qué ha comenzado el relato y qué relación con estos hechos espera del interlocutor, nunca se precipitará.

»La acción está condicionada por los motivos de la acción. Cada acción está unida a la acción transversal y a la supertarea.

»La acción transversal es como un canal de navegación. Cuando el actor no tiene ninguna supertarea comienza a interpretar pequeñas tareas, de él no brota nada. Sólo la lógica y la continuidad han de ser el fundamento del proceso creativo.

Para que los alumnos asimilasen mejor estas proposiciones, Konstantín Serguéyevich me aconsejaba ponerles ejemplos tomados de la vida.

–Que recuerden un caso cualquiera tomado de su propia vida y que con una rigurosa línea de continuidad le enuncien la cadena de sucesos que surgen a lo largo de la acción.

»Cuando una persona cuenta algo que ha sido vivido por ella –añadía Konstantín Serguéyevich–, aunque desee hablar sólo de sus *sentimientos*, en realidad está hablando de sus acciones.

Resulta interesante que Anton Chéjov, al reflexionar sobre la maestría del literato, escribiese en una de sus cartas:

> Lo mejor es huir de la descripción del estado espiritual de los personajes; hay que procurar que éste sea entendido a través de las acciones de los personajes.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El trabajo con la palabra artística

Aún recuerdo cómo al llegar a la primera clase sobre la palabra artística en el Estudio organizado por Stanislavsky, yo intentaba febrilmente enterarme de todo cuanto recibía de Konstantín Serguéyevich. Sabía perfectamente que incluso si entendía aquello a lo que se refería Konstantín Serguéyevich, no sería bastante, lo mismo que comprendía por completo sus palabras: "Saber en arte es saber hacer".

¿Cómo organizar las clases? ¿Cómo no desviarse hacia los clichés de todos conocidos acerca de la palabra artística?

Estas ideas no me dejaban tranquila. A todas mis preguntas sobre la práctica de las clases Konstantín Serguéyevich contestaba así:

–Si usted entiende qué es lo que yo quiero, forzosamente encontrará el camino. Pero en cuanto le surja una pregunta a la que usted misma no puede hallar la respuesta, telefonéeme a cualquier hora. Dése cuenta que yo espero de usted un trabajo experimental y por ello será una alegría ayudarla.

Me preocupaba una idea acerca del estado del actor durante el relato. Ocurre que en la obra el actor esencialmente choca con los sucesos que ocurren en un determinado instante y reacciona a ellos en ese mismo instante, es decir, su reacción es inmediata, ya que está interpretando a un ser humano que no sabe lo que ocurrirá en el siguiente minuto. Lo más correcto sería decir que la naturaleza del arte actoral

consiste en que el actor, aun conociendo perfectamente la obra, en cada momento aislado del papel debe percibir los sucesos que ocurren como si el desarrollo posterior de la obra fuese para él desconocido.

Y cuanto más diestro sea el actor, más hará creer al espectador que todo lo que le ocurre en el escenario es "como si fuese la primera vez". La acción escénica siempre se construye en tiempo presente. Mas, ¿cómo conservar este "como si fuese la primera vez" en un relato? Un relato, por lo general, abarca diferentes períodos de la vida de un hombre. En cualquier relato que tomemos, ya sea "La nevasca" de Pushkin, "El capote" de Gógol o "Monada" de Chéjov, vemos que el autor construye el argumento haciéndonos conocer el pasado de los personajes, es decir, nos da la posibilidad de conocer la vida del personaje a lo largo de un gran período de tiempo. Así, en el actor que lee el relato debe existir una perspectiva sobre aquello de lo que va a hablar. En otras palabras, en un relato el actor debe conocer con antelación toda la cadena de sucesos y saber disponer los hechos de manera que lleve al oyente hacia aquello en nombre de lo cual relata lo vivido por él.

Me puse a comprobar en mí misma, basándome en recuerdos, cómo suena un relato tomado de la vida. Quiero, por ejemplo, contar cómo ingresé en el Teatro del Arte. Puede que comience mi relato desde la infancia, puede que mi relato contenga gran abundancia de minuciosos recuerdos, pero éstos me resultarán imprescindibles para el hecho fundamental, y yo, durante el proceso de narración, subordinaré todos al hecho principal.

Cuanto más pensaba en el problema del relato, más claras me quedaban las palabras de Konstantín Serguéyevich: "No importa qué monólogo, qué relato escoja el alumno, es preciso que fantasee y se habitúe de tal forma al cuadro de que está hablando, *que éste se convierta en su recuerdo*"

Una de las exigencias categóricas de Konstantín Serguéyevich, promovidas por el trabajo en la cátedra de palabra artística del Estudio, era que el proceso de trabajo sobre esta

materia no se diferenciase del método de enseñanza utilizado en la interpretación. Por eso el método de análisis activo de la obra, que él proponía a los actores al comienzo del trabajo sobre el papel, obligaba también a emplearlo en el trabajo sobre relatos.

Para que el cuadro dibujado por el autor del relato se convierta para el estudiante en su recuerdo personal, es preciso acercarse a esto desde lejos. Antes de iniciar las clases prácticas y por indicación de Stanislavsky, hube de descomponer por sucesos los relatos elegidos, establecer su fábula de acciones y proponer una serie de estudios. Entre la multitud de medios empleados por los escritores existe el medio del relato en primera persona ("Relato delciudadano N. N.", "Champán" de Chéjov, "Felicidad" de Gorky, etc.). Otro medio es aquél en que el autor habla no en primera persona sobre las gentes que ha visto en la vida, nos cuenta cuáles son sus relaciones con ellas ("Muchacho malvado", "Las hijas de Albión", "Lengua Larga" de Chéjov). O un tercer método: el autor nos cuenta desde un principio algo que él ha visto en la vida y después pasa a describir su reacción ante lo visto, entrelazándose de esa forma a sí mismo con el argumento del relato ("La cita" de Turguéniev).

Sin salirme del contenido del relato, yo debía dar al alumno la posibilidad de acumular una experiencia que le ayudase de forma concreta en el futuro trabajo sobre el texto.

Me dieron una lista de cuentos, seleccionados por Konstantín Serguéyevich, sobre los que yo debía trabajar, y al llegar a casa intenté organizarme con ellos de una nueva forma, es decir, señalar en el cuento los sucesos, los hechos con los que el autor construye el argumento. Analicé el cuento de Chéjov "Champán".

Recordaré brevemente su argumento. Un hombre que ha caído muy bajo recuerda como en su aburrida, falta de esperanza y gris vida de jefe de apeadero irrumpió la atracción hacia una mujer llegada casualmente y le desbarató.

El cuento está construido de una forma muy interesante. En el primer fragmento Chéjov nos introduce en las circunstancias

dadas de la vida de su protagonista. Un apeadero en medio de la estepa, veinte verstas alrededor del cual no hay ni una aldea. "La única distracción posible eran las ventanillas de los trenes de pasajeros, además del inmundo vodka [...] A veces sucedía que asoma fugazmente por la ventanilla de un vagón una cabecita femenina y uno se queda de pie, como una estatua, sin respirar, mirando hasta que el tren se convierte en un punto apenas visible; o bebes hasta más no poder el maldito vodka, te atontas y no sientes cómo pasan las largas horas y los días".

Tras dibujarnos las circunstancias de la vida del jefe de apeadero, Chéjov pasa a desarrollar el argumento.

Junto a su esposa a la que no ama, pero que está enamorada de él, celebra el Año Nuevo: "A pesar del aburrimiento que me hastiaba, nos dispusimos a recibir el Año Nuevo con una inusual solemnidad y esperamos la medianoche con una cierta impaciencia. El caso es que teníamos guardadas dos botellas de champán, del auténtico, con membrete de la viuda Clicotte". A las doce menos cinco el marido, al descorchar la botella, la dejó caer al suelo:

> Se derramó no más de un vaso, pues me dio tiempo a coger la botella y tapar su espumeante boca con un dedo.
>
> –Bueno, ¡Año Nuevo, dicha nueva! –dije, sirviendo dos vasos–. ¡Bebe!
>
> Mi mujer tomó su vaso y me miró fijamente con ojos asustados. Su rostro había empalidecido y reflejaba terror.
>
> –¿Se te ha caído la botella? –preguntó.
>
> –Sí, se me ha caído. Bueno, ¿y qué ocurre por eso?
>
> –No está bien –respondió, dejando su vaso y empalideciendo aún más–. Trae mala suerte. Eso quiere decir que estos años nos pasará algo malo.
>
> –¡Vaya una mujer! –dije, lanzando un suspiro–. Eres una mujer inteligente, pero desvarías como una niñera vieja. Bebe.
>
> –Quiera Dios que desvaríe, pero... ¡por fuerza pasará algo! ¡Ya lo verás!

Ni siquiera se llevó el vaso a los labios, se retiró de la mesa y se quedó pensativa. Dije unas cuantas frases hechas sobre los prejuicios, me bebí media botella, di unos pasos de un rincón a otro y salí.

Este pequeño episodio –el enojo contra la supersticiosa esposa– obliga al jefe de apeadero a tomar conciencia de toda su vida. Y llega a una conclusión, lleno de tristeza y amarga ironía. "Aparte de fracasos y desgracias, no he conocido otra cosa en la vida. ¿Qué me puede ocurrir aún peor?". Esas desdichas, ya experimentadas y que ahora están presentes, son tan grandes que es difícil pensar en algo aún peor. ¿Qué mal puede ya producir un pez que ha sido pescado, cocinado y servido en su salsa?

Al volver a casa tras el desolado paseo, se entera de que durante su ausencia ha venido a visitarles durante tres días la tía de su mujer:

> Tras la mesa estaba sentada una pequeña mujer de grandes ojos negros. Mi mesa, las paredes grises, el tosco diván... parecía como si todo, hasta las más pequeñas motas de polvo, rejuveneciesen y se alegrasen con la presencia de este ser, nuevo, joven, portador de una especie de sabio aroma de belleza y firmeza.
>
> De nuevo comenzó la cena[...]
>
> No recuerdo qué pasó luego. Quien quiera saber cómo comienza el amor, que lea novelas y largos relatos, que yo diré sólo un poco y con las palabras de un estúpido romance:
>
> Conocer, al verla a usted
>
> Yo en mala hora[...]
>
> Todo se fue patas arriba al diablo. Recuerdo un furioso torbellino que me arrastró dando vueltas, como una plumilla. Me arrastró durante mucho tiempo y borró de la faz de la tierra a mi esposa, a la misma tía y a mis fuerzas. Desde un apeadero de la estepa, como pueden ver, me arrojó a esta oscura calle.
>
> Ahora díganme: ¿qué puede ocurrirme aún peor?

De una forma sutilísima Chéjov descubre ante nosotros el mundo interno de un hombre pequeño, profundamente agitado por lo que le ha ocurrido. Sin ninguna relación con las circunstancias de su "existencia", llega inesperadamente a su casa una mujer, un amor que le lleva a la ruina y él, asustado ante la complejidad de la vida, pregunta: "¿Qué puede ocurrirme aún peor?".

Cuanto más lo pensaba, más claro me quedaba que en este cuento, al que Chéjov puso dos títulos "Champán" y "Cuento de un trotamundos", hay que buscar la acción transversal a partir del "trotamundos" chejoviano: quiero tener plena conciencia de la trágica torpeza acontecida en mi vida, encontrar explicación a lo inexplicable, al hecho que no se acomoda a mi conciencia: una estúpida superstición que se ha cumplido.

Para ello necesito contar esto a alguien en voz alta, y en sus ojos encontrar la clave del enigma.

Para ello necesito acumular aquellas visualizaciones que puedan convertirse en material para la comunicación. Necesito vivir en mi imaginación la vida del jefe de apeadero chejoviano, que se compuso debido a una serie de circunstancias tales que le convirtieron en un trotamundos.

El suceso fundamental, que le arrojó a ese abismo, fue la inesperada e incendiaria pasión que, como un furioso torbellino, borró su pasado.

Ante todo es preciso imaginarse cómo era la vida de este hombre antes del pernicioso suceso:

Lugar. Un apeadero. En veinte verstas a la redonda no hay ni un pueblo. ¡Es la estepa!

Sociedad. Esposa, un telegrafista sordo, un vigilante.

Relación con la esposa. No la ama. El amor de ella le irrita. Ella no tiene nada en la vida, salvo un servil amor hacia él. Ella le perdona todo, incluso la crueldad cuando él, borracho, sin saber sobre quién descarga su cólera y su amargura, la tortura con reproches.

¿Cómo ha transcurrido su vida hasta el momento en que fue útil para que le metieran en el puesto de "jefe" de apeadero?

Sus padres murieron cuando era muy pequeño. Nació en una familia noble, pero no recibió educación ni formación. Le expulsaron del gimnasio[67]. Se casó siendo un muchacho. Soñaba con el amor, pero no hubo amor en su vida.

Total falta de intereses.

Distracciones. Las ventanillas de los trenes de pasajeros, por las cuales asoman fugazmente algunos rostros femeninos, y el vodka, que le atonta, que le permite no pensar en nada.

Un sentimiento de infinita soledad, una sensación de profunda injusticia devoran su alma, y los amargos pensamientos acerca de su infelicidad se convierten para él en habituales, le producen una cierta satisfacción y él se entrega a ellos con placer.

Es preciso comprender hondamente el mundo interno de este hombre que se ha abandonado hasta el momento en que ocurre el suceso escrito por Chéjov, que le empuja hacia una completa caída, para, como resultado del trabajo, poder hablar en su nombre.

Yo señalé una serie de estudios:

1. *Un tren de pasajeros se detiene casualmente en el apeadero.* Al no entender las causas de la detención algunos pasajeros salen a la plataforma de los vagones, preguntan, varios de ellos bajan al andén. El jefe de apeadero los observa atentamente, tratando de adivinar quiénes son estas personas, adónde van, para qué.

Tras unos minutos de parada el tren se pone en marcha y el jefe queda solo en el andén.

En este estudio el alumno ha de fantasear un monólogo interno acerca de que a ninguna de estas personas se las puede retener aquí, con ninguna de ellas se puede charlar, que alguna

---

67. Nombre que recibían en la Rusia zarista los centros de enseñanza primaria, donde se recibía formación hasta los 16-17 años.

de ellas tiene una interesante vida, desconocida para él, que ellos se precipitan ahora hacia las grandes ciudades, iluminadas y llenas de gente, pero él se queda aquí, con el farol en las manos, en medio de la estepa cubierta de nieve y que nadie tiene nada que ver con él.

2. *Una noche corriente en casa del jefe de apeadero.* Él con su esposa. Al otro lado de la pared el monótono golpeteo del telégrafo. La esposa trata de encontrar algún tema de conversación, intenta distraerle, busca en sus ojos la aprobación hacia la cena que ha preparado.

Todos los intentos de ella provocan en él el deseo de humillarla, de acusarla de la desazón que él siente, de arrojar sobre ella su vida llena de insatisfacciones.

3. *Año Nuevo.* Marido y mujer ponen juntos la mesa. Ambos están alegres por la idea de que a las doce de la noche será descorchada una botella de champán que guardan desde el otoño. Este tesoro fue ganado en una apuesta con uno de los jefes y ahora ellos saborean con antelación el placer de abrirla.

Las manecillas del reloj se acercan a las doce. El marido comienza a descorchar la botella. Esta resbala de sus manos y cae.

La esposa ve en esto un mal presagio.

Quiere ocultar su miedo, pero las ideas que surgen en ella son tales que no puede disimular.

Su imaginación dibuja horribles cuadros de todas las desgracias posibles, y la más horrible de todas es la muerte del marido. Él trata de detenerla, trata de arreglar la celebración del Año Nuevo, pero todo es en vano. Todo acaba en una discusión y él sale fuera.

4. *Durante su ausencia llega un pariente de la esposa.* La mujer no sabe cómo explicar la ausencia del marido.

La mesa está puesta. El champán descorchado.

Él regresa. La celebración del Año Nuevo se reinicia, ahora con tres personas. Todo se vuelve interesante para él. Tiene ganas de conversar, de reírse, de cantar.

Una vez establecidos estos estudios, pedí a Konstantín Serguéyevich que verificase si yo había descompuesto correcta mente el cuento de Chéjov.

M e pidió que le leyese "Champán" en voz alta.

Tras escuchar atentamente el cuento, me preguntó:

–¿Y por qué los estudios señalados por usted se acaban con el primer encuentro con la mujer que ha jugado un papel así en la vida del jefe de apeadero?

Para el alumno es indispensable fantasear también todo lo que ocurrió después de este encuentro hasta el momento en que él se convierte en ese trotamundos en cuya boca pone Chéjov todo el cuento. Chéjov no nos descubre esto. Como siempre es lacónico, pero el actor, para tener derecho a decir "No recuerdo qué pasó luego... Todo se fue patas arriba al diablo. Recuerdo un furioso torbellino que me arrastró dando vueltas como a una plumilla... Desde un apeadero de la estepa me arrojó, como pueden ver, a esta oscura calle.", debe fantasear tanto, debe acumular tal cantidad de visualizaciones, que los oyentes comprendan que no quiere hablar de detalles, que no ha olvidado, pero le resulta difícil hablar de aquello que hasta el día de hoy está vivo para él.

Una vez que hube verificado con Konstantín Serguéyevich la precisión de la descomposición de los otros cuentos en hechos y acciones y hube señalado los estudios, comencé con las clases.

Las condiciones para este trabajo en el Estudio eran excelentes. ¿Quién entre los pedagogos de habla escénica puede contar con que para sus clases se le ofrecerá la posibilidad de hacer estudios con todo un grupo? Nosotros teníamos en el Estudio esa posibilidad y con la práctica me convencía de cuánto se obtiene de esto.

Para "Las hijas de Albión" de Chéjov hicimos el siguiente estudio. Dos alumnos y una alumna pescaban con caña y uno de los alumnos trataba de hacer entender a la alumna que, al parecer, no sabía ruso, que él tiene que meterse en el agua para que no se le escape el pez. Al no conseguir nada, se desnudó y se metió en el agua, mientras el alumno que

más tarde debía recitar el cuento "Las hijas de Albión" observaba esta escena para después contarnos con todo detalle cuanto había visto.

Fue muy interesante el momento en que, tras un largo período de trabajo con los estudios, en los cuales los alumnos recorrieron su papel a través de las acciones físicas y hablaron con sus propias palabras, yo volví a leerles el texto.

Lo escuchaban conteniendo la respiración, comprobando y comparando ávidamente su experiencia personal con lo que recibían del autor.

Después de la segunda lectura, anotaron para sí mismos una precisa sucesión de los hechos que habían de contar: el alumno comprobaba en silencio la asimilación de la lógica y la continuidad de los hechos, poniendo en marcha para sí mismo la "película cinematográfica" de sus visualizaciones.

Cuando el alumno encontraba en esto calma y libertad, pasábamos a la siguiente etapa, el momento del proceso de relato. Al principio el alumno lo hacía con sus propias palabras. El papel del oyente en estas clases se volvía de una extraordinaria responsabilidad. Era bastante difícil superar la pasividad del proceso de percepción, pero la categórica exigencia de Konstantín Serguéyevich de que nuestras clases fuesen fundamentalmente ejercicios de "comunicación", y el hecho de que cada oyente se convirtiese al cabo de una hora en narrador, condujo a que fuese posible eliminar esta dificultad. Entonces comprendí aún más claramente que no se puede abordar el comienzo del cuento sin abarcar por completo todos los episodios acerca de los que voy a hablar, es decir, he de saber perfectamente en nombre de qué estoy contando, cómo me relaciono con las personas o los sucesos que estoy contando y qué espero del interlocutor al que se los cuento. Sólo entonces podré aproximarme a un estado creativo, cuando yo, "como si fuera por primera vez", comparta con el interlocutor los frutos de lo visualizado y lo vivido. Me quedó absolutamente claro que nada de esto se puede conseguir sin interlocutor, sin una comunicación viva. La división del cuento por hechos, la valoración de estos hechos, la

índole de las visualizaciones y la habilidad para relatar el material del autor con las palabras de uno mismo, prepararon el terreno para que las palabras del autor fuesen imprescindibles.

Pasamos al texto del autor. Esta etapa se pasaba en la mayoría de los casos sin ninguna dificultad. El texto se posaba suavemente, los alumnos asían las palabras que mejor y más exactamente que las suyas propias reflejaban el curso de los pensamientos al que ya se habían habituado durante el trabajo preparatorio.

La cuestión acerca de cuándo y cómo pasar al texto exacto del autor en el trabajo sobre el papel y en el trabajo sobre la palabra artística preocupaba mucho a Stanislavsky. En varias ocasiones habló de ello, recalcando que ésa es una cuestión experimental que exige ser contrastada en la práctica.

El paso al texto autoral puro exige una gran sensibilidad por parte del director.

Es peligroso el momento en que el alumno o el actor se familiariza con su propio texto y le parece más exacto y expresivo para el curso de sus ideas.

Por ello, fundamentándome en mi práctica, considero que es preciso aproximar al máximo posible el período de ensayos durante el cual el actor pronuncia el texto con sus propias palabras al verdadero texto del autor a través de una comprobación sobre sí mismo.

Este control contribuye a que el estudiante o el actor comience a amar la forma de expresión verbal que ha logrado el autor. La mera pronunciación del texto autoral se convierte habitualmente en un momento alegre y enriquecedor, pues el actor ya ha asimilado la lógica y la continuidad de ideas y desarrolla su propia versión de los enlaces y los caminos que han conducido al autor precisamente a la formulación dada.

Konstantín Serguéyevich se interesaba vivamente por el curso del trabajo sobre cada fragmento, presenciaba todas las muestras de trabajo, lanzando constantemente nuevas ideas a pedagogos y alumnos, señalando los caminos más precisos y sutiles en el trabajo.

Es difícil transmitir cómo este gran pedagogo se alegraba con la más pequeña chispa de verdad en un alumno, con qué insistencia nos inculcaba la fe en la fuerza del trabajo y la necesidad del trabajo sobre uno mismo.

En sus clases reinaba la atmósfera de una especie de fiesta solemne. Un sentido de colectividad y responsabilidad surgía por sí mismo. Cuando retumbaba el temible "no creo", parecía a veces que el alumno no hallaba en sí mismo valor para continuar, pero el gran talento pedagógico de Konstantín Serguéyevich provocaba la exigencia hacia uno mismo, cuando el falso amor propio, la falsa timidez pasaban a segundo plano y aparecía el anhelo de hacer aunque fuese una pizca de la gran tarea que tan apasionadamente había señalado Stanislavsky.

Y además la terrible exigencia se transformaba en infantil alegría con el más pequeño acierto del alumno, hacía nacer un sentimiento de inspirada libertad y fe en uno mismo.

Konstantín Serguéyevich seguía con excepcional perspicacia la sinceridad del proceso creativo del alumno cuando éste comenzaba a relatar.

–Pónganse a prueba –decía en nuestras clases–, recuerden que antes de que comiencen a crear es necesario liberar los músculos, para que su naturaleza tome la palabra. ¿Qué significa concentrarse en los pensamientos? Muchos piensan que concentrarse significa meterse en sí mismo. Eso sólo produce tensión. Miren al auditorio, encuentren a aquél a quien hablan, apunten al objetivo y comiencen a hablar. Y no susurren. Si susurran y no hablan con voz normal, están mintiendo. Eso significa que no están creyendo en aquello en nombre de lo cual hablan y no valoran lo suficiente las circunstancias dadas. Pero si comienzan simplemente a hablar fuerte, eso será violencia, sobreactuación, significa que necesitan unas circunstancias dadas tales que le obliguen, quiéranlo o no, a hablar fuerte. Si ustedes hablan muy fuerte es porque tienen alguna tarea interna, algún motivo. No me dibujen un cuadro con gestos y mímica, para eso están las palabras. Dense cuenta de que esa sonrisita es de desconcierto,

de adulación. Luchen contra ella. Acuérdense de la bajeza de la sonrisa actoral. Cuando ustedes se encaucen hacia el discurso desde la libertad, llegarán a una verdadera conversación viva. Hay que desembarazarse de todo lo superfluo. Es lo más importante. Hay que empeñarse en ello desde el primer momento.

Las exigencias de Konstantín Serguéyevich aumentaban constantemente. Después de conseguir la asimilación de una etapa, llamaba inmediatamente al pedagogo y al alumno al siguiente trabajo, aún más profundo.

Recuerdo una clase en la que uno de los alumnos recitó "Lengua Larga" de Chéjov.

–Usted siente– dijo Konstantín Serguéyevich– que cuando ve, relata para su objetivo. Si usted habla de algo que no ve, tendrá que adornar las palabras (grande, graaande, pequeño, pequeeeño). En cuanto deje de ver, dejará de actuar, inevitablemente comenzará a sobreactuar, resultará un cliché. ¿Cómo salvarse de los clichés? No se puede permitir que la película de visualizaciones se rompa. Si los actores dominasen esta habilidad, les aseguro que se podrían montar obras en un plazo de tiempo tan corto que ahora ni soñamos con él.

»Y ahora –continuó Konstantín Serguéyevich– compruebe si no es demasiado superficial la acción transversal de su relato. Pruebe a profundizarla, piense en aquello en cuyo nombre Chéjov escribió este cuento. Chéjov nunca hablaba sobre nada de manera superficial, siempre ocultaba la más profunda esencia del hecho acerca del que escribía. Coge y saca algo a la luz, y da un resultado que no es comedia ni horrible tragedia. Vaya por esta línea, mire hacia la profundidad y puede ser que rompa a llorar por ese *lengua larga*, que rompa a llorar porque hubo una época en que a la gente a la que no se le hacía saber nada, se les exigía en cambio el conocimiento de ciertas leyes, se las castigaba por algo que no entendían. Ésa era una terrible tragedia de aquel entonces.

Y Konstantín Serguéyevich comenzó a hablarnos de los tiempos pasados, de los campesinos, de las relaciones de ellos con las gentes de la clase explotadora.

Sorprendía su experiencia vital, su capacidad de observación, su imaginación creativa.

No puedo olvidar con qué agudeza, con qué viva percepción de la psicología humana descubría en clase el mundo interno del totalmente inocente Lengua Larga, que no está en condiciones de entender qué relación puede tener una tuerca floja, necesaria para la pesca, con el descarrilamiento de un tren.

Al contar, Konstantín Serguéyevich "mostraba" a Lengua Larga, lo mostraba sin el texto del autor, pero con algunas palabras aisladas, rasgos característicos, gestos (miraba algo atentamente y al mismo tiempo se rascaba la frente con el dorso de la mano), encarnaba ante nosotros un hombre tan poco parecido a él, a Stanislavsky, y tan vivo, auténtico, conmovedor en su ingenuidad de campesino, que daban ganas de ver otra vez ese genial boceto del eminente actor-pedagogo.

–¿Cómo se recita un cuento –preguntaba Stanislavsky– en el que hay varios personajes? ¿Planteándose la tarea a partir del narrador o de los distintos personajes? Supongamos que usted recita "Lengua Larga". Debe relatar los pensamientos del campesino, pero no imitar su dicción. En la entonación de usted puede insinuarse la entonación de él e incluso el gesto, puesto que usted ya comienza a actuar y a vivir por él. Pero si usted deja de actuar y comienza a *imitar*, caerá en el cliché. Usted debe entrar en las circunstancias dadas del personaje, pero no copiarle, transmitir su relación con él y no imitar su entonación.

»No olvide que usted tiene una *relación* de narrador hacia esta persona sobre la que está hablando, y no importa cuántos personajes haya en el cuento, usted tiene hacia cada uno de ellos su propia relación; eso los hará diferentes.

»Recuerden que al comenzar a contar ustedes deben saber exactamente en nombre de qué están contando, qué ideas y sentimientos quieren despertar en el oyente.

»Y éste es el objetivo fundamental al que deben ustedes aspirar.

»Una supertarea correctamente definida tiene un significado decisivo para el correcto reparto de los acentos psicológicos en el cuento. Resulta que en la vida, al contar algún caso que nos haya sorprendido, constantemente nos referimos de forma directa a las personas que han tomado parte en el suceso que nos ha conmovido, pero fíjense en que en la vida nunca tratamos de imitar a estas personas, sino que utilizamos sus réplicas para transmitir más clara, amplia y exactamente las circunstancias dadas que necesitamos para el cuento.

»En cuanto el actor comienza a imitar los personajes aislados que va encontrando en su cuento, inevitablemente cae en un estado emocional falso, pues pierde lo fundamental y lo principal, se pierde a sí mismo, al narrador que sostiene en sus manos el hilo fundamental del cuento, que debe llevar hasta el oyente.

Konstantín Serguéyevich era enemigo de todo tipo de sentimentalismo. Al exigir en el teatro la habilidad para descubrir los más profundos estratos del mundo interno de los personajes, llevaba al actor hacia una elevada sencillez, naturalidad y verdad, sin las cuales no puede surgir el auténtico arte. Luchaba contra la belleza externa en nombre de la auténtica belleza, luchaba contra la pequeña verdad en nombre de la gran verdad. Esto también lo exigía en las lecciones de palabra artística.

–Trasladen todo al terreno de la seriedad –decía Stanislavsky–, no endulcen al describir la belleza. Y emplazaba a los pedagogos a prohibir de una vez para siempre a los alumnos hablar melosamente de la naturaleza y delinear el aspecto externo de un objeto.

»Valoren el objeto no desde el lado externo, sino desde el lado de su relación hacia el objeto. Y no me describan con entonaciones los rasgos externos de una persona. Supongamos que el juez de instrucción de "Lengua Larga" es tonto, altanero. Descríbanme la esencia interna de este hombre y su relación hacia él.

»Entonces ustedes podrán luchar contra una adaptación demasiado elemental.

»Les voy a decir una cosa hori-i-i-ble (el qué, no se sabe). Qué maravillo-o-o-sa luna, qué ve-e-e-rde hierba. El color y el sabor no se pueden interpretar. Transmitan su relación hacia el color. No se puede hacer un acento en el color aunque sea tan sólo porque es un adjetivo. Puede aceptar un acento sólo en el caso de que lo opongamos a algo: "Aquí es blanco-rosado, pero allí rojo". Si usted lo opone, uno ha de ser dicho lentamente y otro más deprisa.

Konstantín Serguéyevich mantuvo una furiosa lucha contra las adaptaciones primitivas y elementales al habla escénica, percibiendo en ellas uno de los orígenes de los clichés, insistiendo en que la presencia de una acción orgánica y verdadera lleva al actor a una "sabiduría espiritual" que para alcanzar su objetivo busca diversos medios, diferentes adaptaciones.

Decía que tenía un medio práctico para formar en el actor el gusto por la adaptación:

–Prueben a recordar todos los estados humanos que conocen: tristeza, furia, ironía, alegría, añoranza, calma, excitación, mansedumbre, burla, cicatería, capricho, menosprecio, complacencia, sospecha, sorpresa, etc. –decía durante sus lecciones en el Estudio– y observen la vida. Verán que en la vida el hombre expresa sus sentimientos con una extraordinaria diversidad. El hombre es astuto, encuentra matices diversos. ¿Acaso no han observado a personas que hablan con ira de su alegría, de su tristeza con ironía?

»Supongamos que un actor tiene un fragmento en el que ha de hablar sobre un bello espectáculo que ha visto.

»Cuán a menudo oímos en escena: "Qué maravillo-oso espectáculo". Esto es meloso y poco convincente, pero en la vida ustedes llegan después del espectáculo y dicen esas mismas palabras, pero con un subtexto en el que se oye: "El diablo sabe qué bueno es", y yo veo su relación hacia el espectáculo, veo que tal vez ustedes envidian a otros actores por haber creado un espectáculo así, pero al mismo tiempo desean apasionadamente actuar como actúan ellos. En la vida una persona siempre lleva consigo una viva, palpitante relación hacia aquello de lo que está hablando.

A veces, durante las clases con los miembros del Estudio, el propio Konstantín Serguéyevich leía algún monólogo para así exponer de forma más precisa su idea. Recuerdo una clase en la que Konstantín Serguéyevich leyó el monólogo de Otelo. Eso fue poco antes de su muerte. Entró en la habitación, apoyándose en el bastón, todos le miramos con inquietud, pues cada día resultaba más patente que sus fuerzas se agotaban y sólo una enorme voluntad y la fe en la necesidad de estas clases le daban fuerzas para continuarlas. Pero en cuanto se sentaba en el sillón y, sonriente, abarcaba con una perspicaz mirada a todos los reunidos, decía: "Bueno, comencemos, por favor", y quedaba claro que ante nuestros ojos se producía un milagro, que la debilidad física de Konstantín Serguéyevich quedaba superada por su fortaleza espiritual. Y cuando él, con una indescriptible maestría, con una voz repleta de fuerza y belleza recitaba:

Me asombra y regocija
ver que me has hallado aquí.
¡Oh, dicha de mi alma,
si tras cada huracán llega
una calma así, que soplen
los vientos hasta a la muerte despertar,
y que mi barca escale con esfuerzo
montañas de agua tan altas como el Olimpo
y descienda de nuevo a lo más bajo
de un abismo hondo cual infierno!
Si yo ahora hubiese de morir
sería éste el momento más dichoso,
pues ahora es mi dicha tan plena
que temo que en el futuro
ninguna parecida habré de hallar.

A ninguno de nosotros podía pasarle por la cabeza la idea de que al cabo de dos meses Konstantín Serguéyevich nos abandonaría para siempre...

Un frenético aplauso de agradecimiento surgió cuando Konstantín Serguéyevich recitó las últimas líneas del monólogo.

Pero inmediatamente trasladó la atención de sí mismo a las grandes cuestiones de interés general.

–Ahora les he recitado un monólogo de *Otelo*. ¿Qué les parece a ustedes, habría cambiado algo en mi interpretación si este monólogo lo hubiese ejecutado en la escena?

»Por supuesto que habría cambiado.

»En escena yo me habría dirigido a Desdémona, habría atrapado su mirada, tal vez hubiese sentido deseos de arrodillarme ante ella, coger sus manos, además de las palabras yo habría necesitado de movimientos, en una palabra, habría vivido la vida de Otelo en las circunstancias dadas de la tragedia shakespeariana. En cambio ahora he recitado *para ustedes*, he visto los ojos *de ustedes*.

»Me he puesto la tarea de que *todos ustedes*, como resultado de mi recitado, comprendiesen cuán apasionadamente amaba Otelo a Desdémona. No he interpretado, no les he transmitido la lógica de los pensamientos ni los sentimientos de Otelo, he actuado en su lugar, permaneciendo como yo mismo, Stanislavsky.

»Ustedes han escuchado que yo no me precipito, espero a ver si llega a ustedes el ritmo interno. Ustedes pueden introducir tranquilamente en su espíritu una visualización tras otra, pueden introducirlas deprisa, pero inevitablemente van a introducirlas y no omitirlas. La velocidad del habla no proporciona ritmo, fíjense en esto. Ustedes sienten que yo, al recitar el monólogo de Otelo, incluso me detenía, sin dejar por ello de conversar con ustedes. Eso no es una detención, no es una agujero, es una conversación con el silencio. No he interrumpido la comunicación con ustedes. No se precipiten. Presenten la idea. Ustedes han de atrapar la idea, ver su lógica.

»Recuerden que en las clases de palabra artística han de aprender la perspectiva del discurso. Al entrenarse con cuentos cortos y con monólogos, ustedes se volverán capaces de

trasladar las experiencias acumuladas a su práctica escénica, aprendan a actuar con la palabra en sus papeles.

»Cuando Salvini comenzaba a actuar, no hacía ni un solo gesto superfluo, nunca se precipitaba y decía las cosas más elevadas de manera sencilla. Se podía recordar cada frase. ¡Y qué semitonos tenía Salvini en *Otelo*! Y al mismo tiempo su habla era romántica.

Los alumnos se lanzaron sobre Konstantín Serguéyevich con preguntas: ¿cómo abordar los monólogos de Shakespeare? Nosotros sentimos, decían, que no se puede recitar a Shakespeare como se recita un fragmento de prosa pero, al intentar asir lo elevado, caemos en un falso énfasis.

–¿Y qué es el falso énfasis? –les interrumpió Konstantín Serguéyevich–. Si ustedes van a decir "Bu-een ti-eempo" con tanto ardor como: "Si yo ahora hubiese de morir / sería éste el momento más dichoso...", eso no será más que un estúpido énfasis contra el que nosotros luchamos. En Shakespeare hay grandes ideas, y no se puede hablar de lo grandioso como si fuesen los embutidos del desayuno. Algunos piensan que para la elevación del discurso hay que hablar con voz afectada y pensar sólo en la precisión de la dicción. Si ustedes piensan que eso es todo, eso significa su muerte.

»En cuanto profundizo en las circunstancias dadas, doy a la idea un gran significado y ante mí surgen otras gradaciones. El estilo elevado comienza allí donde hay grandes ideas. Lo elevado también ha de ser sencillo, pero profundo, significativo, y en ello ha de haber sobre todo precisas visualizaciones.

La cuestión de lo elevado, de lo poético, preocupaba a Konstantín Serguéyevich. Decía que es difícil interpretar a Pushkin porque es difícil visualizar a la escala a que lo hacía Pushkin, que lo poético surge cuando el actor, en su penetración en el material dramático, se contamina con aquel elevado material que la obra poética ha traído a la vida, y llena cada segundo de su existencia en escena con pensamientos y sentimientos análogos a la concepción del autor.

–El verdadero arte en teatro nace –nos decía Konstantín Serguéyevich– cuando los simples sentimientos humanos y

las vivencias están inspirados por un principio poético Pero esto de ningún modo significa que hay que decir lo elevado como dando aullidos. No se puede partir sólo de la *manera* de hablar, de ahí es de donde nace el falso énfasis. Es preciso comprender que la tragedia es un arte sencillo, significativo y elevado, y que el camino hacia la tragedia se crea con el fortalecimiento y la profundización en las circunstancias dadas y en la exactitud de su valoración. Si ustedes hablan sin ver nada, inevitablemente caerán en un falso énfasis. Hablen de acuerdo a la lógica de la acción y aparecerá la lógica de los sentimientos. No se precipiten. No piensen en el tempo, éste llegará cuando conviertan *lo difícil en habitual, lo habitual en fácil y lo fácil en bello.* Todo nuestro arte consiste en visualizar aquello que han visto veinte veces. Mas eso lo ven ustedes hoy no como lo vieron ayer, así que traten de transmitirlo tal y como lo ven de nuevo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Monólogo interno

El procedimiento de creación de visualizaciones fue uno de los procedimientos prácticos más importantes de Stanislavsky en el trabajo sobre la palabra.

No menos importante es otro procedimiento creado por Stanislavsky y Nemiróvich-Dánchenko, el así llamado "monólogo interno".

Este procedimiento es uno de los caminos principales hacia una pronunciación orgánica de la palabra en el escenario.

En la vida una persona piensa ininterrumpidamente. Piensa percibiendo la vida que le rodea, piensa percibiendo cualquier reflexión dirigida a ella. Piensa, discute, rechaza, coincide no sólo con lo que la rodea, sino consigo misma, su pensamiento siempre es activo y concreto.

E nel escenario los actores se apoderan en cierta medida del pensamiento durante la pronunciación de su texto, pero falta mucho todavía para que aprendan a pensar durante la pronunciación del texto del interlocutor. Y precisamente esta parte de la psicotécnica actoral es decisiva en el incesante proceso orgánico de revelación de la "vida del espíritu humano" del papel.

Al recurrir a ejemplos de la literatura rusa, vemos que los escritores, al revelar el mundo interno de las personas, describen de manera muy minuciosa su modo de pensar. Vemos que los pensamientos pronunciados en voz alta son sólo una pequeña

parte de este torrente de pensamientos que a veces bullen en la mente de una persona. A veces estos pensamientos se quedan en un monólogo no pronunciado, a veces forman una breve y discreta frase, a veces se desbordan en un monólogo apasionado según las circunstancias dadas de la obra literaria.

Para ilustrar mi reflexión me gustaría emplear una serie de ejemplos de este monólogo interno en la literatura.

Lev Tolstoi, un gran psicólogo, que sabía revelar todo lo más íntimo de las personas, nos da un enorme material para ejemplos de este tipo. Tomemos un capítulo de su novela *Guerra y paz*.

Dólojov es rechazado por Sonia tras pedirla en matrimonio. Se da cuenta de que Sonia ama a Nikolai Rostov. Dos días después de este suceso, Rostov recibe una nota de Dólojov:

> Como no tengo la intención de visitar más vuestra casa por razones que te son conocidas y me voy al ejército, hoy por la noche organizo en mi casa un pequeño festín de despedida; ven al Hotel Inglés.

Al llegar Rostov encuentra el juego en pleno apogeo. Dólojov lleva la banca. Todo el juego se concentra sólo en Rostov. La anotación hace ya tiempo que sobrepasa los veinte mil rublos. "Dólojov ya no escuchaba y no contaba historias; seguía cada movimiento de las manos de Rostov y de vez en cuando echaba tras él una mirada a lo que anotaba... Rostov, con la cabeza apoyada en ambas manos, permanecía sentado ante la mesa llena de papeles escritos, manchada de vino, cubierta de cartas. No le abandonaba una atormentadora impresión: esas manos huesudas y enrojecidas, con vello que asomaba debajo de la camisa, esas manos que él quería y odiaba, le tenían en su poder".

"Seiscientos rublos, el as, la esquina, el nueve... ¡desquitarse es imposible!... Qué bien se estaría en casa... La sota en pe... eso no puede ser... ¿Y por qué él hace esto conmigo?..." pensaba y recordaba Rostov.

"Es que ya sabe lo que para mí significa perder. ¿Pero será posible que desee mi ruina? Es que ha sido mi amigo. Y yo le

he querido... Pero tampoco él tiene la culpa: ¿qué puede hacer si tiene una racha de suerte? Y yo tampoco tengo la culpa –se decía a sí mismo–. No he hecho nada malo ¿Acaso he matado a alguien, he ofendido, he deseado el mal? ¿Y por qué una desgracia así de terrible? ¿Y cuándo ha comenzado? Hace tan poco tiempo que me acercaba a esta mesa con la intención de ganar cien rublos, comprar a mamá para su santo aquel cofrecito y marcharme a casa. ¡Era tan feliz, tan libre, alegre! ¡Y yo no comprendía entonces lo feliz que era! ¿Pero cuándo ha acabado esto y ha comenzado este nuevo y terrible estado? ¿Qué ha señalado este cambio? Yo permanecía sentado del mismo modo en este sitio, ante esta mesa, y asimismo escogía y sacaba las cartas y miraba esas huesudas y hábiles manos. ¿Cuándo ha ocurrido esto y qué es lo que ha ocurrido? Estoy sano, fuerte, soy el mismo y sigo en el mismo lugar. ¡No, esto no puede ser! Probablemente todo esto no conducirá a nada.[...]

Estaba todo colorado, todo sudoroso, a pesar de que en la habitación no hacía calor. Su rostro era terrorífico y daba lástima, sobre todo por su frustrado deseo de parecer tranquilo".

Ahí tenemos el torbellino de pensamientos que pasan como una exhalación por la mente de Nikolai en el transcurso del juego. Un torbellino de pensamientos expresados con palabras concretas, pero no pronunciadas en voz alta.

Nikolai Rostov, desde el momento en que cogió las cartas en sus manos hasta el momento en que Dólojov le dijo: "Me debe cuarenta y tres mil, conde", no pronunció ni una sola palabra. Los pensamientos que se aglomeraban en su cabeza adquirían la forma de palabras y frases, pero no salían de su boca.

Tomemos otro ejemplo, conocido por todos, de la obra de Gorky *La madre*. Después de que Pavel ha sido juzgado y condenado al destierro, Nílovna intenta concentrar sus pensamientos en cómo cumplir la importante tarea que ha aceptado: difundir el discurso de Pasha[68].

---

68. Diminutivo de Pavel.

Gorky cuenta cómo en medio de una alegre tensión la madre se prepara para este acontecimiento. Cómo satisfecha y llena de brío, sujetando la maleta a ella confiada, espera en la estación. El tren aún no estaba listo. Ha tenido que esperar. Miraba atentamente al público cuando de pronto sintió que un hombre la miraba como si la conociese:

Esos atentos ojos le produjeron una punzada, la mano que sujetaba la maleta se estremeció y ésta se volvió más pesada.

"¡Yo le he visto en alguna parte!", pensó ella, reprimiendo con este pensamiento una vaga y desagradable sensación en su pecho, sin permitir que otras palabras definiesen el sentimiento que suave pero poderosamente atenazaba con el frío su corazón. Había nacido y crecido en su garganta, llenaba la boca de una seca amargura, sintió un insuperable deseo de volverse y echar otra mirada. Lo hizo; el hombre permanecía de pie, apoyándose con cautela alternativamente en una y otra pierna, parecía querer algo y no decidirse...

Sin precipitarse, ella se acercó a un banco y se sentó lenta y cuidadosamente, como si temiese romper algo dentro de sí. Su memoria, despertada por el agudo presentimiento de una desgracia, colocó por dos veces a esa persona frente a ella: una vez en el campo, en las afueras de la ciudad, después de la huida de Rybin, otra en el juicio... La conocían, la seguían, eso era seguro.

"¿Me habrán descubierto?", y al momento siguiente se respondió, estremeciéndose:

"Puede que todavía no...".

Y en el mismo instante, esforzándose, se dijo severamente:

"¡Me han descubierto!".

Miraba alrededor y no veía nada, pero los pensamientos uno tras otro se encendían y se apagaban en su cerebro.

"¿Y si dejase la maleta y me fuese?".

Pero otra chispa relampagueó con más fuerza.

"¿Abandonar las palabras de mi hijo? En esas manos... "

Estrechó contra sí la maleta.

"¿Y si me fuese con ella?... Huir...".

Esas ideas le parecían ajenas, como si alguien desde fuera se las estuviese clavando a la fuerza. Le quemaban, las quemaduras le pinchaban dolorosamente el cerebro, le azotaban el corazón como hilos candentes.

Entonces, con un gran y repentino esfuerzo de su corazón que pareció estremecerla totalmente, apagó todos estos sutiles, pequeños y débiles fueguecillos, diciéndose imperativamente:

"¡Debería darte vergüenza!".

Inmediatamente se sintió mejor y recobró totalmente sus fuerzas, añadiendo:

"¡Qué vergüenza para tu hijo! Nadie tiene miedo."

Unos segundos de duda parecieron volver todo más denso en su interior. Su corazón comenzó a latir más tranquilamente.

"¿Y qué va a pasar ahora?", pensó mientras observaba.

El espía llamó a un guardia y le susurró algo, señalando hacia ella, con la vista...

Ella se deslizó hasta el extremo del banco.

"Por lo menos que no me peguen".

El guardia se detuvo ante ella y, tras guardar un momento de silencio, en voz baja pero severa preguntó:

–¿Qué miras?

–Nada.

–¡Vaya con la ladrona! ¡A tus años!

A ella le pareció que esas palabras le golpeaban en el rostro, una y otra vez, crueles y ásperas, le hacían daño como si desgarrasen sus mejillas y arrancasen a latigazos sus ojos...

–¿Yo? ¡Yo no soy una ladrona, mientes! –gritó con fuerza y todo frente a ella comenzó a girar en un torbellino de indignación, embriagando su corazón de orgullo ofendido.

Tras recibir la falsa acusación de latrocinio, en ella, una anciana madre de pelo blanco que era fiel a su hijo y a su causa, se alzó una violenta protesta. Quería hablar a toda la gente, a todos aquellos que aún no habían encontrado el

verdadero camino, sobre su hijo y su lucha. Orgullosa y sintiendo la fuerza de la lucha por la verdad, no pensaba ya en lo que podría ocurrirle más tarde. Ardía en un sólo deseo, tener tiempo para transmitir a la gente el discurso de su hijo:

> Ella quería, tenía prisa por decir a la gente todo lo que sabía, todos los pensamientos cuya fuerza sentía.

Las páginas en que Gorky describe la apasionada fe de la madre en la fuerza de la verdad transmiten la potente influencia de la palabra, se convierten para nosotros en un grandioso ejemplo de "desvelamiento del espíritu humano". Gorky describe con una extraordinaria fuerza los pensamientos de Nílovna que no han sido expresados en voz alta, su lucha contra ella misma. Es por ello que las palabras de ella, lanzadas fogosamente desde el fondo de su corazón, actúan sobre nosotros de tan impresionante forma.

Tomemos otro ejemplo de la novela de Aleksei Tolstoi *Camino del calvario*, cuyo protagonista, Roschin, pertenecía al bando de los blancos:

> La tarea que le atormentaba como si fuese una enfermedad mental, desde el mismo Moscú –vengarse de los bolcheviques por la deshonra– había sido cumplida. Se había vengado.

Es como si todo estuviera ocurriendo exactamente del modo en que él lo había deseado. Pero la idea sobre si él tenía o no razón comienza a perseguirle angustiosamente. Y he aquí que un domingo se encuentra Roschin en un cementerio junto a una iglesia. Llegan las voces del coro infantil y las "respuestas de bajo profundo del diácono". Los pensamientos le queman, le aguijonean:

> "Mi patria", pensó Vadim Petróvich, "esto es Rusia... Lo que ha sido Rusia... Nada de esto volverá a existir, no se repetirá... El muchacho con la camisa de satén se ha vuelto un asesino".

Roschin quiere librarse de estos atormentadores pensamientos. Tolstoi describe cómo "echó a andar por la hierba con las manos a la espalda y haciendo crujir los dedos".

Mas los pensamientos le llevaron allí "adonde al parecer había cerrado para siempre la puerta dando un portazo".

Él pensaba que iba hacia la muerte, pero todo resultó de un modo completamente diferente. "Bueno, qué le vamos a hacer –pensaba–, morir es fácil, lo difícil es vivir... Precisamente en esto consiste el mérito de cada uno de nosotros; entregar a la patria agonizante no sólo un saco de carne y huesos, sino todos tus treinta y cinco años, tus devociones, esperanzas... y toda tu pureza...".

Estos pensamientos eran tan dolorosos que gimió ruidosamente. Salió sólo un gemido. Los pensamientos que atravesaban su cabeza no podían ser oídos por nadie. Pero la tensión espiritual provocada por el paso de estos pensamientos se reflejaba en su comportamiento. No sólo no pudo mantener la conversación con Teplov acerca de que "los bolcheviques ya ponen los pies en polvorosa huyendo de Moscú con sus maletas a través de Arjánguelsk", que "todo Moscú está minado", etc., sino que a duras penas se aguantó las ganas de abofetearle.

Y en uno de los más asombrosos, más impresionantes fragmentos de la novela, Aleksei Tolstoi crea un encuentro inesperado entre Roschin y Teleguin, que era la persona más cercana a Roschin, al que siempre consideraba como a un hermano, como a un querido amigo. Pero ahora, después de la revolución, se hallaban en bandos diferentes: Roschin junto a los blancos, Teleguin con los rojos.

En la estación, mientras esperaba el tren a Yekaterinoslav, Roschin se sentó en el duro diván de madera, "se tapó los ojos con la palma de las manos y así se quedó inmóvil durante largas horas".

Tolstoi describe cómo la gente se sentaba junto a él y se iba, y de pronto "al parecer para mucho tiempo" se sentó alguien al lado y "empezó a hacer temblar la pierna, el muslo, de forma que temblaba todo el diván. No se iba y no dejaba

de temblar". Roschin, sin cambiar de postura, pidió al no invitado vecino que dejase de sacudir la pierna:

–Disculpe, es una mala costumbre.

La voz del vecino pareció a Roschin extremadamente familiar, despertaba en él unos vagos y agradables recuerdos.

Sin apartar la mano, a través de los dedos separados, Roschin miró por el rabillo del ojo al vecino. Era Teleguin.

Roschin comprendió enseguida que Teleguin únicamente podía estar aquí como agente del contraespionaje bolchevique. Tenía el deber de informar inmediatamente al comandante. Pero en el interior de Roschin se lleva a cabo una violenta lucha. Tolstoi escribe que a Roschin "le comprimió la garganta el terror", se encogió completamente y se adhirió al diván:

> Delatarle para que dentro de una hora el marido de Dasha, hermano de Katya y mío, rodase sin botas junto a la valla sobre un montón de basura. ¿Pero qué puedo hacer? ¿Y si me levantase y me fuese? Pero Teleguin puede reconocerme, puede turbarse, puede llamarme. ¿Cómo se le puede salvar?

Estos pensamientos hierven en su cerebro. Pero los dos callan. Ni un sonido. Aparentemente no ocurre nada. "Sin moverse, como si estuvieran durmiendo, Roschin e Iván Ilich permanecían sentados muy cerca, en el diván de roble. A esa hora la estación quedó vacía. El guardia cerró las puertas a los andenes. Entonces Teleguin dijo, sin abrir los ojos: 'Gracias, Vadim'".

Más adelante Tolstoi describe cómo tranquilamente, sin volverse, se va Teleguin y cómo Roschin se precipita tras él.

Le dominaba un sólo pensamiento: "Abrazarle, sólo abrazarle".

He aquí un ejemplo más de *La ortiga* de M. Shólojov.

El abuelo Schukar, de camino a la brigada, agotado por el tórrido sol de mediodía, extendió su zipuncito[69] a la sombra.

Otra vez parece como si no estuviera pasando nada. Un anciano se siente agotado, se acomoda al fresco y echa un sueño.

Pero Shólojov penetra en un terreno cerrado a nuestros ojos. Nos entreabre los pensamientos de Schukar cuando éste reflexiona en soledad consigo mismo. La auténtica verdad no puede dejar de seducirnos, porque Shólojov, al crear a su Schukar, sabe todo acerca de él. Qué hace, cómo habla, sabe en qué está pensando en diferentes momentos de su vida:

> De un lujo así hasta la noche no me saca nadie ni con lezna. Dormiré a pierna suelta, calentaré mis viejos huesos al sol y luego iré a visitar a Dubtsov para manducar *kasha*[70]. Les diré que no he tenido tiempo de desayunar en casa y de seguro que me darán de comer, ¡eso está más claro que el agua!

Los sueños de Schukar pasan de la *kasha* a la carne, que hace tiempo que no ha probado:

> ¡No estaría nada mal embaular a la hora de comer un trozo de carnerito de digamos cuatro libras! Sobre todo si está frito, jugoso, o por lo menos huevos fritos con tocino, pero a voluntad.

Y luego pasa a los *variéniki*[71], sus favoritos:

---

69. El *zipún* es una prenda típica de los campesinos rusos. Una casaca sin solapas, hasta los pies, confeccionada en un basto tejido casero de estameña. Puede tener mangas largas o estar desprovisto de ellas.

70. Plato equivalente a nuestras gachas. Puede prepararse de arroz, alforfón u otros cereales.

71. Plato típico de Ucrania basado en pasta cocida rellena de carne, queso, cerezas, etc. parecido a los *tortellini*, pero de mayor tamaño.

Los *variéniki* con *smetana*[72] también son una comida sagrada, mejor que cualquier eucaristía, sobre todo cuando de ellos, de mis queriditos, te echan muchos en el plato, después un poco más y más todavía, así, con montañita, y luego sacuden suavemente el plato para que la *smetana* pase hasta el fondo y cada *variénik* se reboce en ella de pies a cabeza. Pero aún es más agradable cuando no te echan estos *variéniki* en un plato, sino en algún cacharro hondo, para que la cuchara tenga por donde pasearse.

¿Acaso es posible comprender al hambriento, siempre hambriento, Schukar, sin este sueño sobre la comida, sin sus sueños en los que "con prisas y quemándose, come incansablemente [...] una sustanciosa sopa de tallarines con menudillos de ganso"? Y despertándose dice para sí: "¡Hay que ver qué sueños tan indecentes tiene uno a destiempo! Esto no es vida, sino burla; en sueños date una alegría, que estás embaulando una sopa que no puedes dejar de comer y en realidad tu vieja te está metiendo bajo las narices una tiuria[73], ¡que sea tres veces anatema, maldita, la tiuria esa!".

Recordemos las reflexiones de Levin, que aparecen muchas veces en la novela *Anna Karénina* sobre la insalubre, ociosa, fútil vida que llevan él y sus allegados. O el viaje a Obirálovka, lleno de fulminante dramatismo, cuando el cruel tormento espiritual de Anna se derrama en un auténtico caudal verbal que nace en su inflamado cerebro: "Mi amor se vuelve cada vez más apasionado y egoísta, y el de él se apaga poco a poco, y es por eso que estamos separándonos. Y es imposible ayudarle en esto [...] Si yo pudiera ser algo más que una amante que apasionadamente le ama sólo a él, pero no puedo y no quiero ser nada más [...] ¿Acaso todos nosotros no hemos sido arrojados al mundo sólo para odiarnos

---

72. Salsa preparada a partir de leche agria.

73. Especie de sopa fría hecha de kuvas (bebida elaborada a partir de agua y pan negro fermentado) y cebolla.

mutuamente y por eso nos atormentamos a nosotros y a los demás?... Yo no puedo imaginarme una situación en la que la vida no fuera un martirio".

Estudiando las más grandes obras de los clásicos rusos y de los escritores soviéticos, ya sean Lev Tolstoi, Gógol, Chéjov, Gorky, Aleksei Tolstoi, Fadéyev, Shólojov, Panova y otros muchos más, por doquier encontramos el más amplio material para la caracterización del concepto de monólogo interno.

El monólogo interno es un fenómeno profundamente orgánico en la literatura rusa.

La exigencia del monólogo interno en el arte teatral plantea un problema sobre el actor altamente intelectual. Desgraciadamente, con frecuencia nos encontramos con que el actor sólo hace como si pensara. En la mayoría de los actores el monólogo interno no ha sido fantaseado y pocos actores tienen la suficiente voluntad como para meditar silenciosamente sus pensamientos no expresados, de forma que les impulsen a la acción. Frecuentemente falsificamos los pensamientos, a menudo el actor no tiene auténticos pensamientos, está pasivo a lo largo del texto del interlocutor y se aviva solamente al llegar a la última réplica, porque sabe que ahora tiene que contestar. Precisamente éste es el obstáculo principal para la asimilación del texto del autor.

Konstantín Serguéyevich nos proponía insistentemente estudiar con atención el proceso del monólogo interno en la vida.

Cuando una persona escucha a su interlocutor, en ella siempre surge el monólogo interno como respuesta a todo lo oído; por eso en la vida siempre llevamos a cabo en nuestro interior un diálogo con la persona a la que escuchamos.

Para nosotros es importante determinar que el monólogo interno está enteramente relacionado con el proceso de comunicación.

Para que surja un curso de pensamientos de respuesta, hace falta percibir como es debido las palabras del interlocutor, hace falta aprender como es debido a captar todas las

impresiones de los sucesos ocurridos en escena. Es la reacción al conjunto del material percibido lo que origina un determinado modo de pensar.

El monólogo interno está orgánicamente relacionado con el proceso de *valoración* de lo que está ocurriendo, con la atención agudizada respecto a los presentes, con la confrontación del punto de vista propio con las ideas expresadas por los interlocutores.

El monólogo interno no es posible sin una verdadera concentración. Quisiera una vez más recurrir a un ejemplo de la literatura que nos revela el proceso de comunicación que debemos aprender en teatro. Este ejemplo es interesante porque en él, Lev Tolstoi, como contrapeso a los grandes ejemplos citados más arriba, no describe el monólogo interno como una oración directa, sino que más bien emplea un método dramatúrgico; revela el monólogo interno a través de la acción.

Tal es la declaración de amor de Levin y Kiti Scherbátskaya en la novela *Anna Karénina*:

–Hace tiempo que quería preguntarle una cosa...

–Haga usted el favor, pregunte.

–Mire –dijo él y escribió las letras iniciales: c, u, m, r: e, e, i, ¿q, d, e, q, n, o, e? Estas letras significaban: "Cuando usted me respondió: eso es imposible, ¿quería decir esto que nunca o entonces?". No había ninguna posibilidad de que ella pudiera comprender esa compleja frase; pero él la miró de tal modo que su vida dependía de si ella llegase o no a comprenderla.

Ella le miró fugazmente, preguntándole con la mirada: "¿Es esto lo que yo pienso?".

–Lo he comprendido –dijo ella, ruborizándose.

–¿Qué palabra es ésa? –dijo él, indicando la n, que significaba *nunca*.

–Esa palabra significa *nunca* –dijo ella–. ¡Pero eso no es verdad!

Él rápidamente borró lo escrito, le entregó la tiza y se levantó. Ella escribió: e, y, n, p, r, o, c...

Él la miró interrogante, tímidamente:

–¿Solamente entonces?

–Sí –respondió su sonrisa.

–¿Y a... y ahora?

–Pues léalo. Le diré lo que desearía. ¡Lo que desearía mucho! –escribió las iniciales: p, q, u, p, o, y, p, l, q, o. Esto significaba: "para que usted pudiera olvidar y perdonar lo que ocurrió".

Él cogió la tiza con dedos tensos, temblorosos y, rompiéndola, escribió las iniciales de lo siguiente: "no tengo nada que olvidar y perdonar, nunca dejaré de amarla".

Ella le miró sin dejar de sonreír.

–Lo comprendo todo –dijo en voz muy baja.

Él se sentó y escribió una larga frase. Ella lo entendió todo y, sin preguntarle ¿esto es así?, cogió la tiza y respondió enseguida.

Él tardó mucho en comprender lo que ella había escrito y la miraba a menudo a los ojos. La dicha era tal que le produjo ofuscación. De ninguna manera podía poner las palabras que ella conocía, pero en sus hermosos ojos radiantes de felicidad, él comprendió todo lo que necesitaba saber. Y escribió tres letras. Pero aún no había terminado de escribir cuando ella ya estaba leyendo tras su mano, terminando ella misma y escribiendo la respuesta: Sí.

En su conversación se había dicho todo; se había dicho que ella le quiere y que se lo va a decir a sus padres, que él les visitará mañana por la mañana.

Este ejemplo tiene un significado psicológico absolutamente excepcional para la comprensión del proceso de comunicación.

Esta mutua adivinanza exacta de los pensamientos es posible sólo con la extraordinaria e inesperada concentración que dominaba en aquellos minutos a Kiti y Levin. Este ejemplo es especialmente interesante también por el hecho de que está extraído por Lev Tolstoi de su propia vida. Exactamente de esta manera el propio Tolstoi se declaró a S. A. Bers, su futura esposa.

Es importante no sólo entender el significado del monólogo interno para el actor. Es imprescindible introducir este apartado de la psicotécnica en la práctica de los ensayos.

Al explicar este principio en una de las clases en el Estudio, Stanislavsky se dirigió a la estudiante que ensayaba el papel de Varia en *El jardín de los cerezos.*

–Usted se queja –dijo Konstantín Stanislavsky– de que a usted se le hace difícil la escena de la explicación con Lopajin porque Chéjov pone en boca de Varia un texto que no sólo no revela las verdaderas vivencias de Varia, sino que claramente las contradice. Varia espera con todo su ser que Lopajin pida ahora su mano, pero él habla acerca de cosas de poca importancia, busca algo que ella ha perdido, etc.

»Para apreciar la obra de Chéjov es imprescindible para ustedes en primer lugar comprender cuán enorme lugar ocupan los monólogos internos no pronunciados en voz alta en la vida de sus personajes.

»Usted nunca llegará a conseguir una auténtica verdad escénica con Lopajin si no descubre para sí misma el verdadero desarrollo de los pensamientos de Varia en cada segundo de su existencia en esta escena.

–Yo pienso, Konstantín Serguéyevich, yo pienso –dijo con desesperación la estudiante–. ¿Pero cómo puede llegar hasta usted mi pensamiento si no tengo palabras para expresarlo?

–Ahí es donde empiezan todos nuestros pecados –contestó Stanislavsky–. Los actores no tienen confianza en que, sin pronunciar sus pensamientos en voz alta, puedan ser comprensibles y contagien al espectador. Créame, si el actor tiene esos pensamientos, si de verdad piensa como es debido, eso no puede dejar de reflejarse en sus ojos. El espectador no sabrá qué palabras pronuncia usted, pero sí acertará con el estado interno del personaje, con su estado espiritual, estará cautivado por el proceso orgánico, que crea la línea continua del subtexto. Probemos a hacer un ejercicio sobre el monólogo interno. Recuerde las circunstancias dadas anteriores a la escena de Varia y Lopajin. Varia ama a Lopajin. En casa todos creen que el asunto de su matrimonio está resuelto,

pero él, no se sabe por qué, tarda, pasa un día tras otro, un mes tras otro, pero él permanece callado.

»El jardín de los cerezos se ha vendido. Lo ha comprado Lopajin. Raniévskaya y Gayev se van. El equipaje está hecho. Quedan contados minutos antes de la partida, y Raniévskaya, a quien Varia le da una lástima infinita, se decide a hablar con Lopajin. Resulta que todo se resuelve de un modo muy sencillo. Lopajin se alegra de que la propia Raniévskaya haya comenzado a hablar sobre el tema, quiere pedirla ahora mismo en matrimonio.

»Animada y feliz, Raniévskaya se va a buscar a Varia. Ahora sucederá lo que estaba esperando tanto tiempo –dice Konstantín Serguéyevich a la intérprete del papel de Varia–. Evalúe esto, prepárese a escuchar la petición y dar su consentimiento. Le pido a usted, Lopajin, que diga su texto de acuerdo con el papel, y a usted, Varia, además del texto del autor, que diga en voz alta todo lo que está pensando durante el texto de su interlocutor. En algunas ocasiones puede ocurrir que usted vaya a hablar al mismo tiempo que Lopajin, esto no tiene que molestarles a ninguno de los dos, pronuncie sus propias palabras más bajo, pero de modo que yo las oiga. De lo contrario no podré controlar si sus pensamientos transcurren correctamente; pronuncie las palabras del texto con voz normal.

Los estudiantes prepararon todo lo necesario para su trabajo y el ensayo comenzó:

"Ahora ocurrirá lo que yo deseo tanto", pronunció en voz baja la estudiante, entrando en la habitación donde la estaba esperando Lopajin. "Me gustaría mirarle... No, no puedo... Tengo miedo...". Y nosotros vimos cómo ella, ocultando los ojos, se ponía a examinar las maletas. Ocultando una embarazosa y confusa sonrisa, dijo por fin: "Que raro, no puedo encontrar...".

"¿Qué está buscando?", preguntó Lopajin.

"¿Por qué he empezado a buscar algo?", se oyó de nuevo en voz baja a la estudiante. "Estoy haciendo una cosa totalmente diferente de lo que debería; seguramente él cree que a

mí me es indiferente lo que tiene que suceder ahora, que estoy ocupada en toda clase de menudencias. Ahora le miro y él comprenderá todo. No, no puedo", decía en voz baja la estudiante, mientras continuaba buscando algo entre las cosas. "Yo misma hice las maletas y no me acuerdo", dijo en voz alta.

"¿Y adónde irá usted ahora, Varvara Mijáilovna?", preguntó Lopajin.

"¿Yo?", repitió la estudiante en voz alta. Y de nuevo comenzó a oírse su voz más baja. "¿Por qué me pregunta adónde voy a ir? ¿Acaso duda que yo me quedaría con él? Pero puede que Liubov Andréyevna se equivocase y él no haya decidido casarse. No, no puede ser. Él pregunta adónde habría ido yo si no hubiese ocurrido lo más importante en mi vida, lo que ahora va a ocurrir".

"A casa de los Ragulin", respondió ella en voz alta, mirándole con unos felices y radiantes ojos. "Me he puesto de acuerdo con ellos para organizar la casa, en calidad de administradora, parece".

"¿Eso está en Yáshevo? Serán unas setenta verstas", dijo Lopajin y calló.

"Ahora, ahora dirá que no hace falta que yo vaya a ninguna parte, que es absurdo ir como administradora a otra casa, que sabe que le quiero, me dirá que también me quiere a mí. ¿Por qué calla tanto tiempo?".

"Se acabó, ha terminado la vida en esta casa", dijo finalmente, después de una larga pausa.

"No ha dicho nada. Señor, ¿qué es esto, será posible que sea el fin, será posible que sea el fin?", apenas se oyó susurrar a la estudiante y sus ojos se llenaron de lágrimas. "No debo llorar, no debo llorar, va a ver mis lágrimas", continuaba ella. "Sí, yo buscaba algo, una cosa, cuando entré en la habitación. ¡Tonta! ¡Qué feliz era entonces!... Tengo que seguir buscando, así él no verá que estoy llorando". Y haciendo un esfuerzo, intentando contener las lágrimas, empezó a examinar las cosas ya empaquetadas.

"¿Y dónde puede estar?...", dijo en voz alta. "¿O puede que lo metiese en un baúl?... No, no puedo fingir, no puedo",

dijo otra vez en voz baja, "¿Para qué? ¿Cómo ha dicho él? Sí", dijo. "Se acabó, ha terminado la vida en esta casa. Sí, todo se acabó". Y, dejando de buscar, dijo de forma muy sencilla:

"Sí, la vida en esta casa ha terminado... Ya no habrá más".

–Muy bien –nos susurró Konstantín Serguéyevich–. ¿Os dais cuenta cómo en esta frase se le derramó todo lo que había acumulado durante la escena?

"Y yo me voy ahora a Járkov..., ahora, en ese tren. Hay mucho trabajo. Y aquí, en la granja, dejo a Epijódov... Le he contratado", decía Lopajin, mientras Varia, durante sus palabras decía con voz apenas audible: "La vida en esta casa ha terminado... No habrá más..." .

"El año pasado por esta época ya estaba nevando, si lo recuerda", continuaba Lopajin, "pero ahora el tiempo está tranquilo, soleado. Únicamente hace frío... Hará unos tres grados bajo cero".

"¿Para qué dice todo esto?", dijo en voz baja la alumna. "¿Por qué no se va?"

"No me había fijado", le respondió ella. "Y además, nuestro termómetro está roto".

"Yermolai Alekséyevich", alguien entre bastidores llamó a Lopajin.

"Ahora mismo", respondió al instante Lopajin y se fue rápidamente.

"Eso es todo... El fin...", susurró la muchacha y se echó a llorar amargamente.

–¡Muy bien! –dijo Konstantín Serguéyevich satisfecho–. Hoy usted ha conseguido mucho. Ha comprendido por sí misma la relación orgánica entre el monólogo interno y la réplica del autor. Nunca olvide que el quebrantamiento de esta unión empuja inevitablemente al actor a la sobreactuación y a la pronunciación formal del texto.

»Ahora yo pido a su pedagogo que realice este experimento no sólo con la intérprete de Varia, sino también con el de Lopajin. Cuando consigan los resultados necesarios, pido a

los participantes en la escena que no pronuncien su texto personal en voz alta, sino que lo digan para sí mismos, de tal modo que los labios se hallen totalmente quietos. Eso va a hacer su discurso interno mueho más rico en contenido. Sus pensamientos, independientemente de cual sea su deseo, se reflejarán en sus ojos, pasarán por su rostro. Observen cómo este proceso ocurre en la realidad y comprenderán que nosotros aspiramos a trasladar al arte un proceso profundamente orgánico, inherente a la psique humana.

Stanislavsky y Nemiróvich-Dánchenko hablaban constantemente acerca de la gran expresividad y facilidad de contagio del monólogo interno, considerando que éste nace de una máxima concentración, de un auténtico estado creativo, de una sensible atención hacia cómo repercuten en el espíritu del actor las circunstancias externas. El monólogo interno es siempre emocional.

"El hombre en su constante lucha con el 'yo' ocupa un enorme lugar en el teatro" decía Stanislavsky.

En el monólogo interno esta lucha es especialmente perceptible. Ella obliga al actor a revestir *con sus propias palabras* los pensamientos y sentimientos más íntimos del personaje encarnado.

El monólogo interno no se puede pronunciar sin conocer la naturaleza de la persona representada, su concepción del mundo, su percepción del mundo, sus relaciones con la gente que la rodea.

El monólogo interno exige la más profunda penetración en el mundo interno de la persona representada. Exige lo principal en el arte: *que el actor sepa pensar en escena del mismo modo en que piensa el personaje por él creado.*

La relación del monólogo interno con la acción transversal es evidente. Tomemos como ejemplo al actor que representa a Chíchikov en *Almas muertas* de Gógol.

Chíchikov ha tenido la "genial idea" de comprar a los terratenientes los campesinos muertos que figuran en el censo de revisión como vivos[74].

Conociendo con precisión su objetivo, va de un terrateniente a otro, realizando su fraudulento proyecto.

Cuanto mejor sepa el actor que representa a Chíchikov manejar su tarea –comprar lo más barato posible las almas muertas–, tanto más sutilmente va a comportarse al encontrarse con los más variados propietarios de tierras, a quienes con tanto vigor describe Gógol.

Este ejemplo es interesante porque la acción del actor en cada una de las escenas de visita a los terratenientes es la misma: comprar almas muertas. Pero qué diferente es esta acción cada vez, aunque parece ser igual.

Recordemos con qué personajes tan diferentes por su carácter se encuentra Chíchikov.

Manílov, Sobakiévich, Pliushkin, Koróbochka, Nodriev, éstos son aquéllos de los que hay que recibir lo que en el futuro va a traer dinero, riqueza, posición. Para cada uno de ellos es necesario encontrar el acceso psicológicamente exacto, que conduzca al objetivo deseado.

Es entonces cuando empieza lo más interesante en el papel de Chíchikov. Es imprescindible acertar con el carácter, la peculiaridad del modo de pensar de cada uno de los terratenientes, penetrar en su psicología para encontrar la más segura adaptación que permita la realización de su objetivo.

---

74. Para comprender esta situación es preciso situarse en la Rusia de comienzos del s. XIX, en el régimen de servidumbre vigente hasta 1861. En aquella época la categoría social de un terrateniente, a menudo se medía por el número de esclavos o "almas" (de ahí el título de la novela de Gógol) que poseía. A veces, por pereza, mala administración u otras causas no daba de baja a los siervos fallecidos en el censo que servía de base para calcular los impuestos. Chíchikov es un avispado que tiene la ocurrencia de comprar siervos difuntos para ganar prestigio y no tener que mantener a nadie.

Todo ello es imposible sin el monólogo interno, pues las réplicas, unidas sin un cálculo exacto de todas las circunstancias, pueden llevar al fracaso de todo el proyecto.

Si seguimos la manera en que ha logrado fascinar a todos los terratenientes, veremos que Gógol le ha dotado de una fantástica capacidad de adaptación y por eso Chíchikov es tan diferente en la realización de su objetivo con cada uno de los terratenientes.

Al descubrir estas particularidades del carácter de Chíchikov, el actor comprenderá que precisamente en sus "monólogos internos" él va a buscar tanto en los ensayos como en las funciones (según lo que reciba de su interlocutor) un cada vez más preciso modo de pensar, que le acercará al texto pronunciado.

El monólogo interno exige del actor una auténtica libertad orgánica que permite el nacimiento de ese magnífico estado de improvisación en el que el actor tiene el poder de enriquecer en cada función la forma verbal ya preparada cada vez con matices nuevos.

Todo el profundo y complejo trabajo, propuesto por Stanislavsky, conduce, como decía él mismo, a la creación del subtexto del papel:

> ¿Qué es el subtexto? Es la evidente, perceptible interiormente "vida del espíritu humano del papel", que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras del texto, de manera constante, justificándolas y dándolas vida. En el subtexto se contienen numerosas, diferentes líneas internas del papel y de la obra. El subtexto es lo que nos obliga a decir las palabras del papel.

Todas estas líneas están entrelazadas de forma alambicada entre sí como si fuesen hilos individuales de un rodete y tiran, a lo largo de toda la obra, en dirección a la supertarea final.

En cuanto a la línea del subtexto, al igual que una corriente submarina, traspasa el sentimiento y crea la *acción*

transversal de la obra y el papel. Se manifiesta no sólo a través del movimiento físico, sino también por el habla: se puede actuar no sólo con el cuerpo, sino también con el sonido, con las palabras.

Lo que en la esfera de la acción se llama *acción transversal,* en la esfera del habla lo llamamos subtexto[75].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

75. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1977 y 1983).


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Técnica y lógica del habla

Al hablar acerca del trabajo de Stanislavsky sobre la palabra, no se puede olvidar la importancia que daba al problema de la técnica vocal, al problema de la preparación del aparato físico para las complejas tareas del arte escénico. La exigencia de Konstantín Serguéyevich para que el actor dominara su aparato físico era enorme. En el Estudio las clases de dicción, de colocación de la voz, de movimiento, rítmica, eran consideradas por él como unas de las más necesarias.

–En el escenario con bastante frecuencia el actor siente de manera profunda y sutil, pero al transmitir su vivencia, la desfigura hasta hacerla irreconocible con una encarnación ordinaria de su aparato corporal –nos decía Konstantín Serguéyevich, comparando a ese actor con un excelente músico que se ve obligado a tocar en un instrumento deteriorado y falso–. El músico intenta transmitir sonidos suntuosos, pero las falsas y temblorosas cuerdas lo descomponen todo, causando al artista una indescriptible angustia. Por lo tanto, cuanto más complicada sea la parte interna de la "vida del espíritu humano" del personaje representado, tanto más sutil, más viva, más artística tiene que ser la encarnación.

Stanislavsky revela una enorme exigencia hacia la técnica externa, es decir, hacia la voz, la dicción, la habilidad para modelar la palabra, la frase, hacia todo el arte del habla y también hacia la plástica, movimientos, forma de andar, etc.

Al dirigirse a sus alumnos, Stanislavsky decía que deben conducir su aparato corporal de encarnación hacia una encarnación innata posible de forma natural. Es imprescindible llegar a desarrollar, corregir y afinar el cuerpo de tal modo que todos sus componentes respondan a la compleja idea de encarnación del sentimiento invisible asignado por la naturaleza.

Konstantín Serguéyevich no se cansaba de repetir que no se puede fijar ningún plazo para el entrenamiento del aparato físico, que año tras año se plantean al actor dificultades cada vez mayores, relacionadas con exigencias hacia sí mismo cada vez más complejas, y por consiguiente, a los ejercicios para el desarrollo de la voz, la dicción, la plástica, etc. hay que dedicarles toda la vida.

Además, cada nuevo papel plantea al actor nuevos problemas de encarnación.

Konstantín Serguéyevich trabajó ampliamente sobre una serie de problemas relacionados con la habilidad del actor para materializar su proyecto creativo, pero el capítulo del habla escénica ocupa en esta sección el primer lugar tanto por su minuciosidad en la elaboración como por la acentuación que hace Stanislavsky de la importancia del problema.

Stanislavsky propone a los actores percatarse de los defectos de su habla para que, de una vez por todas, renuncien a la costumbre tan difundida entre los actores de apelar constantemente a sí mismos y poner como ejemplo su incorrecta habla cotidiana para justificar su aún peor manera escénica de hablar.

Konstantín Serguéyevich percibía con extraordinaria sensibilidad todos los defectos de la dicción y procuraba que los actores leyesen y pronunciasen claramente, procuraba corregir defectos individuales en sonidos silbantes, siseantes y retumbantes.

–Hace falta que las consonantes sean expresivas, en tal caso el habla será resonante –nos decía en sus clases–. Las vocales son el agua y las consonantes las orillas, sin las cuales el río se convierte en un pantano.

»Una palabra con el comienzo partido –añadía Stanislavsky– es como un hombre con la cabeza aplastada. Una palabra con el final perdido me recuerda a un hombre con las piernas amputadas. La desaparición de determinados sonidos y sílabas es lo mismo que un ojo arrancado o un diente roto, una oreja cortada u otro tipo de desfiguración semejante.

Esa misma gran importancia daba Stanislavsky a la ortofonía, o sea, a la pronunciación correcta. Exigía la corrección de todo género de dialectos provinciales y acentos sobre la base de las normas de la lengua literaria rusa.

Esta rama del trabajo sobre el habla escénica exige una firme y gran atención por parte de nuestros actores y directores. No se puede olvidar la extraordinaria importancia de esta faceta de la creación actoral.

"El actor debe saber hablar". Estas palabras se las dijo a sí mismo Konstantín Serguéyevich después de sufrir un gran fracaso en el papel de Salieri (*Mozart y Salieri* de A. S. Pushkin).

Al analizar su trabajo sobre el papel de Salieri, Stanislavsky afirmaba que, a pesar de que muchos le elogiaron por él, estaba de acuerdo con quienes le criticaban duramente. Él consideraba este trabajo como un gran fiasco. Pero este fiasco le fue de tanto provecho, que terminó considerándolo más valioso e importante que el éxito más grande.

Tras criticarse duramente, Konstantín Serguéyevich intenta determinar las razones que le condujeron a este fracaso.

Constata que la correcta vida interna en el papel se perturbaba, al margen de su propia voluntad, en cuanto comenzaba a decir el texto de Pushkin. Aparecían el desencaje, la falsedad, la desentonación, y él no reconocía por su forma externa su propio sentimiento interno.

Stanislavsky llegó a la convicción de que no podía dominar el verso de Pushkin. Al sobrecargar por separado cada palabra con un gran contenido psicológico, rompía la integridad del pensamiento de Pushkin. Parecía como si hubiesen hinchado las palabras de Pushkin; en cada una de ellas él trataba de introducir un contenido tan grande que éste no cabía en la forma y, al salir fuera de sus límites, se extendía

en una muda pero muy significativa pausa: cada una de las palabras hinchadas quedaba separada de la otra por un gran intervalo. El discurso se alargaba tanto que al final de la frase se podía ya estar olvidado su comienzo.

Konstantín Serguéyevich describe el estado de tensión que le producía una tarea superior a sus fuerzas: poner en las palabras un profundo sentimiento mientras percibía claramente que el texto de Pushkin sonaba pesadamente en su boca y no transmitía los pensamientos del poeta. Esto le llevaba a un estado de violencia hacia sí mismo, comenzaba a trajinar y "comprimirse espasmódicamente". Este estado llevaba a Stanislavsky a valerse de recursos actorales triviales, es decir, al falso énfasis actoral.

A causa de la violencia y la compresión la voz se empañaba, la sensación de falsedad y desencaje producían miedo al texto y le arrastraban al susurro, le parecía que susurrando es más fácil encontrar la verdad. Todo ello, o sea, la inseguridad y el susurro se adecuaban poco al modelado verso de Pushkin.

¿Qué actor no conoce este complejo combate cuerpo a cuerpo con el texto del autor, que tan crudamente reveló Konstantín Serguéyevich con su propio ejemplo?

"En este amargo período", como define Stanislavsky la época de las reflexiones febriles, posteriores al espectáculo de Pushkin, llegó a unas importantes conclusiones, por las cuales se siente tan agradecido a su fracaso en el papel de Salieri. Dichas conclusiones las formula Konstantín Serguéyevich de una manera extraordinariamente simple "el actor debe saber hablar":

> No es extraño que haya sido preciso vivir casi seis decenas de años para comprender, o sea, llegar a sentir con todo mi ser esta sencilla y por todos conocida verdad, que no saben la mayoría de los actores.[76]

---

76. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.*, 1985.

Al contar sus reflexiones acerca del período de trabajo sobre Salieri, Konstantín Serguéyevich escribe acerca de aquel atormentador estado, durante el que uno no puede reproducir exactamente, de una manera bella, lo que siente en su interior. Se compara a sí mismo con un mudo que con monstruosos mugidos intenta declararse a la mujer amada.

Mirando hacia atrás, al camino escénico recorrido, Konstantín Serguéyevich llega a la conclusión de que los defectos fundamentales, como tensión física, falta de dominio de sí mismo y énfasis actoral aparecen muy frecuentemente porque los actores no dominan el habla, que ella sola puede dar lo que es necesario y expresar lo que existe en el espíritu. Stanislavsky habla de la importancia de llegar a sentir en uno mismo el auténtico significado de la hermosa y noble habla como uno de los más poderosos medios de influencia y expresión escénica. Al intentar ennoblecer su lenguaje durante el proceso de trabajo, él comprendió que saber hablar de una manera sencilla y bella es toda una ciencia que debe tener sus propias leyes.

Al estudio de esas leyes dedicó Konstantín Serguéyevich muchos años.

Todos los que han trabajado con él saben qué exigencias planteaba a actores y alumnos, cómo les cautivaba incansablemente con la belleza de la lengua rusa, cómo ridiculizaba a los actores que no sabían agrupar y distribuir las pausas lógicas.

Esta parte del trabajo era tomada por él con una especial exigencia. Remedaba a los actores que hablaban mal y volvía a preguntar sobre el auténtico significado de las palabras que se pronunciaban, consiguiendo un discurso claro y sensato.

Konstantín Serguéyevich decía que ante todo hay que establecer un orden en las palabras pronunciadas, unirlas correctamente en grupos o, como algunos dicen, en compases verbales, y para hacer esto son necesarias interrupciones o, dicho de otra forma, *pausas lógicas.*

Las pausas lógicas unen las palabras en grupos y separan unos grupos de otros. Stanislavsky pone un conocido ejemplo

histórico en el que de la colocación de la pausa lógica dependían el destino y la vida de un hombre.

"Perdonar no es posible deportar a Siberia". La pausa después de la primera palabra: "Perdonar / no es posible deportar a Siberia" significa la indulgencia; la pausa después de la cuarta palabra "Perdonar no es posible / deportar a Siberia" significa el destierro[77].

Konstantín Serguéyevich constantemente recomendaba como ejercicio marcar los compases verbales en cualquier libro que se está leyendo.

"Tienen que habituar su oído, su ojo y su mano a esto", decía. La lectura, al seguir los compases del habla, oculta tras de sí otra ventaja práctica aún más importante: *ayuda al mismo proceso de vivencia.*

La división en compases verbales es imprescindible para un más profundo análisis de la frase; obliga a profundizar y pensar constantemente en la esencia de lo que se pronuncia en el escenario y hace su habla elegante en la forma e inteligible en la transmisión.

¿Cómo conseguirlo?

Para ello hay que conocer la gramática, que determina las reglas que modifican las palabras, las reglas que unen palabras y oraciones, otorgando así al idioma un carácter armonioso y comprensible.

Al tomar la oración como base para la correcta construcción gramatical, el actor esclarece para sí mismo la idea principal y divide la oración en pausas verbales.

Al hablar acerca de las pausas, Konstantín Serguéyevich describe tres clases: la lógica, la psicológica y la *luftpausa.*

La *luftpausa,* la pausa de respiración, es la interrupción más breve, necesaria para tomar aire.

---

77. En el idioma ruso el infinitivo tiene a veces el valor de un imperativo. Teniendo esto en cuenta, resulta fácil comprender la importancia que tiene el lugar donde se ponga la pausa lógica, pues sólo de ella depende uno u otro significado, sin alteración de ninguna palabra. En castellano sería preciso sustituir también "perdonar" por "perdonad" y "deportar" por "deportad".

A menudo la *luftpausa* ni siquiera es una interrupción, sino solamente una retención del ritmo del canto y del habla sin interrumpir la línea sonora.

A Konstantín Serguéyevich le gustaba utilizar la *luftpausa* en el habla y especialmente en los trabalenguas para destacar algunas palabras.

La pausa lógica ayuda a aclarar la idea del texto, la pausa psicológica da vida a esa idea, a la frase, intentando transmitir su subtexto. Si la falta de pausas lógicas vuelve tosco el discurso, la falta de pausas psicológicas lo vacía de vida.

A Konstantín Serguéyevich le gustaba citar las palabras de un orador que dijo: "Que tu discurso sea discreto y tu silencio elocuente". Este silencio elocuente es precisamente la pausa psicológica.

En su perfectamente organizado estudio del habla escénica, Konstantín Serguéyevich concede especial atención a los acentos o, como él dice, a la "acentuación".

–El acento –nos enseñaba– que no cae en su sitio falsea el sentido, deforma la frase, cuando, por el contrario, ¡debe ayudar a crearla! ¡El acento es el dedo índice, que señala la palabra principal en la frase o en el compás! En la palabra destacada está el espíritu de la esencia interna, los momentos fundamentales del subtexto.

Konstantín Serguéyevich nos explicaba a menudo que los actores en escena dejan correr los acentos a la desbandada por todo el texto, que los actores olvidan cuál es el principal cometido de la palabra: transmitir la idea, el sentimiento, la opinión, el concepto, las imágenes, las visualizaciones, y no simplemente, como decía Konstantín Serguéyevich, "golpear el tímpano con sonoros ruidos".

Cuanto más claramente comprenda el actor lo que quiere decir, tanto más parcamente pondrá los acentos.

Konstantín Serguéyevich decía que como contrapeso al abuso de acentos, hace falta aprender a quitar el acento de donde no es necesario.

Al mismo tiempo advierte Stanislavsky que éste es un complejo y difícil problema. El arte de quitar los acentos superfluos

presta al actor un gran servicio. Esto es importante sobre todo cuando se trata de transmitir un texto largo con oraciones grandes y complejas.

Recuerdo que una vez, en la clase del Estudio, Konstantín Serguéyevich propuso analizar un pequeño fragmento de *Almas muertas*, en el que Gógol caracteriza a Chíchikov como un "experto hombre de mundo" que sabe mantener con facilidad y soltura cualquier tema de conversación que surja[78]:

> El forastero supo en todo momento *desenvolverse* [] y se mostró [] como un experto *hombre de mundo*. *Cualquiera* que fuese el tema de conversación, [] supo siempre mantenerlo. Si *giraba* la conversación en torno a *caballerizas*, [] él hablaba de *caballerizas*; si hablaban de unos buenos *perros*, [] también *aquí* hacía observaciones muy sensatas; si trataban acerca de la instrucción judicial, [] que realizó la *cámara* fiscal, [] mostraba que no era ajeno a las *astucias* judiciales; si se reflexionaba sobre el juego de billar V, tampoco en el juego de *billar* conocía el fracaso; [] si hablaban de la honradez, [] también sobre la *honradez* razonaba muy bien, incluso con lágrimas en los ojos; [] si acerca del *ponche*, [] también en el ponche era un experto; [] si acerca de los vigilantes y *funcionarios* de aduanas, también a *éstos* los juzgaba de tal forma que parecía que él mismo hubiese sido *funcionario y vigilante*.

En esta clase Konstantín Serguéyevich decía que el alumno debe comprender ante todo lo que Gógol afirma en la primera frase: "Chíchikov es un hombre de mundo".

En la segunda frase Gógol descifra este concepto, citando los más diversos temas, en cada uno de los cuales Chíchikov demuestra su experiencia, su habilidad para lucirse en una conversación relajada.

---

78. Significado de los signos:[]= compás verbal; cursiva= acentos principales; subrayado = acentos secundarios.

–Por consiguiente –añadió Stanislavsky–, ustedes tienen que comprender en qué palabras tienen que caer los acentos, qué palabra es necesario resaltar para que llegue la idea de Gógol. La agilidad con que el bribón de Chíchikov "sabía desenvolverse" ha de ser la clave para el carácter de la entonación con que se debe transmitir el texto. Sean parcos al máximo en la distribución de los acentos, intenten quitar los acentos de la mayoría de las palabras de la frase. Pregúntense ustedes mismos si llega el sentido en el caso de que quiten uno u otro acento, recuerden que con una gran cantidad de palabras acentuadas la frase pierde su sentido.

Los alumnos, al intentar quitar los acentos sobrantes, pronunciaban las palabras de enlace precipitadamente, intentando farfullarlas precipitadamente para que sobre ese fondo resaltasen aún más las principales palabras de la oración.

–Recuerden que *la agitación vuelve más pesado el discurso, y lo aligeran la serenidad y la contención* –dijo Stanislavsky. Al desarrollar más tarde esta idea, explicaba que es imprescindible resaltar con claridad las palabras principales y, para difuminar las que sólo se necesitan en la transmisión del sentido general, hay que conseguir una entonación reposada, deliberadamente apagada, una falta casi total de acentos, una especial contención y seguridad que darán al habla la claridad y agilidad necesarias.

–Pero en el citado ejemplo de *Almas muertas* –prosiguió Konstantín Serguéyevich–, vemos una frase de una compleja construcción, que tiene varios sujetos y varios predicados. La correcta pronunciación de una frase asírequiere la habilidad de coordinar muchos acentos en la misma oración.

Konstantín Serguéyevich llamaba constantemente la atención de alumnos y pedagogos del habla sobre la riqueza del idioma ruso y sobre la diversidad y multiplicidad de la construcción de la frase en la literatura.

Para la transmisión de todos los sutiles matices de las particularidades estilísticas de nuestros literatos, frecuentemente carecemos de la suficiente técnica verbal.

Konstantín Serguéyevich otorgaba mucho tiempo a la cuestión de cómo resaltar en una oración completa las palabras principales de las menos importantes. Decía que todas las palabras pueden ser igualmente importantes, que es necesario dividirlas en más y menos esenciales según su significado. Después de hacer destacar las palabras más importantes por medio del acento, es preciso hacer lo mismo con las de menor importancia, pero de todas maneras hay que difuminar las destacadas y no destacadas que sólo se precisan para la expresión de la idea general.

–Entonces –afirmaba Konstantín Serguéyevich– ustedes obtendrán todo un complejo de acentos fuertes, medios y débiles. Del mismo modo en que en la pintura existen tonos, semitonos, claroscuros, existen en el habla escénica toda una gama de diferentes grados de acentos a los que es necesario coordinar de tal manera que los acentos pequeños no debiliten, sino que por el contrario, resalten con más vigor la palabra principal, que no compitan con ella, sino que sirvan a la causa común de la construcción y transmisión de una frase complicada. Es necesaria la perspectiva en las oraciones sueltas y en todo el discurso.

En las clases que tenía con nosotros a Konstantín Serguéyevich le gustaba comparar el arte del habla escénica con la pintura.

–Ustedes saben –manifestaba– que en la pintura se transmite la profundidad del cuadro, o sea, su tercera dimensión. En realidad ella no existe en el marco plano del lienzo extendido en el que el artista pinta su cuadro. Pero la pintura crea la ilusión de muchos planos. Éstos parecen ir hacia el interior, hacia el fondo del propio lienzo, y es como si el primer plano se saliese fuera del marco y del lienzo hacia adelante, hacia la persona que lo observa.

»En nuestra habla existen esos planos que dan perspectiva a la frase. La palabra más importante se resalta con mayor vivacidad y se saca a primer plano. Las palabras menos importantes crean toda una serie de planos más profundos.

Stanislavsky daba una extraordinaria importancia a todos los matices de acentuación. No sólo hablaba de la fuerza del

acento, sino también de su calidad, distinguiendo sus diversos matices; hablaba acerca de la importancia del lugar donde cae el acento; de arriba a abajo o de abajo a arriba, de si recae fuerte, pesadamente o ligeramente, si se mantiene durante mucho tiempo o cae de golpe y se quita al instante.

Hablaba sobre la combinación de entonaciones y acentos; sobre el hecho de que a una palabra se le puede dar relieve si se le coloca entre dos pausas, sobre todo si una de ellas, o puede que las dos, son psicológicas; hablaba sobre la posibilidad de destacar la palabra principal si se quitan los acentos de todas las palabras secundarias, de forma que la palabra resaltada, en comparación con las otras, se vuelve más fuerte:

> Es preciso encontrar una correlación entre todas estas palabras destacadas y no destacadas, una gradación de la fuerza, de la calidad del acento, crear con ellas planos sonoros y perspectiva que den movimiento a la frase.
>
> A esta armónicamente regulada correlación entre las distintas intensidades de los acentos de algunas palabras destacadas es a lo que nos referimos cuando hablamos de coordinación.
>
> De este modo se crea una forma armónica, una bella arquitectura de la frase.[79]

Todo lo dicho por Stanislavsky a propósito de la "acentuación" y coordinación de las palabras destacadas en la oración pertenece también al proceso de resalte de ciertas oraciones en un relato completo o un monólogo.

> Así se forman los distintos planos y sus perspectivas en el habla.
>
> Si ellos tienden a dirigirse hacia la supertarea de la obra a través de la línea del subtexto y la acción transversal, entonces su importancia en el discurso se vuelve ex-

---

79. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1977 y 1983).

cepcional a causa de su significado, porque ayudan a la realización de lo más principal y fundamental de nuestro arte: a la creación de la vida del espíritu humano de la obra y el papel.[80]

La precipitación vocal es el principal tropiezo que impide al actor lograr éxitos significativos en su crecimiento escénico. Konstantín Serguéyevich llamaba a los actores que padecían precipitación vocal "actores-atropellaplatos".

Uno de los medios de lucha contra la absurda precipitación, que proponía Stanislavsky, era el estudio de las entonaciones dictadas por los signos de puntuación.

Al estudiarlas, Konstantín Serguéyevich decía que todos los signos de puntuación exigen para sí mismos una entonación vocal obligatoria. El punto, la coma, los signos de interrogación y de admiración tienen sus propias figuras de entonación.

En estas entonaciones se da una influencia sobre los oyentes que les compromete a una determinada reacción: la figura de interrogación a una respuesta, la de admiración a una compasión y asentimiento o a una protesta, los dos puntos a una percepción atenta del discurso posterior.

En el carácter tonal de los signos de puntuación reside precisamente lo que puede preservar al actor de una innecesaria precipitación.

Resulta interesante que Konstantín Serguéyevich, al hablar de la entonación, deposita en esta palabra un contenido totalmente definido que descubre de una manera nueva este concepto tan ampliamente difundido.

Konstantín Serguéyevich, al describir ejemplos de entonaciones absurdas, cuando los actores construyen con su voz alambicadas cadencias y figuras, comentaba que los actores canturrean ciertas letras, sílabas, las alargan, aúllan sobre ellas y no lo hacen para actuar y transmitir sus vivencias, sino para

---

80. Ibíd.

exhibir su voz, pensando que así acarician de manera agradable el tímpano del oyente.

La búsqueda de una entonación de semejante calidad lleva inevitablemente a la "autoescucha", tan nociva y errónea como la autoadmiración y autoexhibición en el escenario, contra la que Stanislavsky siempre luchó implacablemente.

La entonación, tal y como la entendía Stanislavsky, nace del conocimiento de las leyes del idioma, del deseo de transmitir de manera exacta el contenido de la obra.

Era inexorable en sus exigencias a los actores, obligando a que estudiasen esas leyes y supiesen ponerlas en práctica. Al hacer ejercicios para conseguir el dominio de la figura de entonación interrogativa, comenzaba el ejercicio con preguntas muy simples. Por ejemplo: "¿Qué hora es ahora?" o "¿Dónde irá usted después del ensayo?". Y no permitía responder mientras no hubiese oído una auténtica pregunta.

–¿Oyen ustedes el signo de interrogación? –preguntaba a los presentes, al principio con una sonrisa, pero después de muchas repeticiones enfadándose ya–. Yo no lo oigo. Yo oigo un punto, unos puntos suspensivos, un punto y coma, todo lo que ustedes quieran, ¡pero no oigo el signo de interrogación! Y como usted no me pregunta, yo no siento el deseo de contestarle.

»Amen la coma –repetía constantemente Stanislavsky–, pues precisamente con ella pueden obligar a que les escuchen.

Al hablar sobre el carácter tonal de la coma, la comparaba a una mano alzada como aviso, que obliga a los oyentes a esperar con paciencia la continuación de la frase inconclusa.

–Lo más importante –decía Konstantín Serguéyevich– es tener fe en que tras el recodo sonoro de la coma, los oyentes infaliblemente aguardarán con paciencia la continuación y la conclusión de la frase comenzada, y por ello no hay motivo para precipitarse. Esto no sólo tranquilizará al actor, sino que también obligará a que se llegue a amar sinceramente la coma con todas las características naturales propias de ella.

Konstantín Serguéyevich no sólo consideraba necesarias estas clases, las amaba. Tras pasar por la gigantesca escuela de la autoformación en el campo del habla escénica y dominarla a la perfección, mostraba con brillantez su habilidad para hablar siguiendo las leyes del lenguaje. Hablaba del placer que experimenta el actor que ante una frase o relato largo sabe doblar la línea de entonación ante una coma y aguardar con aplomo, sabiendo con seguridad que nadie va a interrumpirle ni meterle prisa.

Al ampliar sus exigencias en lo referente al enriquecimiento de la entonación vocal, Stanislavsky subrayaba que para que el actor pueda dominar cualquier dibujo tonal, debe en primer lugar dominar su propia voz.

Konstantín Serguéyevich decía que frecuentemente el actor no se da cuenta de que su entonación recuerda a un gramófono cuya aguja pasa por el mismo sitio una y otra vez.

–Fíjense en que en la vida ustedes no encuentran dos sílabas que estén en la misma nota –decía en repetidas ocasiones–, pero los actores en la mayoría de los casos buscan la fuerza de su habla en la tensión física.

Al llamar a eso en el lenguaje actoral "actuar en voltaje" (en tensión), afirmaba que este método estrecha el diapasón vocal y sólo conduce a la ronquera y al grito.

Stanislavsky describe una clase en la que propone a un alumno (que es el narrador de un relato) comprobar por sí mismo lo absurdo del intento de encontrar la fuerza vocal en la tensión muscular. Para ello le pide decir con toda la fuerza física posible la frase: "¡Esto no lo soporto más!".

El alumno realiza la tarea:

–Es poco, es poco, ¡más fuerte! –ordenó Tortsov.

Lo repetí, forzando la voz cuanto pude.

–¡Más, más fuerte! –me acució Tortsov–. ¡No alargue el registro!

Obedecí. La tensión física produjo un espasmo. La garganta se cerró, el registro se redujo a un tercio, pero la impresión de *fuerza* no se produjo.

Tras utilizar todas las posibilidades, y ante nuevas órdenes de Tortsov, hube de recurrir al simple grito.

Lo que salió fue una terrible voz de estrangulado.[81]

Tortsov-Stanislavsky propone al alumno otro medio, opuesto al anterior, de relajación total de los músculos del aparato vocal que elimine cualquier tensión. Propone cambiar la fuerza del sonido por la amplitud del mismo:

> Dígame esa misma frase con calma, pero en la tesitura vocal más amplia y además con una entonación bien justificada. Para ello imagine unas circunstancias dadas que le conmuevan.[82]

El alumno, libre de la tensión, consigue realizar el ejercicio, pero Stanislavsky le propone repetirlo de nuevo ampliando cada vez más la tesitura vocal, alcanzando el registro de la voz hasta una octava completa. En cada nueva repetición Stanislavsky recuerda firmemente la necesidad de crear en la imaginación cada vez nuevas, cada vez más interesantes circunstancias dadas.

Satisfecho por el resultado del ejercicio, Stanislavsky expone su conclusión: "Ha salido con fuerza, sin mucho volumen y sin ninguna tensión. He aquí lo que ha hecho el movimiento del sonido hacia arriba y hacia abajo, en dirección vertical, sin ningún 'voltaje', es decir, sin presión en la línea horizontal, como ocurría en el ejercicio anterior.

Cuando necesite fuerza, dibuje con su voz y su entonación, desde arriba y hacia abajo, las más diversas líneas fonéticas, como cuando hace con la tiza toda clase de dibujos lineales sobre la superficie vertical de la pizarra negra de clase"[83].

---

81. Ibíd.
82. Ibíd.
83. Ibíd.

El ejemplo mencionado es típico del Stanislavsky pedagogo. A menudo decía que el alumno asimila mejor que nunca un procedimiento cuando consigue resultados después de haber experimentado en sí mismo lo nefasto de difundidos métodos erróneos.

Reiteradamente obligaba a los alumnos a que se tensasen para que enseguida comprobasen en sí mismos la diferencia de la sensación escénica surgida tras la liberación.

En las clases de habla apelaba a esos medios pedagógicos con bastante frecuencia. Tal vez porque consideraba el habla escénica como la rama más compleja de nuestro arte.

Es interesante también observar que en el citado ejemplo, al exigir a los alumnos la realización de un ejercicio que parece ser puramente técnico, Stanislavsky recalca que se puede realizar bien sólo si el alumno imagina unas circunstancias dadas que le conmuevan para el cumplimiento de la tarea propuesta.

Konstantín Serguéyevich consideraba el arte del habla no menos complejo que el arte del canto. No sin razón decía tan a menudo que una palabra bien dicha ya es una canción, y una frase bien cantada ya es habla.

En sus observaciones a los actores dramáticos cita con frecuencia ejemplos del arte del canto y da una enorme importancia a la habilidad para dominar la voz.

–Comprendan –decía– que cuando ustedes no dominan la voz, cuando ustedes no pueden expresar la idea claramente, en voz alta, con precisión, cuando ustedes no pueden emitir el sonido de modo que vuele hasta el oyente, intentan ocultar esa insuficiencia con florituras ejecutadas con su voz. Se logra el énfasis, pero de todas formas el sonido en vez de volar se escupe y no llega hasta el oyente.

Aún más frecuentemente luchaba contra los actores que buscaban "la fuerza del habla" en el volumen.

Al desarrollar el concepto de que *forte* no es una magnitud absoluta, establecida de una vez y para siempre, como el metro o el kilogramo, Konstantín Serguéyevich, en la segunda parte de su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo*,

en el capítulo "El habla en escena"[84] propone estudiar, tomando como ejemplo a los grandes cantantes, qué vigoroso medio de influencia es el crecimiento progresivo del sonido.

Konstantín Serguéyevich comenta este concepto así:

> Supongamos que usted ha comenzado a recitar un monólogo en voz muy baja. Si después de recitar dos líneas continuara la lectura en voz un poco más alta, eso ya no sería "el *piano* de antes".
>
> La línea siguiente la recitaría un poco más alta, por lo cual sería "menos *piano* aún" que la línea anterior y así sucesivamente, hasta llegar al *forte*. Continuando con el aumento gradual del volumen usted llegaría, por fin, al grado más alto de sonoridad, que no puede definirse de otra manera que como *forte-fortíssimo*. En esta transformación gradual del sonido *piano-pianíssimo* en *forte-fortíssimo* radica el aumento relativo de la sonoridad de la voz.

Al proponer a los actores el método del aumento gradual de la sonoridad de la voz, Stanislavsky advierte inmediatamente del peligro de hacer uso del mismo de manera formal.

Habla sobre los cantantes y actores dramáticos que consideran elegante alternar tonos suaves y fuertes en contrastes marcados, sin tener en cuenta el contenido de la obra interpretada.

Toma como ejemplo *La serenata de Don Juan* de Chaikovsky y dice que si la primera línea –"Se apagan de la lejana Alpujarra..."– se canta con voz muy alta y las siguientes palabras –"los parajes dorados"– en voz muy baja, *piano-pianíssimo*, la siguiente línea otra vez en voz alta, y así sucesivamente, como resultado de estas oposiciones y estos

---

84. En la edición española el título de este capítulo ha sido traducido como "La voz y el lenguaje", dividido en dos secciones: "Canto y dicción" y "El lenguaje y sus leyes". El ejemplo citado pertenece a la segunda.

contrastes vocales se pierde el sentido y quedan sólo trivialidad y falta de gusto.

Lo mismo ocurre con el teatro dramático. Ahí también se recurre excesivamente a gritos y susurros independientemente de la esencia interior y del sentido común.

Stanislavsky contrapone los actores de este tipo a otros que dominan su voz y la técnica de la modulación hasta tal punto que pueden resaltar todos los sutiles matices ideales y emocionales del fragmento dramático o musical que se transmite.

Konstantín Serguéyevich decía constantemente que de la experiencia, conocimientos, gusto, intuición y talento depende tal o cual grado de utilización de todas las posibilidades descritas del habla, pero los conocimientos de la lengua materna, la sensación de belleza de la lengua rusa, son obligatorios para cada actor.

El lenguaje del actor que sabe dominar con maestría los métodos de creación de perspectiva y planos del habla es irresistible. Sólo un lenguaje así transmite con todos sus matices la idea de una auténtica obra de arte, porque en ella cada palabra, cada signo de puntuación son el resultado de un gran esfuerzo creativo del escritor.

Stanislavsky no sólo luchaba contra la negligencia en la transmisión del texto del autor; quería acostumbrar a los actores a la idea de que el habla escénica es un arte que exige un enorme esfuerzo, que es preciso estudiar, como él dice, "los secretos de la técnica del habla", que es hora de poner fin al diletantismode los actores que ocultan su ignoranciaa este respecto con las palabras estereotipadas: "Me resulta cómodo así" o "La preocupación del lado formal del habla no es propia de la escuela de la vivencia".

Stanislavsky decía con frecuencia que el estudio de las leyes de la creación es capaz de embotar la chispa de inspiración de un actor mediocre, pero en un verdadero artista convierte esa chispa en una gran llama. Explicaba que sólo un trabajo diario y sistemático puede conducir al actor al dominio de las leyes del habla hasta tal punto que para él se

volverá imposible no respetar esas leyes. El trabajo continuo es la base de la exigencia que hace Stanislavsky al actor, el cual debe convertir "lo difícil en habitual, lo habitual en fácil, lo fácil en bello".

En el concepto de perspectiva actoral según Stanislavsky ocupan un gran espacio las cuestiones relacionadas con la perspectiva del habla.

Escribe que habitualmente, al hablar de perspectiva, se tiene en cuenta sólo la perspectiva lógica.

Al ampliar el círculo de cuestiones relacionadas con este problema habla acerca de:

1. La perspectiva de la idea transmitida (la propia perspectiva lógica).
2. La perspectiva del sentimiento vivido.
3. La perspectiva artística, que hábilmente distribuye los colores que ilustran el relato o monólogo.

Al plantear la cuestión de esta forma, Konstantín Serguéyevich subraya que la naturaleza creativa del artista no puede expresarse únicamente a través de la lógica de la idea transmitida.

Al asimilar la perspectiva lógica el actor incorpora de forma natural a este proceso todo el conjunto de tareas creativas que le ayudan a encarnar la obra. La lógica del pensamiento en la transmisión del relato o del monólogo estará muerta si la psicotécnica del actor no es capaz de transmitir la esencia emocional de la obra, si no es capaz de encontrar la diversidad de colores, de adaptaciones que desvelan la concepción del autor.

Pero es preciso recordar firmemente que ni la transmisión del sentimiento vivido, ni la perspectiva de la distribución artística de los medios de expresión pueden aparecer de forma orgánica si el actor no domina la lógica y la continuidad del pensamiento en desarrollo que infaliblemente debe dirigirse a la realización de su objetivo fundamental.

Por ello tiene una importancia tan extraordinaria la correcta colocación de los acentos en una frase. El actor que

no sabe destacar adecuadamente las palabras acentuadas no puede transmitir el sentido exacto de la frase, y ésta representa el eslabón del desarrollo semántico del texto.

El actor que no estudia la sintaxis del autor, pasará por alto las indicaciones del escritor.

Mas lo principal en el dominio de la perspectiva de la idea transmitida viene dado por la habilidad para llevar al pensamiento fundamental a través de la cadena de frases que lo componen.

Konstantín Serguéyevich luchaba tanto contra la interpretación de episodios aislados, sin unir con el desarrollo de acciones posteriores por medio de la perspectiva, como contra la falta de habilidad del actor para sentir la perspectiva en el habla.

–¿Por qué ha puesto usted un punto? ¿Acaso ha concluido la idea? –interrumpía enfadado al actor.

–Konstantín Serguéyevich –respondía tímidamente el estudiante–, el autor ha puesto aquí un punto.

–¿Acaso ha olvidado usted la ley de la gradación? ¿Por qué piensa que esto no concierne a la puntuación? –y tras recordarnos la famosa expresión de Bernard Shaw acerca de que el arte de la escritura, a pesar de toda la elaboración gramatical, no está en condiciones de transmitir la entonación, pues existen decenas de formas de decir "sí" y decenas de formas de decir "no", pero sólo una forma de escribirlo, Stanislavsky preguntó:

–¿Acaso existe una única forma de entonación para poner un punto?

»Tenemos que comprender por qué el autor ha puesto aquí un punto y no un punto y coma o unos puntos suspensivos. Puede que desee resaltar de manera especial esta idea, puede que necesite destacar la siguiente idea y de esa forma esté preparando esa posibilidad.

»Ustedes han de conocer el dibujo tonal de los signos de puntuación y usarlos *para la expresión de toda la idea*. Sólo entonces, cuando hayan reflexionado bastante y analizado todo el fragmento, y ante ustedes se abra una lejana, bella y

atrayente perspectiva, su discurso se volverá, por así decirlo, largo de vista y no tan miope como ahora.

»Entonces estarán en condiciones de decir no frases ni palabras aisladas, sino ideas completas.

»Imaginen que están leyendo por vez primera un libro cualquiera. No saben cómo va a desarrollar el autor su idea. En ese proceso falta la perspectiva, ustedes perciben en lo que leen sólo las palabras y frases más próximas. El autor les conduce a ustedes tras él y poco a poco les desvela su perspectiva.

»En nuestro arte el actor no puede bandearse sin perspectiva y sin objetivo final, sin supertarea; en caso contrario no podrá hacer que le escuchen. Y si ustedes van a concluir la idea en cada frase, ¿de qué clase de perspectiva del habla se trataría? Pero cuando concluyan la idea, entonces pongan un punto tal, que yo comprenda que, efectivamente, la idea ha llegado a su final. Fantaseen con imágenes acerca de qué punto indicativo del final de toda una cadena de ideas estoy hablando. Imaginen que nos encaramamos a la roca más alta sobre un precipicio insondable, cogemos una pesada piedra y la arrojamos abajo, a lo más profundo. Así es como hay que aprender a colocar los puntos al concluir la idea.

»Tomemos un ejemplo de la obra de Ostrovsky *Culpables sin culpa* y sigamos a través del monólogo de uno de los personajes –Nil Strátovich Dudúkin– la ley de la perspectiva.

»A la ciudad ha llegado la célebre actriz Elena Ivánovna Kruchínina. Le han hablado de un escándalo en el que se acusa al actor Nieznámov. Le amenaza una desgracia. El gobernador se dispone a echarle de la ciudad. Nieznámov se comporta de forma provocadora "además, su pasaporte tampoco está en regla". Kruchínina decide intervenir en el destino del joven actor y se dirige al gobernador para pedirle que ayude a Nieznámov. El gobernador promete hacerlo. Kruchínina regresa a casa tras la visita al gobernador y al encontrar a Dudúkin le pide que cuente quien es realmente Nieznámov.

Dudúkin comienza su relato:

»Le expondré su breve biografía tal y como él mismo me la ha contado. [Aquí pone Ostrovsky el primer punto, queriendo señalar, al parecer, una pequeña pausa en la que Dudúkin recuerda todo lo que Nieznámov le ha hablado].

»No conoce ni recuerda a su padre ni a su madre, creció y se educó en algún lejano lugar casi en la frontera con Siberia, en casa de no sé qué matrimonio sin hijos, aunque acomodado, del mundo de los funcionarios, al que durante mucho tiempo tuvo por sus padres. [Segundo punto. Según la "ley de la gradación", uno u otro tipo de entonación depende del lugar que ocupe la frase en todo el fragmento interpretado. Comprendemos que el relato acerca de Nieznámov acaba de comenzar, que Dudúkin quiere transmitir a Kruchínina los más tiernos recuerdos infantiles de Nieznámov, y en consecuencia el punto aquí es apenas un pequeño acento acerca de que en aquellos lejanos tiempos Nieznámov tuvo una vida feliz, cuando pensaba que tenía padre y madre].

»Le querían, le trataban bien, aunque no sin reprochar cuando se enfadaban, su origen ilegítimo. [Aquí el punto es totalmente suave, pues es en la frase siguiente donde se aclara lo anterior].

»Por supuesto, no entendía esas palabras y comprendió su significado sólo más tarde. [Aquí el punto es algo más largo, porque las propias palabras "más tarde" despiertan en Dudúkin el cuadro del futuro Nieznámov, que se dispone a descubrir lenta y detalladamente a Kruchínina].

»Incluso le dieron estudios: asistió a un pensionado barato y recibió una formación considerable para un actor de provincias. [Este punto es aún más rico en contenido a pesar de que la última frase sólo completa lo ya dicho acerca de que Nieznámov no vivió mal, pero fundamentalmente prepara la siguiente idea importante].

»Así vivió hasta los quince años, después comenzaron unos sufrimientos que no puede recordar sin horrorizarse. [Este punto tal vez está más cercano a los dos puntos, pues

desde ese momento Dudúkin comienza el amargo relato de los hechos].

»El funcionario murió y su viuda se casó con un agrimensor jubilado, comenzaron las inacabables borracheras, las discusiones y peleas en las que en primer lugar era él quien se llevaba una buena parte. [Un punto ligero, muy ligero, para que en la frase siguiente se desvele lo que significa "se llevaba una buena parte"].

»Le mandaron a la cocina y le hicieron comer con los criados; a menudo le echaban de casa y más de una vez hubo de dormir bajo las estrellas. [Aquí el punto es también ligero, pero en todo caso más significativo que el anterior; Dudúkin se refiere en la siguiente frase a cómo reaccionó Nieznámov ante las injustas ofensas].

»Pero a veces las injurias y las palizas le hacían irse de casa y él mismo se iba de casa durante semanas enteras, vivía en algún lugar en compañía de jornaleros, mendigos y toda clase de vagabundos, y a partir de ese momento ya no escuchaba palabras que no fuesen injurias infames. [El punto es aquí preciso para resaltar una frase muy importante que caracteriza el mundo interno de Nieznámov].

»Esa vida le hizo enfurecerse y embrutecerse hasta tal punto que llegó a comportarse agresivamente, como si fuese una fiera. [El punto es lo suficientemente largo como para indicar la conclusión de una etapa en la vida de Nieznámov, pero aún así, este punto mantiene también la continuación del relato. Es como si Dudúkin estuviera preparándose para iniciar la parte principal del relato].

»Al fin, un buen día le echaron de casa para siempre; entonces se unió a una compañía ambulante y se marchó con ellos a otra ciudad. [Punto que suena como unos puntos suspensivos, como una frase inacabada. Es como si estimulara el interés por saber cómo desembocó la vida de Nieznámov en una nueva actividad, el teatro. Y he aquí la respuesta].

»De allí, y debido a la falta de documentos en regla, le mandaron custodiado a su lugar de residencia. [Éste es el

punto que resalta el suceso principal en la vida de Nieznámov. No tiene "documentos en regla", no es un miembro de la sociedad igual a los demás, depende de los caprichos de la policía... Mas, en todo caso, esto no es un punto final, el relato continúa. En la frase anterior, Dudúkin ha mencionado únicamente el primer golpe, el comienzo de los "viajes del custodiado" Nieznámov. Sólo en la siguiente frase concluye su relato].

»Resultó que sus documentos se habían extraviado' le dieron largas, muchas largas, al fin le entregaron una especie de copia de la notificación de solicitud de documentos con la que empezó a viajar con empresarios teatrales de una ciudad a otra, siempre con el temor de que en cualquier momento la policía le enviase a su ciudad natal. [He aquí, al fin, el punto que concluye el relato, tras el cual ni el interlocutor, ni el espectador han de esperar ya la continuación de la frase. Ésta ha terminado, tonalmente ha sido "colocada en el fondo"].

»Tomemos un ejemplo más. Uno de los maravillosos fragmentos de *La tormenta* de Ostrovsky: el monólogo de Katerina en el quinto acto[85].

---

85. Ostrovsky escribió *La tormenta* en 1859. Su argumento es el siguiente: Katerina, una joven simple pero sedienta de belleza, ha sido casada con Tijon, un joven al que ella no ha escogido, y ambos han ido a vivir a la casa de la madre de éste, Marta Kabánova, una comerciante enriquecida que trata despóticamente a familiares y criados. Tijon no tiene más que una idea: alejarse de la casa y beber para olvidar. Secuestrada por la suegra, obligada a padecer la rígida moral rusa que se impone a las casadas, sin el apoyo de un marido que frecuentemente se marcha a emborracharse, Katerina no puede hacer más que contentarse con las miradas que se lanzan una o dos veces a la semana ella y Borís, un joven oprimido por otra tiranía doméstica. Una noche, tras haber intentado inútilmente que Tijon, su marido, no se marchase de casa, la asustada Katerina es arrojada por su cuñada en brazos de Borís. Mientras ocurre esto, se percibe la cercanía de una tormenta cargada de extraños presagios, la atmósfera se va volviendo cada vez más densa y pesada; la atmósfera llega a su máxima tensión con la llegada del ignorante marido y el estallido de la tormenta. Incapaz de soportar el peso de su

»El acto anterior ha terminado con la "confesión" de Katerina. La tormenta, las conversaciones de los aterrorizados vecinos acerca de que una tormenta así no se irá sin más, que matará a alguien... La aparición de la "señora", su augurio dirigido a Katerina: "¿Dónde quieres ocultarte, estúpida? ¡No podrás huir de Dios! ¡Todos vais a arder en el fuego eterno!". Todo esto lleva a Katerina a un estado en que su sentimiento de culpa ante el marido, el sentimiento de pecado, se vuelve tan insoportable que se desborda en forma de apasionado monólogo de arrepentimiento:

–¡Ah! ¡Me muero!... ¡Ah! ¡Infierno! ¡Infierno! ¡Averno ardiente!... ¡El corazón se me desgarra! ¡No puedo soportarlo más! ¡Madrecita! ¡Tijon! ¡Soy una pecadora ante Dios y ante vosotros! ¿No soy yo la que juraba que no miraría a nadie en tu ausencia? ¿Recuerdas, recuerdas? ¿Y sabes lo que yo, una libertina, he hecho sin ti? La primera noche me he ido de casa... Y he pasado las diez noches... con Borís Grigórievich.

»Y al comienzo del quinto acto, por la conversación entre Tijon Kabánov y Kuliguin, nos enteramos del temor de Tijon a que a Katerina "¡La angustia le haga tomarse la muerte por su mano! ¡Sufre tanto, tanto, que!... ¡Ah! El corazón se parte al mirarla".

»Y he aquí que "sale Katerina y atraviesa sigilosamente la escena"[86]. Ostrovsky escribe en sus acotaciones sobre Katerina: "(*Durante todo el monólogo y todas las escenas siguientes habla alargando y repitiendo las palabras, pensativa y como si estuviera en un delirio*)".

»Ostrovsky, además de definir con precisión el estado físico de Katerina "como en un delirio", propone una caracterización

---

culpa, Katerina confiesa públicamente, a gritos, su pecado. Escándalo. Terror. Kabánova, la implacable suegra, reclama castigo, venganza, exige la muerte de la pecadora. Katerina se suicida, arrojándose al Volga.

86. Acotación de Ostrovsky.

vocal sorprendentemente sutil ("pensativa... alargando y repitiendo las palabras").

»El talento de escritor se manifiesta aquí no sólo en que encuentra unas excelentes palabras para expresar la infinita angustia de Katerina, sino que *escucha* cómo habla, *escucha* su entonación, y por eso es tan expresiva la sintaxis del monólogo, tan llenos de interés sus signos de puntuación, tan sorprendentemente brillante su perspectiva.

»La intérprete de Katerina no sólo ha de orientarse en las circunstancias dadas del papel, en los sucesos y en acciones precedentes al momento que se interpreta; necesita no sólo comprender el devorador sentimiento de amor que Katerina siente hacia Borís, comprender cuánto sufre la conciencia de Katerina, comprender la ilimitada soledad de su heroína entre las personas que la rodean; ha de comprender para sí misma lo que significa estar "como en un delirio"; ha de comprender que Ostrovsky ha construido el monólogo de tal forma que Katerina ha concentrado todas sus fuerzas en una sola cosa: ver a Borís, aunque sólo sea una vez, decirle cuánto le quiere, despedirse de él y así la muerte no será tan terrible.

»La intérprete del papel ha de comprender por qué Ostrovsky ha oído que Katerina habla "pensativa... alargando y repitiendo las palabras". Para ello ha de estudiar no sólo el contenido, sino también la expresividad tonal que tan brillantemente utiliza Ostrovsky, capaz no sólo de individualizar el discurso de cada personaje, sino de transmitir con palabras, signos, repeticiones, los más sutiles movimientos del alma de sus personajes.

»Vayamos al monólogo de Katerina:

KATERINA.– (*Sola.*) ¡No, no hay nadie! ¿Qué estará haciendo ahora, el pobre? Sólo necesito despedirme de él, y después... después no me importa morir. ¿Por qué le he conducido a la desgracia? No, no me siento mejor por ello. ¡Tenía que haber arruinado sólo mi vida! Y ahora me he destruido yo, le he destruido a él, es una deshonra para mí y una eterna afrenta

para él. ¡Sí! ¡Una deshonra para mí y una eterna afrenta para él! (*Silencio.*) Si pudiera recordar, ¿qué es lo que decía? ¿Cómo se compadecía de mí? ¿Qué palabras decía? (*Se coge la cabeza con las manos.*) No lo recuerdo, lo he olvidado todo. ¡Las noches, qué angustiosas son las noches para mí! Todos se van a dormir, yo también; para ellos es como si nada, pero a mí me parece estar en una tumba. ¡Tengo tanto miedo en la oscuridad! Cualquier ruido se me hace un canto fúnebre, sí, oigo cantar, sólo que muy bajito, apenas se oye, está lejos, muy lejos de mí... ¡La llegada de la luz me da una alegría tan grande! Pero no tengo ganas de levantarme, otra vez las mismas personas, las mismas conversaciones, la misma angustia. ¿Por qué me miran así? ¿Por qué ahora no matan por eso? ¿Para qué han hecho eso? Dicen que antes se mataba por esto. Me habrían cogido, sí, y me habrían arrojado al Volga; yo me hubiese alegrado. "Si te castigásemos, dicen, entonces se borraría tu pecado, no, vive y sufre con él". ¡Ya he sufrido bastante! ¿Cuánto tengo que sufrir aún?... ¿Para qué voy a vivir ahora, para qué? ¡No quiero nada, nada me es grato, ni la luz divina me es grata! Pero la muerte no viene, la llamo a gritos y no viene. Todo lo que veo, todo lo que escucho me hace daño aquí. (*Señala su corazón.*) Si por lo menos viviese con él, puede que tuviese alguna alegría... Ya me da igual, ya he corrompido mi alma. ¡Cuánto le echo de menos! ¡Ay, cuánto le echo de menos! Ya que no puedo encontrarte, al menos escúchame desde tu lejanía. ¡Vientos tempestuosos, llevadle mi angustia y mi tristeza! ¡Padrecito, qué sufrimiento, qué sufrimiento! (*Se acerca a la orilla y grita con toda su fuerza.*) ¡Corazón mío! ¡Mi vida, mi amor, te quiero! ¡Respóndeme! (*Llora.*)

»Si analizamos, aunque sea parcialmente, los signos de puntuación que caracterizan este monólogo, veremos que en él predomina el signo de admiración. Ostrovsky lo emplea en este monólogo diecisiete veces. ¿Puede pasarse esto por alto? ¿Puede no verse que tal cantidad de signos de admiración obliga, por una parte, a cierta intensificación de la vida interna,

y de otra al estudio de un progresivo incremento de la expresividad tonal del signo de admiración, al estudio de las leyes de la perspectiva artística?

»Comparamos el signo de admiración tras la primera frase de Katerina: "¡No, no hay nadie!", que indica el cese en la búsqueda de Borís, la amarga constatación de la soledad, con los signos exclamativos de las réplicas finales del monólogo: "¡Cuánto le echo de menos! ¡Ay, cuánto le echo de menos! Ya que no puedo encontrarte, al menos escúchame desde tu lejanía. ¡Vientos tempestuosos, llevadle mi angustia y mi tristeza! ¡Padrecito, qué sufrimiento, qué sufrimiento! (*Se acerca a la orilla y grita con toda su fuerza.*) ¡Corazón mío! ¡Mi vida, mi amor, te quiero! ¡Respóndeme! (*Llora.*)".

»¿Acaso en estos signos de admiración hay siquiera una gota de resignación? No, es la protesta, la rebelión de una persona insumisa. También tienen interés en este monólogo los signos de interrogación. Hay diez. Tienen interés porque se trata de preguntas que la propia Katerina se hace a sí misma y que intenta contestar. Estas preguntas no la dejan en paz, pero el nivel de profundidad es diferente. El primer conjunto de preguntas tiene que ver con Borís: "¿Qué estará haciendo ahora, el pobre? [...] ¿Por qué le he conducido a la desgracia? [...] Si pudiera recordar, ¿qué es lo que decía? ¿Cómo se compadecía de mí? ¿Qué palabras decía?".

»Cuanto más activas sean las preguntas, más estremecedora sonará la respuesta: "No lo recuerdo, lo he olvidado todo".

»Sólo una cosa permanece inalterable en la vida: "otra vez las mismas personas, las mismas conversaciones, la misma angustia".

»Y aquí surge el segundo grupo de preguntas: "¿Por qué me miran así? ¿Por qué ahora no matan por eso? ¿Para qué han hecho eso? [...] ¿Cuánto tengo que sufrir aún?... ¿Para qué voy a vivir ahora, para qué?". La respuesta ha sido hallada. Hay un camino: la muerte.

»En este monólogo no hay más signos de interrogación. Puntos, puntos suspensivos, signos de admiración... ¿Casualidad? ¡No! Es la profunda unión orgánica entre forma y

contenido que siempre sorprende en una auténtica obra de arte.

»Deseo recordar una vez más que los problemas de técnica vocal han de ser planteados a los intérpretes ya en el primer período de trabajo sobre el papel, en el período del "análisis activo". Cuando el intérprete de Dudúkin o la intérprete de Katerina en la etapa inicial del trabajo, al crear su película de visualizaciones, su subtexto ilustrado, utilizan aún sus propias palabras.

»Después de un estudio así, al comprobar con el texto hasta qué punto de exactitud han penetrado los intérpretes en uno u otro tema, hasta qué punto es correcta su comprensión de las ideas o hechos transmitidos por ellos, yo siempre dirijo la atención de los actores hacia las particularidades estilísticas del léxico empleado por el autor.

»Los signos de admiración en el monólogo de Katerina, el relato de Dudúkin, que no es interrumpido por ninguna pregunta de Kruchínina, es decir, que fluye ininterrumpidamente, abarcando diversos detalles de la vida y la personalidad de Nieznámov, todo esto nos resulta de una gran ayuda en el descubrimiento de la esencia de la obra.

»Y durante el período de acabado del trabajo estamos obligados a aprender a hablar tal y como nos exige el autor. La no observancia de los signos de puntuación, la traslación de las palabras en una frase, es algo así como si considerásemos que los versos de Pushkin, "La tormenta el cielo cubre, / mechones de nieve hace girar;/ ya como una fiera ruge,/ ya cual niño rompe a llorar", se pueden decir como prosa.

Stanislavsky exigía cada año con mayor insistencia el estudio de las leyes del habla, exigía un entrenamiento constante, un trabajo especial sobre el texto.

Mas en cuanto alguien desprendía el trabajo sobre la palabra del contenido interno de la misma, Konstantín Serguéyevich recordaba autoritariamente qué es lo principal en la acción verbal: que la palabra escrita por el autor está muerta si no es caldeada por la vivencia interna del intérprete. No se cansaba de repetir que cada actor debe tener presente que en

el momento de la creación la palabra proviene del poeta y el subtexto del actor, pues si fuera de otro modo el espectador no iría al teatro para ver una función, sino que se quedaría en casa leyendo la obra.

Stanislavsky escribió: "El actor debe crear la música de sus sentimientos sobre el texto de la obra y aprender a cantar esa música de los sentimientos con las palabras del papel. Sólo cuando oímos la melodía de un espíritu vivo podemos apreciar totalmente en su justo valor la belleza del texto, así como lo que éste esconde".

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Pausa psicológica

Al explicar en una de sus clases la naturaleza de la pausa psicológica, Konstantín Serguéyevich puso el siguiente ejemplo.

–Supongamos –dijo– que yo mañana, después de una larga interrupción, interpreto a Fámusov[87] e invito a la función a todo su curso con excepción de dos personas. No irán a ver la función aquellos alumnos de los que estoy descontento por su falta de disciplina. No irán usted –dijo con severidad Stanislavsky, dirigiéndose al estudiante más indisciplinado–. Y... usted –se dirigió a un alumno muy capacitado, que hacía poco había llegado tarde a clase por primera vez en su vida.

–¿Se han fijado ustedes–preguntó Stanislavsky después de la frase dirigida a él– que he hecho una pausa después de la conjunción "y"? Ustedes saben que esto es una violación de una ley verbal, pues la conjunción "y" no permite ninguna detención después de ella. Pero en mí ha surgido esta *pausa psicológica* para suavizar el golpe preparado contra usted. Creo que su comportamiento nunca volverá a repetirse y yo deseaba, al castigarle, darle esto a entender. Recuerde que esta pausa psicológica es un arma de comunicación extraordinariamente importante.

---

87. Uno de los personajes principales de la obra de Griboyédov *La desgracia de ser inteligente* (véase nota 43). Stanislavsky había interpretado ese papel años antes.

Konstantín Serguéyevich valoraba altamente la pausa psicológica, considerando que el verdadero arte surge cuando el actor que domina el estadio inicial del arte del habla –la lógica del discurso–, aprende a descubrir y desvelar el subtexto a través de la pausa psicológica. Pero Konstantín Serguéyevich ponía en guardia contra el *peligro* oculto en el abuso de la pausa psicológica, un peligro que comienza desde el momento de la detención de la acción productiva.

Conocemos casos en que el actor, al sentir realmente la necesidad de la pausa psicológica, comienza a abusar de ella. Conociendo la fuerza de su influencia sobre la audiencia, parece torturar al espectador antes de pasar al siguiente texto, y con ello traslada la atención del público del desarrollo de la acción hacia sí mismo, hacia su "maestría".

En casos así la pausa psicológica degenera en una vulgar detención, que crea *confusión*, la pausa por la pausa. Una detención así es un agujero en una obra de arte.

La profunda justificación de la pausa psicológica es un importante elemento del habla escénica.

–De una pausa psicológica a menudo se producen escenas completas que nosotros, en nuestro lenguaje, llamamos "pausas de gira" –decía Stanislavsky.

La pausa de gira aparece cuando el actor, durante el proceso de trabajo, ha acumulado material suficiente para valorar las circunstancias dadas, cuando tiene absolutamente clara la línea de acción, cuando la naturaleza del estado del personaje no sólo es entendida por él, sino que domina externa e internamente su tempo-ritmo.

La pausa de gira es uno de los múltiples medios de la psicotécnica actoral, y toda una serie de grandes actores rusos ha expresado las más sutiles vivencias en sus papeles por medio de la pausa de gira.

Es ampliamente conocida la célebre pausa de A. P. Lensky[88] en el papel de Benedicto (segundo acto de *Mucho ruido y pocas*

---

88. Aleksandr Pávlovich Lensky (1847-1908). Actor ruso. Véase nota 1.

nueces de Shakespeare). Lensky-Benedicto escuchaba la escena especialmente interpretada para él acerca de que Beatriz le ama. En cuanto los instigadores de esta burla –Claudio, Don Pedro y Leonato– se van, Benedicto-Lensky sale de su escondite. Está impresionado por la noticia. Beatriz le ama con locura, pero no quiere reconocer sus sentimientos, temiendo que él se burle. Shakespeare pone en boca de Benedicto un espléndido monólogo, pero Lensky no se apresuraba a decirlo.

Necesita tiempo para asimilar lo ocurrido, entregarse a los pensamientos que se agolpan en su cabeza. Para ello él precisaba de una pausa psicológica.

Así es como describe un contemporáneo de Lensky este monólogo: "Benedicto queda inmóvil mucho tiempo y mira al público de frente, con un rostro inmóvil y estupefacto. De repente, en algún rincón de su labio, bajo la nariz comienza a temblar un nervio. Ahora miren atentamente: los ojos de Benedicto continúan inmóviles y concentrados, pero bajo su nariz comienza a deslizarse con imperceptible progresión una sonrisa de solemne felicidad; el actor no dice ni una palabra, pero uno siente con todo su ser que en Benedicto se alza desde el fondo de su alma una cálida ola de alegría que nada puede detener. Como por inercia, tras los labios comienzan a reírse los músculos de sus mejillas, la sonrisa se desparrama imparable por su tembloroso rostro, y de repente ese sentimiento de júbilo inconsciente penetra en el pensamiento y, como un acorde final de la gama mímica, una intensa alegría inflama los hasta entonces petrificados y sorprendidos ojos. Ahora ya toda la figura de Benedicto es una completa explosión de tempestuosa alegría y la sala rompe a aplaudir, aunque el actor aún no ha dicho ni una palabra y sólo ahora comienza su monólogo..."[89].

---

89. Descripción hecha por el teatrólogo ruso Vladímir Aleksándrovich Filippov (1889-1965), uno de los más importantes especialistas en la historia del teatro ruso. La cita está sacada de su libro *Anales de la Sociedad Teatral Rusa*, Moscú, 1925.

Fue también célebre por su magistral trabajo de la pausa de gira V. N. Davidov[90] (en *El casamiento* de Gógol, en *La boda de Krechínsky* de Sujovó-Kobylin, en *Corazón ardiente* de Ostrovsky y en muchas otras obras). Las pausas de gira de K. A. Varlámov[91] han entrado en los anales del teatro ruso. Sabemos que las pausas de gira han sido utilizadas por los grandes actores tanto en la comedia como en la tragedia.

Por cuanto la pausa de gira nace de la pausa psicológica, Stanislavsky afirmaba que la habilidad para expresar el complejo de ideas y sentimientos en una pausa depende por completo de la intensidad de los monólogos internos, de la continuidad del curso de los pensamientos, nacidos ambos de la valoración de las circunstancias dadas.

Esta capacidad de pensamiento ininterrumpido como personaje, de ampliación del texto del autor, ha de ser entrenada por el actor desde el comienzo de su trabajo sobre el papel. Entonces y como resultado de los ensayos, surgirá en él la necesidad de moldear en forma de pausa los sentimientos y pensamientos acumulados. Recuerdo cómo Stanislavsky trabajaba con Leonídov[92] sobre el papel de Otelo.

Stanislavsky consideraba a Leonídov como el mayor trágico de su época. Hablaba mucho con él acerca de la dosificación consciente del temperamento y emplazaba insistentemente a Leonídov a la utilización de las pausas.

–Recuerden –decía Konstantín Serguéyevich– que en las pausas el actor se percata mentalmente de lo que está hablando. Esas pausas preparan y refuerzan el temperamento y el ritmo y salvan de la demostración de un temperamento

---

90. Vladímir Nikoláyevich Davídov (1849-1925). Actor y pedagogo teatral ruso. Véase nota 1.

91. Konstantín Aleksándrovich Varlámov (1848-1915). Actor ruso. Véase nota 1.

92. Leonid Mirónovich Leonídov (1873-1941). Actor y pedagogo ruso. Nombrado Artista del Pueblo en 1936 y Doctor en Estudios Artísticos en 1939. Miembro del Teatro del Arte desde 1903, actuó también en numerosas películas. Profesor del GUITIS desde 1939.

abierto de la que no se debe abusar. Al temperamento abierto se han de entregar determinados, aislados momentos del papel, a los que se puede comparar con el do alto de un tenor. Si en la partitura de canto hubiese una gran cantidad de dos altos, el cantante correría el riesgo de quebrarse la voz.

Por eso en toda una serie de momentos del papel, en los que parece como si empujasen al actor a esparcir los sentimientos acumulados por medio de un temperamento abierto, es precisointentar contenerse, rechazar el camino directo que muy a menudo lleva al grito, e indagar diversos caminos para la expresión de los propios sentimientos por medio de la pausa psicológica.

Al ensayar con Leonídov la escena del tercer acto de *Otelo* y descubrir la naturaleza del estado de Otelo en este cuadro, Stanislavsky decía que el fragmento tras el que Yago envenena la imaginación del moro con la idea de la infidelidad de Desdémona es un fragmento de una importancia decisiva en el papel de Otelo. Por primera vez se infiltra un terrible pensamiento que destruye inmediatamente su felicidad. Otelo aún no sabe qué medidas debe tomar; un dolor, un angustioso dolor oscurece su conciencia y necesita tiempo para asimilar lo ocurrido. Konstantín Serguéyevich decía que los intérpretes de este papel rara vez transmiten la ilimitada dicha que experimenta Otelo hasta el momento de las crueles sospechas inspiradas por las palabras de Yago. Y en esencia esto es extraordinariamente importante, pues la fuerza trágica de esta escena reside precisamente en que Otelo se despide de la pasada felicidad que ha experimentado y a la que se había acostumbrado.

¿Cómo vivir en adelante, sin esa felicidad que llenaba todo el ser de Otelo?

Al perder la felicidad, la valora aún más y la compara con el futuro, que le parece infinitamente triste.

–Usted necesita –decía Stanislavsky a Leonídov– profundizar en sí mismo para recordar el pasado y ver el amargo futuro. Éste es un momento de una enorme introspección. Otelo no se da cuenta de lo que ocurre a su alrededor, y

cuando choca con la realidad no puede dejar de desahogar la amargura y el dolor acumulados.

En uno de los ensayos, cuando Leonídov con una indescriptible fuerza trágica ensayaba esta escena, Stanislavsky, satisfecho y radiante, le propuso:

–Pruebe, Leonid Mirónovich, a interpretar ahora esta escena sin palabras. Recuerde lo que hace una persona con un angustioso dolor interno, cuando no puede encontrar su sitio, cuando intenta buscar las más increíbles posturas para calmar su dolor, cuando los dedos producen movimientos mecánicos, arañazos sin sentido que expresan el ritmo interno de este sufrimiento.

Leonídov, actor de una enorme reflexión y temperamento, interpretó esta escena de una forma tal que para mí quedó grabada en la memoria como una de las más fuertes impresiones de mi vida.

–Y ahora –dijo Konstantín Serguéyevich– vuelva de nuevo al texto. Recuerde que para la ejecución de cualquier tarea el actor necesita ante todo la palabra, la idea, es decir, el texto del autor. El actor ante todo debe *actuar* con la palabra, esto lo olvidan a menudo los actores. Y ahora amplíe la escena, hínchela con ayuda de las pausas, de tal forma que el espectador vea el enorme sufrimiento interno que sólo nosotros hemos visto.

Konstantín Serguéyevich señaló en el texto las pausas posibles.

OTELO.– ¡Ah! ¡Ah! ¡Pérfida conmigo!... [Pausa.]

YAGO.– ¡Pardiez! ¿Qué hay, general? ¡No más de eso!

OTELO.– ¡Atrás! ¡Vete! [Pausa.] ¡Me has puesto en el potro! [Pausa.] Juro que más vale ser engañado mucho que saber sólo un poco. [Pausa.]

YAGO.– ¿Qué es esto, mi señor?

OTELO.– ¿Qué sentimiento tenía yo de sus furtivas horas de lujuria? [Pausa.] Yo no las veía, no pensaba en ellas, no me hacían sufrir. [Pausa.] La noche última dormí bien, comí bien, estaba alegre y mi espíritu era libre; [Pausa.]

no hallaba en su boca los besos de Cassio. Al que ha sido robado y no se ha enterado de la falta de lo sustraído, dejadle en la inocencia del hurto, y no habrá sido robado del todo.

YAGO.– Estoy apesadumbrado de oíros esto.

OTELO.– Habría sido feliz aun cuando el campamento entero, con gastadores y todo, hubiera gozado de su dulce cuerpo, con tal de no haber sabido nada. [Pausa.] ¡Oh! Ahora, ¡adiós para siempre a la tranquilidad del espíritu! ¡Adiós al contento! [Pausa.] ¡Adiós a las tropas empenachadas y a las potentes guerras, que hacen de la ambición una virtud! ¡Oh, adiós!... [Pausa.] ¡Adiós al relinchante corcel y a la aguda trompeta, al tambor que despierta ardor del alma, al penetrante pífano, a las reales banderas, [Pausa.] a todo lo que constituye el orgullo, la pompa y el aparato de las guerras gloriosas! ¡Y vosotras, máquinas asesinas, cuyas bocas crueles imitan los terribles clamores del inmortal Júpiter, adiós! ¡La carrera de Otelo ha dado fin! [Pausa.][93].

Tras señalar las pausas, Konstantín Serguéyevich avisó a Leonídov que debía tomar estas pausas no como obligatorias, sino como posibles y le propuso señalar las pausas en todo el papel para, como resultado del trabajo, indicar dos o tres grandes pausas que fuese preciso trabajar como "pausas de gira".

La pausa de gira es imposible sin el monólogo interno. Precisamente el monólogo interno, complemento del texto del autor, descubridor del resorte interno de la acción, impulsa al actor a revelar sus sentimientos por medio de la pausa.

Las pausas de Otelo-Leonídov nacieron de un pensamiento que le absorbía por completo y que se agitaba sobre un enigma indescifrable: ¿por qué, para qué le engaña Desdémona?

---

93. William Shakespeare, *Obras completas*, Madrid, Editorial Aguilar, 1972. Traducción de Luis Astrana Marín.

Este pensamiento le conducía hasta un delirante sufrimiento, se exaltaba, gemía, como si se tratase de un dolor físico y, al no saber qué hacer, se lanzaba finalmente sobre Yago para descargar su cólera sobre él.

Konstantín Serguéyevich decía que además de las pausas existen dos recursos técnicos auxiliares más para preservarse de la interpretación a base de puro temperamento.

Recordando a Salvini en el papel de Otelo, decía que le asombraba cómo un célebre trágico construía el plan de su papel desde el punto de vista de la proporcionalidad de sus posibilidades técnicas externas y creativas internas, lo cual le permitía repartirlas correctamente y utilizar de manera racional el material acumulado para el papel.

–Salvini –decía Stanislavsky– sabía en todo momento la línea de la *perspectiva* de la obra, comenzando desde el momento de la ardiente pasión juvenil del enamorado en su primera salida a escena y acabando con el grandioso odio del celoso y el asesino al final de la tragedia. Con precisión matemática y continuidad inexorable, momento tras momento, desvelaba la evolución madurada en su espíritu a lo largo de todo el papel.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Adaptación

A Stanislavsky le gustaba emplear ejemplos tomados de las artes figurativas para exponer más claramente sus ideas.

El florecimiento de la pintura realista rusa proporcionó un amplísimo campo para la observación y la comunicación, y Stanislavsky buscó en este arte contiguo la expresión de las leyes creativas próximas al arte teatral.

La gigantesca figura de Répin[94] le atrajo con la fuerza de su talento, quería comprender con qué medios pictóricos Répin consigue desvelar la profundidad psicológica del contenido, cómo logra mostrar el mundo espiritual interno del ser humano, transmitir los más sutiles matices de sus sentimientos y pensamientos, con qué medios nos hace Répin escuchar el timbre de las voces y carcajadas de los zaporogos, o el horror de Iván IV[95], de qué forma Répin transmite con medios pictóricos lo que podría parecer que es inalcanzable para el arte figurativo.

---

94. Ilyá Efímovich Répin (1844-1930). Pintor ruso. Véase nota 66.

95. Referencia a los cuadros de Répin *Los zaporogos escriben una carta al sultán de Turquía* e *Iván* El Terrible *y su hijo Iván*, ambos basados en hechos históricos.

I. E. Grabar[96], investigador del arte de Répin, afirma que "con su arte Répin amplió todos los límites de las posibilidades figurativas que en su época tenía el arte. ¡Mostró que lo considerado inalcanzable para la pintura y ejecutable sólo por medio de la literatura de ficción se volvía totalmente dominable también con medios del arte figurativo!"[97].

Recordemos la carta de Kramskóy a Suvorin[98], escrita inmediatamente después de que Kramskóy viese en el taller de Répin el aún inacabado cuadro *Iván* El Terrible *y su hijo Iván*.[99].

El estremecido Kramskóy escribía:

> Ante todo me ha embargado un sentimiento de plena satisfacción por Répin. Aquí tenemos algo al nivel de un gran talento. Juzgue usted mismo. ¡Expresado con gran relieve y traído a primer plano un asesinato no premeditado! Ésa es la característica más fenomenal, extraordinariamente difícil y resuelta

---

96. Igor Emmanuílovich Grabar (1871-1960). Pintor y crítico de arte ruso. Nombrado Pintor del Pueblo en 1956, miembro de la Academia de Ciencias de la URSS desde 1943 y de la Academia de las Artes desde 1947. Premio Nacional en 1941. Director de la primera edición de la *Historia del arte ruso* (1900-1916). Fue uno de los fundadores y más activos impulsores de la museología y la restauración de monumentos.

97. Igor Emmanuílovich Grabar, "Ilyá Efímovich Répin", en *Selección de conferencias y diversos materiales*, Moscú, Academia de las Ciencias de la URSS, 1952.

98. Iván Nikoláyevich Kramskóy (1837-1887). Uno de los fundadores del Artel de Pintores y miembro del grupo Los Ambulantes, propagador de los principios del realismo democrático en la pintura rusa. Se caracteriza por la profundidad psicológica de sus retratos y por la elección de temas filosófico-religiosos.

Aleksandr Serguéyevich Suvorin (1834-1912). Periodista ruso, fundador en San Petersburgo del periódico *Tiempo nuevo* (1876) y de la revista *El mensajero de la historia* (1880), así como compilador de obras literarias rusas y extranjeras, tanto artísticas como científicas.

99. El cuadro a que se hace referencia fue pintado en 1885 y está basado en un hecho histórico. Representa al célebre zar ruso, ya anciano, sentado en el suelo de una de las habitaciones de palacio, con la mirada extraviada y abrazado al cadáver ensangrentado de su hijo, cuya cabeza inerte le oculta medio rostro, al que acaba de matar en el curso de una violenta discusión golpeándole con un bastón que hay junto a ellos en el suelo.

con sólo dos figuras. El padre ha golpeado al hijo con un bastón en la sien, de tal forma que el hijo ha caído rodando e inmediatamente ha comenzado a manar sangre. En un momento el padre ha gritado de horror, se ha lanzado hacia el hijo, le ha cogido, se ha sentado en el suelo, le ha incorporado de rodillas, estrechándolo fuertemente contra sí, fuertemente con una mano en la herida de la sien (pero la sangre brota entre los huecos de sus dedos), con la otra atravesada por el talle le aprieta contra sí mismo, besa con fuerza la cabeza de su extraordinariamente simpático hijo, y él mismo grita (positivamente grita) de horror en una postura desvalida. Al lanzarse y agarrarse también su propia cabeza, el padre se ha manchado la mitad (superior) de su cabeza de sangre. Un detalle de comicidad shakespeariana. ¡Esta fiera-padre, que aúlla de horror, y ese tierno y querido hijo, sumisamente extinguido, ese ojo, esa sorprendentemente cautivadora boca, esa ruidosa respiración, esas indefensas manos! ¡Ah, Dios mío!, ¿es que no pueden ayudar deprisa, más deprisa? ¿Cómo es posible que en un cuadro sobre el suelo ya haya todo un charco de sangre en el lugar donde el hijo ha caído de bruces, cómo es posible que aún pueda verterse un cubo entero? ¡Es algo extraordinario! Una persona mortalmente herida, claro, la está perdiendo en gran cantidad, ¡y todo esto no estremece lo más mínimo! ¡Y cómo está pintado, Dios, cómo está pintado!

En realidad, imagine, la oscuridad de la sangre, pero usted no piensa en ella, y ella no le inquieta porque en el cuadro está la horrible, ruidosamente expresada angustia del padre, y su profundo grito, y en sus brazos tiene a su hijo, al hijo que ha matado, y él... ya no puede dar órdenes a la niña de sus ojos, respira pesadamente, sintiendo la angustia de padre, su horror, el grito y el llanto, él como un niño, quiere hacerle sonreír: "¡No pasa nada –parece decir–, papá, no temas!". ¡Ah, Dios mío! ¡Decididamente usted tiene que verlo!

A propósito de este mismo cuadro Lev Tolstoi escribió: "bien, muy bien... Además, está hecho con tanta maestría, que no se ve la maestría...".

A Stanislavsky le gustaba repetir estas palabras de Lev Tolstoi. Esta elevada forma de maestría, señalada por Tolstoi, que no es percibida por el espectador, era el ideal al que aspiraba Stanislavsky al poner ante el actor unas altas exigencias en el ámbito de la tecnología.

La habilidad de Répin con el color, la composición y otros medios pictóricos para expresar los motivos psicológicos más complejos entusiasmaba a Stanislavsky.

Al hablar de la mancha de color como el más importante de los medios de expresión pictórica, llamaba nuestra atención sobre el hecho de que Répin transmite con la ayuda del color aquellas emociones que son propias del cuadro en cuestión. Son insólitamente variados los escarlatas-oscuros, frambuesas, granates, cerezas, púrpuras y otros matices del color rojo en que están resueltos la alfombra, la sangre sobre el rostro del *zarévich*, vestido con un caftán rosado, botas verdes y pantalones azul oscuro, el caftán negro de Iván, la mancha de sangre sobre la alfombra; toda esta sinfonía de colores se funde armoniosamente en la impresión general de tragedia del asesinato fortuito en el cuadro *Iván* El Terrible *y su hijo Iván.*

–La propia imprevisión del cambio de colores contiene en sí misma la fuerza del influjo –decía Stanislavsky–. En nuestro trabajo *el color significa adaptación.* Cuanto mayor sea la gama de adaptaciones, cuanto más variados e inesperados los desarrollos psicológicos y su fundamentación interna, más sólida y vivamente se expresará el sentimiento en aquellos lugares en que sea preciso dar un completo *forte.*

La adaptación, es decir, la forma de comunicación interna y externa entre las personas, el desarrollo progresivo que unos adaptan a otros durante la comunicación, las invenciones que una persona hace para influir sobre otra es, desde el punto de vista de Stanislavsky, un importantísimo elemento de la maestría actoral.

Konstantín Serguéyevich afirma que para penetrar en otro espíritu, para percibir su vida, es imprescindible encontrar una adaptación; en esa medida ésta es imprescindible para descubrir sus sentimientos.

Cuanto más compleja sea la tarea y el sentimiento transmitido, más colorista y sutil deberá ser la propia adaptación, más variadas sus funciones y modos.

Vemos que en la vida las adaptaciones nacen de forma inmediata, ya que la comunicación vital normal por fuerza provoca en la persona una serie de ajustes psicológicos que le ayudan a realizar sus acciones.

En el escenario aparecen adaptaciones vivas sólo cuando el actor alcanza una comunicación verdaderamente orgánica.

Konstantín Serguéyevich decía que es un gran papel el que juega la propia calidad de la adaptación, su vivacidad, colorido, sutileza.

Consideraba que existen actores poseedores de una espléndida fantasía para las adaptaciones en el ámbito de las vivencias dramáticas y desprovistos de la capacidad para encontrarlas en la comedia y, al contrario, actores dignos de admiración por sus sorprendentes hallazgos en el ámbito de las adaptaciones cómicas y desprovistos de brillantes adaptaciones en el ámbito del drama:

> Pero hay no pocos actores ofendidos por el destino con unas adaptaciones malas, monótonas, faltas de viveza aunque sean correctas. Estas personas nunca estarán en la vanguardia de la actividad escénica.[100]

De este modo Stanislavsky considera que el talento del actor se revela de forma más viva en la cualidad de las adaptaciones encontradas en los papeles, afirma que las adaptaciones con interés se revelan sólo en los momentos de "elevación del sentimiento".

Hablaba de la alegría que recibe el espectador cuando en el escenario nacen audaces, osadas adaptaciones. Éstas seducen, producen estupefacción por su inesperada verdad, contagian por la originalidad de las sensaciones que provoca

---

100. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1977 y 1983).

el personaje y al espectador le parece que sólo una interpretación así es correcta.

Stanislavsky no se cansaba de repetir que el mayor peligro para un actor surge cuando éste, atraído por la descripción o el relato de excelentes adaptaciones encontradas por otros actores, trata de imitarlas. De ahí surgen los clichés actorales.

De todas maneras, al conducir al actor hacia una sensación orgánica en escena, creada sobre la base de sus propias adaptaciones, Stanislavsky reconocía no obstante que en algunos casos es posible servirse de adaptaciones sugeridas, pero es necesario servirse de ellas, como él decía, "cuidadosa y sabiamente".

–No se las puede tomar directamente y en el mismo estado en que se les dan a ustedes –decía Konstantín Serguéyevich–. No se las puede copiar sin más. Hay que saber convertir las adaptaciones ajenas en otras propias, personales, cercanas. Para ello es preciso un gran trabajo de la imaginación, son precisas nuevas circunstancias dadas.

Así conviene comportarse en los casos en que el actor ve en la vida real adaptaciones adecuadas para su papel y quiere servirse de ellas en la elaboración de su personaje. También en este caso es necesario preservarse de la copia que siempre empuja al actor a la sobreactuación y a la artesanía.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Tempo-ritmo

Un importante apartado del sistema, aún poco trabajado, es la sección "Tempo-ritmo". Durante los últimos años de su vida Konstantín Serguéyevich otorgaba una gran atención a este problema y hablaba de que consiguió hacer un importante descubrimiento consistente en que entre el tempo-ritmo y el sentimiento, y al contrario, entre el sentimiento y el tempo-ritmo existe una unión indisoluble:

> Profundicen en lo que les digo [escribe Stanislavsky en el capítulo "Tempo-ritmo"] y sabrán apreciar en todo su alcance nuestro descubrimiento. Es de una extraordinaria importancia. Se trata de la influencia directa, muchas veces mecánica, a través del tempo-ritmo externo, de nuestros sentimientos caprichosos, arbitrarios, esquivos y asustadizos; a esos mismos sentimientos a los que nada se puede ordenar, que se asustan de la más insignificante coerción y se ocultan en profundos escondrijos a los que es imposible acceder; esos sentimientos sobre los que hasta ahora sólo hemos podido influir de manera indirecta, mediante señuelos. ¡Y de repente hemos hallado un medio directo e inmediato de acercarnos a ellos!
>
> ¡Es que se trata de un gran descubrimiento![101]

101. Ibíd.

Muchos años después de que Konstantín Serguéyevich escribiese estas palabras, no sólo nosotros, en aquel entonces jóvenes miembros del Teatro del Arte, sino los insignes "viejos", célebres en todo el país, con Moskvín, Kachálov, Knípper-Chéjova, Leonídov[102] y otros a la cabeza, fueron repartidos en grupos de diez a quince personas, con los que Stanislavsky hacía de forma sistemática ejercicios de tempo-ritmo.

Todos nosotros recordamos las atrayentes clases con un metrónomo que marcaba golpes a diferentes velocidades.

La insuficiente cantidad de metrónomos era compensada por Konstantín Serguéyevich, que daba golpecitos con unas llaves a diferentes velocidades. De ese modo se formaba toda una orquesta de percusión.

Konstantín Serguéyevich nos hacía ejecutar los más diversos ejercicios, comenzando por palmadas a diferentes tempos, con diferentes acentos –unas veces en el primero, otras en cualquier otro cuarto de compás– unas veces ralentizando, otras acelerando el tempo del metrónomo.

Las clases eran divertidas, alegres. Stanislavsky cambiaba bruscamente el tempo-ritmo y nosotros teníamos que adaptarnos con la velocidad del rayo.

–Fíjense qué prestidigitador soy –decía Konstantín Serguéyevich–. ¡Controlo no sólo sus músculos, sino sus sentimientos y su talante! Puedo a mi capricho tanto adormecer como llevar a un estado de máxima vivacidad.

---

102. Iván Mijáilovich Moskvín (1874-1946). Actor ruso. Véase nota 23.

Vasily Ivánovich Kachálov (1875-1948). Actor ruso. Nombrado Artista del Pueblo en 1936. Premio Nacional en 1943. Inició su actividad profesional en 1896, ingresando en el Teatro del Arte en 1900, donde interpretó papeles principales en la mayoría de las producciones más importantes de la compañía.

Oiga Leonárdovna Knípper-Chéjova (1868-1959). Actriz rusa. Nombrada Artista del Pueblo en 1937. Premio Nacional en 1943. Esposa de Anton Pávlovich Chéjov. Ingresó en el Teatro del Arte en 1898, interpretando desde entonces papeles principales en muchas puestas en escena de la compañía, entre ellas las obras de Chéjov.

Leonid Mirónovich Leonídov (1873-1941). Actor y pedagogo ruso. Véase nota 92.

Los compases marcados con palmadas eran sólo el ejercicio inicial, tras el cual hacíamos otros ejercicios ya bastante más complicados, cuya idea consistía en que reconociésemos por medio de la práctica que cualquier situación de la vida, cualquier acción, está unida a su correspondiente tempo-ritmo.

–Allí donde hay vida también hay acción, donde hay acción también hay movimiento, pero allí donde hay movimiento también hay tempo y donde hay tempo también hay ritmo –decía Stanislavsky.

»Diríjame el tempo-ritmo de una persona que prepara su maletauna hora antes de la salida del tren. Y ahora diríjame el tempo-ritmo de una persona que prepara su maleta el primer día de la llegada a la casa de descanso. Y ahora imagine que está en la sala de espera y que ahora sale el médico que le va a contar el resultado de la operación que ha sufrido su madre. Vamos, dirija su tempo-ritmo.

Konstantín Serguéyevich era incansable en la invención de ejercicios para que todos nosotros comprendiésemos que no se puede recordar y percibir el tempo-ritmo sin crear visualizaciones propias, sin imaginarse unas circunstancias dadas, sin fantasear las posibles tareas y acciones.

Stanislavsky subrayaba con fuerza la profunda unión orgánica entre el tempo-ritmo y cada momento escénico y vital.

Al trabajar posteriormente en el Estudio bajo las órdenes de Konstantín Serguéyevich en calidad de pedagoga, quedé sorprendida por el enorme significado que él daba al trabajo sobre el tempo-ritmo y qué amplia y plenamente era trabajada por él esta sección de la psicotécnica escénica.

Konstantín Serguéyevich hablaba del enorme valor del tempo-ritmo para todo el espectáculo, de que no pocas veces una gran obra, que parece estar bien montada y bien interpretada, no tiene éxito debido a que no se ha acertado con el tempo-ritmo adecuado.

Konstantín Serguéyevich decía que si dispusiésemos de medios psicotécnicos para determinar el tempo-ritmo correcto de la obra o del papel, eso sería de una gran ayuda para nosotros.

–Pero no disponemos de ningún medio psicotécnico en este ámbito –nos decía Stanislavsky–, y por ello aquí tienen lo que nos ocurre en la realidad, en la práctica.

»El tempo-ritmo de un espectáculo dramático se crea en su mayor parte de forma casual, por sí mismo. Si el actor por una u otra causa siente correctamente la obra y el papel o tiene una buena disposición anímica, si el espectador responde, entonces la vivencia correcta y tras ella el adecuado tempo-ritmo se establecerá por sí mismo. Cuando esto no ocurre nos quedamos indefensos.

Y al contraponer a los actores dramáticos con los actores de ópera y ballet, Stanislavsky escribe en el capítulo sobre el tempo-ritmo: "¡Felices de los músicos, los cantantes, los bailarines! ¡Ellos tienen metrónomo, director, maestro de coro, regente!

Tienen resuelta la cuestión del tempo-ritmo y reconocida su excepcional importancia para la labor creadora"[103].

La música dicta la corrección de la ejecución rítmica y el director regula constantemente la velocidad y medida adecuadas. Los actores dramáticos se encuentran en este sentido en una situación incomparablemente peor. No tienen partitura ni director:

> He aquí por qué una misma obra en días diferentes se interpreta a diferentes tempos y ritmos.
>
> Nosotros, los actores dramáticos, no podemos esperar de ningún sitio ayuda en escena en lo relativo al tempo-ritmo. ¡Y qué necesaria es esta ayuda para nosotros![104]

A Konstantín Serguéyevich le inquietaba la idea de que a menudo el actor traslada su tempo-ritmo vital a la escena sin tener en cuenta si este tempo-ritmo es adecuado para la obra y el papel interpretado por él.

---

103. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1977 y 1983).
104. Ibíd.

Tras observar a los actores, Konstantín Serguéyevich afirmaba que el tempo-ritmo vital del actor cambia constantemente dependiendo de la influencia de las distintas circunstancias dadas. El actor llega a la función unas veces excitado por algún suceso de su vida personal, y otras veces, por el contrario, abatido.

Y éste es el tempo-ritmo del día de hoy que él trae a escena. "De ese modo la función se vuelve dependiente del caso acaecido cada día y no de la psicotécnica de nuestro arte"[105] escribe Stanislavsky.

Konstantín Serguéyevich escribe que a menudo el actor no percibe los errores por él cometidos y se siente satisfecho consigo mismo, porque nosotros no sólo tenemos pocos actores bien preparados en cuanto al tempo-ritmo, sino que ni siquiera hay consciencia de la importancia del tempo y del ritmo en el drama.

También en la cuestión del tempo-ritmo, lo mismo que en cualquier sección del sistema, Stanislavsky nos lleva hacia una psicotécnica de alta calidad que permite al actor transmitir verdaderamente aquello que exige el material dramático.

Al hablar de los grandes actores, cuya actuación era objeto constante de su atento estudio, Konstantín Serguéyevich escribe que nuestros grandes antepasados –Schépkin, Sadovsky, Samarin[106] y otros– llegaban mucho antes del momento de su salida a escena y escuchaban atentamente todo lo que ocurría en escena.

Konstantín Serguéyevich afirma que la anticipación de su llegada está dictada no sólo por su meticulosidad; resulta

---

105. Ibíd.

106. Mijail Semiónovich Schépkin (1788-1863). Actor ruso. Véase nota 1.

Nikolai Kárpovich Sadovsky (1856-1933). Actor y director soviético. Véase nota 1.

Iván Vasílievich Samarin (1817-1885). Actor y pedagogo ruso. Miembro del Teatro Maly desde 1837. Desde 1862 dio clases en teatros y escuelas moscovitas y en 1874 pasó a dirigir el conservatorio de Moscú.

que para ellos era importante percibir a qué tempo-ritmo va la función.

La descripción de las funciones, el relato de diversos casos acontecidos en la práctica teatral de grandes actores y las observaciones personales de Stanislavsky le llevaron a la idea de "que ellos eran, consciente o intuitivamente, precisos en el tempo-ritmo y a su manera lo conocían muy bien. Al parecer, en su memoria se conservaba la sensación de lentitud o rapidez, la medida de la acción de cada escena y de la obra en su totalidad... Ellos se conducían a sí mismos hacia el verdadero tempo-ritmo por medio de la intuición o, tal vez, por medio de algún camino propio"[107]. En esto ve Stanislavsky una de las causas de que fuesen capaces de traer vida a la escena.

Konstantín Serguéyevich habla del tempo-ritmo como una de las facetas de la psicotécnica que, por un lado, permite profundizar en la esencia del personaje y la obra, y por otro lado, garantiza la conservación de lo ya descubierto en funciones precedentes.

A la pregunta de en qué se basa la psicotécnica para la creación del tempo-ritmo de toda la obra, Konstantín Serguéyevich contesta:

> El tempo-ritmo de toda la obra es el tempo-ritmo de su acción transversal y de su subtexto. Y ustedes saben que ante la acción transversal se precisan dos perspectivas: la del actor y la del papel. Lo mismo que el pintor extiende y distribuye los colores por todo el cuadro, buscando una correcta relación entre ellos, así el actor busca una correcta distribución del tempo-ritmo a lo largo de toda la línea de acción transversal de la obra.[108]

¿Cómo hay que entender la tesis de Stanislavsky en cuanto a que el tempo-ritmo de toda la obra es el tempo-ritmo de la acción transversal y del subtexto?

---

107. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op.cit.* (1977 y 1983).
108. Ibíd.

Comencemos con la tesis fundamental de Konstantín Serguéyevich de que el tempo-ritmo surge de la valoración de tal o cual suceso en dependencia de las circunstancias dadas de la obra.

En otras palabras, para valorar esencialmente un suceso, es imprescindible comprender la unión orgánica del suceso en cuestión con todas las circunstancias dadas de la obra, con su idea.

Un contenido erróneo o falto de profundidad inevitablemente trae consigo una valoración equivocada.

En cuanto se estudie un suceso cualquiera de la obra aislado de la supertarea, al margen de su unión orgánica con las circunstancias dadas de la obra dramática, al creador del espectáculo le aguardan de manera inevitable grandes dificultades, que a menudo conducen a serios errores.

No se puede cerrar los ojos al hecho de que este proceso es extraordinariamente complejo, así como a que se apoya totalmente en la calidad de apreciación generalizada que el actor extrae del material de la obra.

Un diferente tratamiento de una determinada situación escénica lleva a una diferente valoración del suceso y provoca a veces un tempo-ritmo diametralmente opuesto en el intérprete.

Intentaré analizar esta tesis a través del ejemplo del final del tercer acto de *La desgracia de ser inteligente* de Griboyédov.

Stanislavsky y Nemiróvich-Dánchenko volvieron a montar en varias ocasiones esta inmortal comedia. Nos han dejado en sus libros de dirección maravillosos análisis de esta obra.

Resulta interesante que en todos los montajes se señala la especial dificultad de la escena final del tercer acto.

A pesar de la enorme maestría de actores y director, a pesar del éxito que acompañó a la puesta en escena, Nemiróvich-Dánchenko consideraba que para el teatro el final del tercer acto "no estaba especialmente conseguido".

A Stanislavsky y a Nemiróvich-Dánchenko les preocupaba el injustificado paso de los invitados de Fámusov hacia la sala de baile después de "que se han creído la locura de Chatsky".

Basándose en interesantísimos documentos históricos, M. V. Niéchkina en su trabajo *Griboyédov y los decembristas* polemiza con la versión del MJAT:

> El rumor acerca de la locura de Chatsky en las puestas en escena (entre ellas se incluye las del MJAT) se trata como información acerca de una posición auténtica sobre el caso: sí, todos estos invitados, los ancianos y las ancianas, Jlióstova y Fámusov, todos ellos son sinceros y están convencidos de que Chatsky se ha vuelto loco.

Un tratamiento así, desde el punto de vista de M. V. Niéchkina, disminuye la agudeza de la situación y no corresponde a la verdadera intención de la comedia. La autora de la investigación demuestra convincentemente que en *La desgracia de ser inteligente* nos encontramos no con la conclusión equivocada por parte de Fámusov y sus invitados, de que Chatsky se ha vuelto loco, sino con una deliberada *calumnia*.

Niéchkina percibe en la calumnia contra Chatsky una de las formas de lucha del viejo mundo contra el innovador.

El motivo de la "demencia" de Chatsky está estrechamente unido a la realidad que circundaba a Griboyédov. La autora demuestra que en la lucha de lo viejo contra lo nuevo en esta etapa del proceso histórico del viejo mundo, ya condenado a ser historia, pero poseedor aún de un enorme poder, se utiliza como un arma en el combate contra el enemigo.

Tras demostrar que tildar a un enemigo de loco era algo real en Rusia en aquella época –años 20-30 del siglo XIX–, M. V. Niéchkina, para apoyar su punto de vista, cita la famosa carta de Griboyédov a su amigo Pavel Katenin, en la que expone de forma detallada su punto de vista como autor sobre la citada situación. Tras desvelar a Katenin la idea fundamental de la obra, subrayando las contradicciones entre Chatsky y la sociedad de Fámusov, escribe: "Alguna mente pérfida ha inventado que está loco,

que nadie debe creerle, la voz de la irritación general llega incluso hasta él"[109].

Al analizar la comedia, Niéchkina se detiene con minuciosidad en cómo Griboyédov encarna su idea: al saber en el cuarto acto que ha sido tildado de demente, Chatsky valora este hecho como una deliberada calumnia hacia él:

> ¿Qué es esto? ¿Habré escuchado con mis propios oídos? No se trata de una broma, sino, evidentemente, de una maldad.

Chatsky admite que entre los que propagan el rumor de su "demencia" hay "tontos" que creen sinceramente la patraña. Pero él no está indignado por la "estupidez" de la sociedad, sino por su maldad, y exclama con amargura:

> ¡Oh, si fuera posible penetrar en el interior de la gente! ¿Qué es lo peor en ellos? ¿El espíritu o la lengua? ¿Quién ha inventado esa patraña?

En su último monólogo habla de sus adversarios:

> Muchedumbre de verdugos, de traidores en el amor, de infatigables en el odio, de cuentistas indomables, de ridículos ostentadores de ingenio, de mentecatos maliciosos, de viejas siniestras, de viejos decrépitos que pasan la vida entre mentiras y sandeces.

Posteriormente Griboyédov también expone su idea acerca de la deliberada calumnia contra Chatsky poniendo en boca de Fámusov, Jlióstova, Molchalin y otros invitados argumentos que parecen demostrar una auténtica locura de Chatsky. ¿Qué razones son éstas?

---

109. En la edición mencionada en la nota 43 de *La desgracia de ser inteligente* se recoge la traducción completa de la carta de Griboyédov a Katenin.

FÁMUSOV.– Hace tiempo que me sorprende que nadie le haya echado el lazo. ¡Atrévete a hablar de las autoridades delante de él, que no se sabe qué calumnias puede decir! Si haces una reverencia un poco más grande o alguien se dobla como un aro, aunque sea el soberano, él le llamará canalla.

JLIÓSTOVA.– Por si fuese poco, es de los que se ríen; dije algo y empezó a reírse a carcajadas.

MOLCHALIN.– Me desaconsejó trabajar en Moscú en los archivos.

CONDESA NIETA.– ¡Se permitió darme el título de modistilla!

NATALIA DMÍTRIEVNA.– Y a mi marido le aconsejó que viviera en el campo.

En apoyo de su concepción, fundamentada sobre un atento estudio de la idea de Griboyédov, Niéchkina demuestra que es imposible que estos personajes piensen que el consejo al amigo de vivir en el campo, o que Chatsky no recomiende a Molchalin trabajar en los archivos, etc. sean síntomas de locura. De todas las "acusaciones" se desprende claramente la sensación de que estas personas quieren apartar a Chatsky, difamarle, paralizarle como innovador que trae la muerte de todo el viejo mundo.

Fámusov precisa con exactitud la causa de la "locura" de Chatsky:

> el estudio que es como la peste; el estudio es la causa de que hoy en día se haya multiplicado más que nunca la locura en la gente, en los hechos y en las opiniones.

En su apasionado afán de destruir el avance de la nueva cultura que atrapa una cantidad cada vez mayor de miembros de la joven generación, exclama:

> de arrancar el mal, hay que hacerlo de raíz; sería mejor arrebatar todos los libros y quemarlos.

Y en el cuarto acto, en el momento de la partida de los invitados, la princesa dice sobre Chatsky:

> ya hace tiempo que es preciso encerrarlo... ¡Yo creo que su Chatsky es simplemente un jacobino!

Bajo estas palabras se oculta el verdadero motivo que ha llevado a estas personas a la calumnia.

Apoyándose en la interpretación del autor, Niéchkina polemiza con los críticos que escriben sobre la serie de "defectos" del final del tercer acto.

Los reparos de los críticos van dirigidos a que Fámusov, como anfitrión, no toma ninguna medida urgente para apartar al loco, sino que por el contrario discute larga y despreocupadamente con Jlióstova acerca de cuántos siervos tiene Chatsky y, en segundo lugar, a que el enorme monólogo de Chatsky no es interrumpido por ninguna acotación del autor que regule el comportamiento de la multitud. No parece posible entender como los asustados invitados han podido, sin llegar a escuchar hasta el final el monólogo del francesito de Burdeos, marcharse a bailar o a jugar a las cartas.

El tratamiento dado a esta escena en el montaje del Teatro del Arte coincidía con su interpretación por la crítica literaria del pasado. Con esto se explica que el paso a la sala de baile y la mesa de juego después del horror producido por la locura de Chatsky, para el Teatro del Arte, según las palabras de Nemiróvich-Dánchenko "no estaba especialmente conseguido". Si aceptamos el moderno punto de vista, sugerido por Niéchkina, de que el motivo que impulsa a todo el viejo mundo del Moscú famusoviano a tildar a Chatsky de loco *sin creer verdaderamente en su locura*, comprenderemos el comportamiento de los invitados al baile.

Ellos han recibido una completa satisfacción al propagar el rumor de su locura. Ha quedado vengado el intento de contraponer lo nuevo a ellos, a los fervientes conservadores de lo viejo; ha sido castigado el que se ha burlado de ellos, y con ello han quedado justificados y engrandecidos ellos, sus enemigos.

Con ese tratamiento se vuelve comprensible la discusión entre Fámusov sobre la cantidad de siervos de Chatsky mientras en la habitación contigua se encuentra el "loco". Es completamente lógico que los invitados se vayan a bailar y a jugar a las cartas durante el monólogo de Chatsky. Bailan "con exagerado celo", dejando solo a quien ha osado levantarse contra ellos.

Con este ejemplo vemos qué enorme significado tiene el análisis preciso de las circunstancias dadas de la obra y qué importante es saber fundamentar la unión de cada suceso aislado del personaje con la supertarea, con la idea de la obra.

Durante el proceso de encarnación, una u otra valoración de los sucesos por parte de los personajes y el tempo-ritmo de la escena surgida con relación a esta valoración están íntegramente unidas a la interpretación y a la comprensión de dicho suceso.

Si el teatro decide que para los invitados reunidos en casa de Fámusov el suceso principal es la *locura auténtica de Chatsky*, su comportamiento y el tempo-ritmo brotarán inmediatamente de dicha valoración y nosotros tendremos derecho a exigir de los intérpretes un tempo-ritmo inherente a las personas que se encuentran en la misma habitación que un loco, una acción que contenga en sí misma un inmediato riesgo para cada uno de los presentes.

Si el teatro está de acuerdo con el tratamiento de Griboyédov y el suceso principal de la citada escena no es la locura de Chatsky, sino la *calumnia* con la que frenéticamente se pone en pie toda la masa de conservadores invitados de Fámusov, entonces el temperamento de esta escena, su tempo-ritmo, será completamente distinto.

La acción principal de los invitados será ajustar cuentas con el "jacobino" que ha aparecido en su medio, castigarle sin escuchar su inflamado discurso, responderle con un despectivo silencio, dirigiéndose hacia los pasatiempos por los que se han reunido en casa de Fámusov, es decir, el baile y las cartas.

La actitud y el tempo-ritmo de los invitados en dicho tratamiento serán diametralmente opuestos a los anteriores y estarán, según mi punto de vista, unidos orgánicamente a la acción transversal de la obra, la lucha entre dos campos enemigos.

De esta forma, la valoración del suceso, ya sea exacta o inexacta, el tempo-ritmo de la escena, ya sea exacto o inexacto, surgen ante nosotros con preguntas profundamente fundamentales, con un significado decisivo para el correcto desarrollo de la acción de la obra, para el desvelamiento de su idea artística.

Al acentuar la importancia del problema del tempo-ritmo, Stanislavsky exige del actor una educación *consciente* de sí mismo en uno u otro tempo-ritmo que se corresponda con la escena ensayada.

Stanislavsky otorgaba una gran importancia a las clases de tempo-ritmo. Proponía escucharse a uno mismo en diversas circunstancias dadas de la vida, aconsejaba recordar con la mayor frecuencia posible diversos acontecimientos de la propia vida para así establecer cuál es el tempo-ritmo correspondiente a un determinado momento de la misma.

–Recuerden que ustedes, con sus búsquedas del tempo-ritmo, están descubriendo los sentimientos de su propio interior –decía Stanislavsky–. La sensación de tempo-ritmo la tenemos siempre aquí, como si dijéramos, a mano. Siempre recordamos más o menos una representación general, aproximada de cada momento vivido por nosotros, el recuerdo de este tempo-ritmo nos conduce al renacimiento de detalles que habían abandonado nuestra memoria y, en consecuencia, se convierte en el medio y la causa de que de nuestra alma se extraiga el material emocional imprescindible para nuestra creación.

Al formular a los participantes y los pedagogos preguntas como "¿Con qué tempo-ritmo llega el alcalde a la posada donde está Jlestakov? ¿Con qué tempo-ritmo llega Katerina a la cita con Borís? ¿Con qué tempo-ritmo se ha marchado Nil de la casa de los Bessiémenov?", Stanislavsky exigía que fuésemos capaces de administrar estos diferentes ritmos y

al verificar su concreción se convertía en un despiadado puntilloso, exigiéndonos una detallada minuciosidad en las circunstancias dadas, en la definición y valoración de los sucesos desvelados por las acciones y las tareas. Repetía constantemente que si se coge el tempo-ritmo exacto, los sentimientos y vivencias adecuados surgirán de forma natural, por sí mismos. Pero en cambio, si el tempo-ritmo es inexacto, de la misma forma nacerá un sentimiento completamente inadecuado que será imposible de corregir sin el correspondiente cambio de tempo-ritmo.

Al ponerse ante sí la tarea de encontrar el tempo-ritmo exacto de cada escena, el actor estimula su fantasía, busca valoraciones precisas, profundiza en las circunstancias dadas.

Al establecer el tempo-ritmo que necesita, es como si el actor hubiese encontrado una brújula que le ayuda a dirigir su creación por el camino correcto.

Entrenar y educar en uno mismo el tempo-ritmo correspondiente es una difícil tarea. Cuanto más complejas sean las circunstancias dadas de la obra y del papel, más multifacético y complejo será el tempo-ritmo.

Probemos a analizar esta cuestión con un ejemplo tomado de uno de los personajes de la obra *Los burgueses* de Gorky. Descompongamos la línea de comportamiento de Bessiémenov en la escena del segundo acto.

En casa de los Bessiémenov se reúnen para comer alrededor de la mesa. Nil, sin esperar a que Polia esté sola, se acerca a ella. Espera de ella una respuesta acerca de si está de acuerdo en casarse con él.

Bessiémenov, que escucha atentamente, se mete en su conversación y exige que le expliquen qué pasa: ¿qué secreto pueden ocultarle Nil y Polia? Polia queda turbada por la grosera intromisión de Bessiémenov en su conversación y no sabe qué responder. Pero Nil tranquilamente le explica a éste que ha preguntado a Polia si está de acuerdo en casarse con él.

El tenso tempo-ritmo interno que marca la espera en el momento en que Bessiémenov solicita insistentemente una respuesta, cambia bruscamente en cuanto la recibe.

Gorky describe en una gran acotación la impresión que producen las palabras de Nil en los asistentes:

> Bessiémenov mira sorprendido a él y a Polia, manteniendo la cuchara en el aire. Akulina Ivánovna también se ha quedado helada en su sito. Téteriev mira ante sí, entornando mucho los ojos. Su mano, que descansa sobre la rodilla, comienza a temblar. Polia inclina profundamente la cabeza.

Como vemos, el autor imagina que el suceso en cuestión, es decir, la proposición matrimonial hecha a Polia por Nil, sorprende a los Bessiémenov y a Téteriev de tal forma que durante unos momentos quedan casi inmóviles exteriormente. Bessiémenov ni siquiera se da cuenta de que mantiene la cuchara en el aire. Su atención está enteramente atrapada por la noticia, para la cual está internamente tan poco preparado que necesita tiempo para adaptarse a las nuevas circunstancias dadas que le han invadido.

¿Cómo abordar esto para apoderarse del tempo-ritmo interno y externo de esta escena?

El tempo-ritmo externo está dictado por el autor de la obra. Bessiémenov se queda en la misma postura que estaba al pronunciar Nil sus palabras.

Su tempo-ritmo interno también está saturado al límite. En su cerebro se agolpa un vendaval de ideas: "¡No se había dado cuenta! ¿Cómo es posible? ¿Y Tatiana? Es que ella se siente atraída por Nil. ¿Cómo es que él ha preferido a Polia antes que a mi hija? Y resulta que yo he vivido con la idea de hacerle un bien, casándole con mi hija. ¿Cómo se ha atrevido? ¿Cómo se han atrevido ambos? ¡Desagradecidos! Toda la vida les he alimentado, mantenido...", etc.

Cada actor que interprete a Bessiémenov creará su propio monólogo interno, pues de otra forma no comprenderá lo que significa estar atrapado por el suceso hasta el punto de quedarse inmóvil por unos instantes:

Ya-a –dice por fin Bessiémenov y de forma casi automática repite tras Téteriev las palabras del cantor–. Efectivam ente... ¡es muy simple!

Bessiémenov todavía no ha vuelto en sí de la conmoción causada por la noticia, no sabe cómo reaccionar ante ella y, como si quisiese ganar tiempo, acude a su habitual recurso de fingirse un sufriente ofendido.

Permanecerá callado, no dirá una sola palabra. Si sus consejos no son necesarios, no habrá de unirles a la fuerza.

Pero la decisión de callar no está al alcance de Bessiémenov. Con cada segundo que pasa, la ofensa y la cólera que quiere ahogar se enardecen con más fuerza hasta que ya no puede contener los reproches:

Con poca generosidad me agradeces el pan y la sal... Vives furtivamente –dice.

Y como respuesta a Nil, que ha dicho a Bessiémenov que nada tiene que reprocharle, pues por el pan y la sal siempre ha pagado con su trabajo y siempre pagará, que nunca ha vivido furtivamente, sino que siempre ha vivido y vivirá abiertamente, que hace tiempo que ama a Polia y que no lo ha ocultado a nadie, Bessiémenov, haciendo un enorme esfuerzo, *conteniéndose aún*, según la acotación de Gorky, "deseando aún contenerse", dice: "¡Ya, ya! Muy bien... ¿Qué le vamos a hacer? Casaos. No seremos un impedimento para vosotros". E inmediatamente no puede reprimir la principal, como él piensa, la pregunta cardinal:

"Sólo dime, ¿con qué capitales vais a vivir? Si es que no es un secreto, decídmelo".

"Trabajaremos", responde Nil, "me trasladaré al depósito... Y ella... ella también tendrá trabajo... Usted, lo mismo que hasta ahora, recibirá treinta rublos al mes".

"Ya veremos. Hacer votos es cosa fácil...", *conteniéndose aún*, incluso *conteniéndose aún más*, responde Bessiémenov.

El conflicto entre el deseo de contenerse y la ira creciente se vuelve para él cada vez más torturante.

"Quédese con mi letra de cambio", propone Nil inesperadamente, deseando demostrar a Bessiémenov que comprende que la letra de cambio es la única forma de garantía que puede calmar a Bessiémenov. Nil comprende que Bessiémenov no es capaz de elevarse hasta unas relaciones normales, donde la palabra de honor de la persona que él considera su hijo adoptivo tenga algún valor.

La idea de la letra de cambio entusiasma a Téteriev. "¡Burgués!", exclama. "¡Cógele la letra, cógesela!".

Bessiémenov trata de detener a Téteriev, pero éste, seducido por la perspectiva de poner totalmente al descubierto la esencia pequeñoburguesa y mezquina de Bessiémenov, continúa: "No, tú cógela. Es que si no la coges, la conciencia es corta, no te dará tiempo... Nil, fírmale un adeudo: me comprometo mensualmente".

Bessiémenov comprende perfectamente que con la proposición de tomar la letra, Nil le golpea con desprecio desde el punto de vista de esa mentalidad nueva, para él odiosa, que rechaza a Bessiémenov y a todo su mundo como un trapo inútil, tirado en el camino de la formación del nuevo hombre.

"Yo también puedo coger el adeudo..." ,dice, *conteniéndose aún.* "Hay motivo, me parece. Desde los diez años le he dado de comer, de beber, le he calzado, vestido... hasta los veintisiete... Mmm, sí...".

Nil trata de evitar el escándalo que se avecina, pues tras la contención exterior de Bessiémenov percibe la tempestad que bulle en él.

"¿No sería mejor arreglar cuentas más tarde y no ahora?", propone.

"Puede ser más tarde", *conteniéndose aún* responde Bessiémenov y, "estallando repentinamente" como dice Gorky en una acotación, explota: "¡Pero recuerda una cosa, Nil, desde ahora tú eres para mí... y yo para ti, enemigos! ¡Entérate!".

Y en adelante, como reventando una presa, sin conciencia de sí mismo, entregándose al sentimiento largamente contenido de odio y furia desatada, Bessiémenov, según la acotación de Gorky "grita sin escuchar": "¡Recuérdalo! Burlarse de quien te ha dado de comer y beber... sin permiso... sin consejo... en secreto... ¡Tú! ¡Sumisa! ¡Callada! ¿Por qué agachas la cabeza? ¡Eh! ¿Callas? Pues sabes que yo te puedo...".

Este torrente de sentimientos largamente contenidos de propietario ofendido en su amor propio, en cuyo cerebro no tiene sitio la idea del derecho a la libertad y la independencia de una persona, incluso en su vida privada, es interrumpido por Nil: "¡Usted no puede nada! ¡Arme ruido! En esta casa yo también soy el amo. He trabajado diez años y le he entregado mi salario. ¡Aquí, justamente aquí, (*Golpea con el pie en el suelo y con un amplio gesto del brazo señala a su alrededor.*) hay puesto por mí no poco! Amo es quien trabaja...".

En este punto culminante de la escena, Gorky, con toda la fuerza de su talento, hace chocar al hombre nuevo, al representante del joven proletariado, con toda la fuerza de su espíritu, que siente su derecho a la vida, al futuro, contra el propietario, el pequeño burgués que intenta con furia desatada detener la vida lanzada contra él, detener el curso de la historia.

Al escuchar lo más terrible para él, "Amo es quien trabaja...", Bessiémenov, según la acotación de Gorky, "estupefacto mira a Nil con los ojos desmesuradamente abiertos". Pierde el que le parece único apoyo firme: la propiedad, el dinero, que le otorgan un ilimitado poder sobre las personas y, turbado, pregunta de nuevo:

"¿Có-omo? ¿El amo? ¿Tú?".

Y tras la respuesta de Nil: "Sí, el amo es quien trabaja... ¡Recuérdelo bien!", Bessiémenov, comprendiendo que estas palabras son terribles, porque tras Nil hay mil personas como él, que él, Bessiémenov, no tiene nada que anteponerle, salvo amenazas, que está inmensamente solo en su lucha, pues tras él hay una terrible y, para él, nueva fuerza que quiere pero no puede detener, él, cediendo a los esfuerzos de su esposa, permite que ella se le lleve a su habitación y le arroja por el camino:

"¡Pues bien! ¡Quédate... amo! ¡Ya veremos... quién es el dueño! ¡Ya veremos!".

El desarrollo del tempo-ritmo en esta escena es complejo y multifacético.

Comencemos por encontrar el tempo-ritmo fundamental, característico de Bessiémenov, una tarea nada fácil. El anciano Bessiémenov ha vivido siempre reposada y recogidamente. Pero ya hace un tiempo que vive en un estado de excitación nerviosa, provocado por la conciencia creciente de que su mundo se viene abajo. Una lentitud y solidez externas frente a una ininterrumpida ebullición interna caracterizan a Bessiémenov.

En su extraordinaria carta a Stanislavsky con motivo del montaje de *Los burgueses* en el Teatro del Arte, Gorky escribe acerca de Bessiémenov:

> Es un anciano en una posición absurda, irritante para su espíritu. Ha vivido el diablo sabe cuánto tiempo, ha trabajado sin descanso, ha trampeado para aumentar los resultados del trabajo, ¡y de pronto ve que todo ha sido en balde! ¡Resulta que no ha valido la pena! No es para nadie. Los hijos decididamente no han tenido éxito. Y la vida comienza a aterrarle con una idea que él no entiende. Al hablar corta el aire con la palma de la mano como si fuese un cuchillo; levanta el brazo hacia el rostro y desde la nariz, sin doblar el codo, corta el aire con un solo movimiento de la mano. Es un movimiento lento.

Se debe educar en uno mismo la lentitud y la solidez en los movimientos, encontrar la flemática y elocuente manera, típica de Bessiémenov, de exponer sus ideas, sin perder la irritación que le atormenta, que le obliga a escuchar con recelo cada conversación, captar el más pequeño cambio en el comportamiento hacia él de los que le rodean, estar permanentemente en guardia.

Todo esto condiciona un determinado tempo-ritmo interno y externo del personaje.

Si no lo crea, el actor nunca podrá ser un Bessiémenov convincente.

Al crear un tempo-ritmo de Bessiémenov vitalmente verídico, el actor nos conducirá hasta la atmósfera de la casa de los Bessiémenov.

Al pasar a la escena del segundo acto que hemos analizado y determinar el tempo-ritmo de Bessiémenov, vemos que la dificultad fundamental para el actor está en el conflicto entre la estupefacción interna ante la noticia del casamiento de Nil y la contención exterior, que exige una enorme voluntad.

El desarrollo del tempo-ritmo de Bessiémenov en esta escena está construido a partir de su contención que se viene abajo por la presión del cada vez más agitado torrente de furia e irritación.

Tanto el tempo-ritmo externo como el interno de Bessiémenov están orgánicamente unidos a la valoración de los sucesos acaecidos en la escena, al carácter, al subtexto y al monólogo interno de Bessiémenov.

Si seguimos la línea de comportamiento de Bessiémenov a lo largo de todo el papel, si desvelamos, de acuerdo a la exigencia de Stanislavsky, el tempo-ritmo interno y externo de cada escena, de cada fragmento en los papeles de todos los personajes, nos daremos cuenta de que la obra está saturada de una apasionada lucha y que el choque entre todo el mundo bessiemenoviano, pequeñoburgués y mezquino con las personas nuevas, jóvenes, llenas de fuerza y elevados ideales, es lo que conforma el tema fundamental de la obra, su principal conflicto, y el tempo-ritmo de la obra mana íntegramente de esta apasionada lucha entre lo viejo y lo nuevo y que ante todo sus variaciones están completamente unidas a la acción transversal de la obra.

De esa forma para nosotros queda claro que el tempo-ritmo está orgánicamente unido a las circunstancias dadas, a las tareas, a las acciones, a todo el contenido ideológico-artístico de la obra.

Mas no importa lo profunda y exactamente que trabajemos las cuestiones relacionadas con el tempo-ritmo, éstas se convertirán en un peso muerto para el actor si no sabe aplicarlas al ámbito del habla escénica.

Hasta ahora entre nosotros existe la opinión de que Konstantín Serguéyevich no prestaba atención a la forma y a la técnica del habla escénica. El menosprecio de esta enorme sección del sistema, entre otros importante motivos, ha llevado a que el habla en la escena sea la parte más atrasada de la psicotécnica en la mayoría de nuestros actores.

El actor olvida que saber hablar en escena es una ciencia que exige un largo, tenso y constante trabajo.

Los actores jóvenes son los que más frecuentemente interrumpen el trabajo sobre la dicción en cuanto reciben el diploma tras la finalización de sus estudios en una escuela teatral. Y los actores de la vieja generación, que trabajan sobre el "mínimo imprescindible" para lograr que el espectador no se queje de no oírles, no se inquietan por esta cuestión. Raras veces se preocupan por las amplias y variadas tareas que en al ámbito del habla plantea al actor el léxico original del dramaturgo. Pocas veces utilizan la enorme experiencia de nuestros maestros en el ámbito de la ciencia de la palabra.

Hay toda una serie de actores en los que existe un ritmo verbal confuso. El cambio de ritmo surge sin ninguna justificación interna, el ritmo a veces cambia dentro de la misma frase. A menudo una mitad de la frase se pronuncia con una deliberada lentitud y la otra casi como un trabalenguas. A veces nos encontramos con un ritmo confuso, incluso en palabras aisladas, cuando el actor pronuncia la mitad de una palabra aceleradamente y, para dar un mayor significado, ralentiza la otra mitad:

> En muchos actores [escribe Stanislavsky], negligentes con el idioma y desconsiderados con las palabras, gracias a una absurda precipitación del habla, la pérdida de los finales de las palabras llega hasta una total falta de pronunciación y arrancamiento de palabras y frases.[110]

---

110. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1977 y 1983).

¿Puede hablarse de que la corrección puramente técnica, "¡No se precipite!", conduce al alumno o al actor a los resultados necesarios?

¡Por supuesto que no! Y sería ingenuo pensar que hay directores y pedagogos que ante cada caso aislado no recuerdan al joven actor que no debe precipitarse. El caso es que la enseñanza del habla escénica exige una elevada cualificación y eso, a mi entender, no siempre se admite. Por supuesto que tenemos magníficos especialistas, pero aún existe una gran separación entre el método de enseñanza del habla escénica y el método de enseñanza de la actuación.

Para plantear las mismas altas exigencias en el ámbito de la técnica verbal que Stanislavsky planteaba a los actores y los alumnos, es preciso saber mostrar en completa correspondencia con el sistema de Stanislavsky la unión interna y orgánica con todas las cuestiones de la psicotécnica

Todas las correcciones de Stanislavsky sobre el tempo-ritmo incorrecto de una frase, que mutilan el contenido de un monólogo, se apoyaban en la exigencia de ver en cada letra la parte de una totalidad armónica.

Al trabajar, por ejemplo, sobre el monólogo de Otelo:

> Honorables y poderosos señores,
> amados dueños míos...

Konstantín Serguéyevich explicaba a sus alumnos con una sorprendente claridad que sus errores técnicos siempre estaban unidos a la falta de valoración de los principales resortes de la acción del momento escénico trabajado. Exigía que sus alumnos respondiesen a la pregunta de cuál es la acción transversal de todo el monólogo, qué lugar ocupa el monólogo en la línea de todo el papel, cuál es el tempo-ritmo interno de Otelo en el momento en que pronuncia este monólogo y si no conviven en el espíritu de Otelo dos tempo-ritmos en ese momento: el interno y el externo. Uno transmitido por las auténticas vivencias de Otelo y otro, externo y tranquilo, tras el que se oculta su agitación.

A la luz de estas preguntas la ignorancia técnica parecía algo vergonzoso y torpe, y en alumnos y pedagogos maduraba el deseo de superar cualquier dificultad, pues quedaba muy claro que sin una verdadera técnica es imposible transmitir en el arte las grandes tareas que Stanislavsky nos planteaba.

Al hablar de la técnica verbal, imprescindible para la puesta en escena de obras de autores diferentes, y poniendo como ejemplo obras de Gorky, Beaumarchais, Chéjov, Molière, decía que la estilística del idioma de cada dramaturgo exige sobre todo una precisa atención.

"Nuestra desgracia reside en que muchos actores no han trabajado elementos muy importantes del habla: por un lado su fluidez, lentitud, fusión sonora, y por otro, rapidez, ligereza, precisión y claridad de las palabras pronunciadas"[111] escribe en el capítulo acerca del tempo-ritmo.

Konstantín Serguéyevich señala con tristeza que en la mayoría de los casos escuchamos en el escenario antinaturales pausas largas, y que las palabras entre las pausas se murmuran con una extraordinaria rapidez, cuando lo que necesitamos es esforzarnos en una ininterrumpida cantinela de sonidos que parece alargarse y modular; solamente entonces conseguiremos un discurso lento y expresivo. Pero son aún menos los actores que dominan una buena habla rápida, precisa y clara en su dicción, su ortofonía y, lo que es más importante, su transmisión de ideas.

En sus clases prácticas hacía que los alumnos leyesen muy lentamente, esforzándose en conseguir la "fusión" de las palabras en compases verbales, exigiendo la imprescindible justificación interna de un habla tan lenta, y diciendo que un actor no tiene derecho a salir a escena sin haber entrenado un habla lenta y fluida.

Stanislavsky proponía entrenar el habla rápida mediante un discurso muy lento, con una exagerada precisión. "Una

---

111. Ibíd.

larga y reiterada repetición de las mismas palabras hace que el aparato vocal se organice de tal forma que se acostumbra a ejecutar ese mismo trabajo al tempo más rápido. Esto exige ejercicios constantes, y ustedes necesitan hacerlos de modo que el habla escénica no pueda ser posible sin tempos rápidos"[112].

Stanislavsky ponía como ejemplo el papel de Repetílov en *La desgracia de ser inteligente*. Pensaba que este papel es de una extraordinaria complejidad técnica y decía que sólo casos aislados en toda la historia de las puestas en escena de *La desgracia de ser inteligente* han interpretado correctamente este personaje[113]. Eso ha ocurrido, afirmaba Stanislavsky, no porque faltase el talento, sino porque a los actores les ha faltado voluntad para entrenar su aparato vocal de acuerdo con las tareas verbales que plantea Griboyédov en su genial creación.

Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, al llamar la atención sobre uno u otro elemento del sistema, no cesaba de repetir durante el proceso de trabajo que todos los elementos del sistema son importantes no por sí mismos, sino porque operan como conductores hacia la naturaleza orgánica. No debe uno asemejarse a esos niños que, tras plantar la semilla de una flor, la riegan cada media hora y se quedan mirándola. Las flores así no crecen.

Las fuerzas físicas abandonaron a Konstantín Serguéyevich y en el verano de 1938 casi no podía levantarse de la cama. Las clases a los alumnos fueron categóricamente prohibidas

---

112. Ibíd.

113. La fuerza de esta afirmación es difícil de captar para un lector español, que posiblemente desconozca este texto y nunca lo haya visto representado. En cambio, tanto en Rusia como en las ex repúblicas soviéticas, ha sido montada infinidad de veces, todos los grandes directores soviéticos se han puesto a prueba con ella, ha sido durante muchos años lectura obligada en las escuelas y ejercicio de curso en las instituciones pedagógicas teatrales y varios de los aforismos escritos por Griboyédov se han convertido en frases hechas del lenguaje cotidiano. Está considerada como uno de los pilares básicos de la dramaturgia rusa.

por los médicos. Pero la idea del Estudio no le abandonaba, y llamaba, ya a uno ya a otro pedagogo, le interrogaba, hablaba...

Nunca olvidaré mi último encuentro con Konstantín Serguéyevich.

Unas grandes sombras oscuras rodeaban sus ojos, antes iluminados por profundos pensamientos.

–¿Qué se hace en el Estudio? ¿Cómo van las clases? –preguntaba–. ¿Sienten los alumnos la necesidad orgánica de trabajar sobre la acción física? ¿Asimilan el proceso de visualización? ¿Comprenden que la comunicación es el preludio de la acción? ¿Actúan con la palabra? ¿Se observa en ellos interés hacia la caracterización orgánica? Y lo más importante, ¿comprenden que hay que entregarse al arte por completo y que para ello es preciso tener una supertarea en la vida? Esta supertarea no se puede encontrar sin un profundo, amplio conocimiento de las tareas que ante nosotros pone la vida, la patria. Por eso las cuestiones de ética son el fundamento de la vida en el arte.

Éstas fueron las últimas palabras que yo escuché de Konstantín Serguéyevich.

¿Cómo llevar a través de toda la vida la simiente de algo tan grande y luminoso como lo que él trataba de sembrar en nosotros? Cuando pienso en Stanislavsky, recuerdo cómo una vez Leonid Mirónovich Leonídov dijo: "Lo más horrible en la vida es el hábito, pero hay dos cosas en la vida a las que nunca me he podido habituar y que siempre me han sorprendido. El sol y Konstantín Serguéyevich".


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Conclusión

Al intentar abarcar toda la riqueza que nos han proporcionado Stanislavsky y Nemiróvich-Dánchenko, se llega a la convicción de que en la solución del problema fundamental del arte teatral –el arte del habla– ellos propusieron el camino de la dialéctica.

Al considerar la palabra del autor como la cima de la creación y el origen de la misma, al mismo tiempo advertían al actor de los peligros ocultos tras una interpretación poco creativa del texto.

Al reflexionar acerca de la práctica de los ensayos en nuestros teatros, hemos de hacer notar, sin embargo, que en muchos casos aún no está eliminado ese acercamiento primitivo al texto. A pesar de que el sistema de Stanislavsky ha penetrado en la vida diaria de todos los teatros de la Unión Soviética, no podemos decir que en todos ellos la comprensión y reconocimiento del sistema haya traído consigo un cambio práctico del método de ensayos.

La ruptura de las tradiciones que se han acumulado a lo largo de muchas décadas es, naturalmente, una tarea compleja.

El conservadurismo de las formas durante los ensayos frecuentemente pone obstáculos a las personas inteligentes y con talento, que, viendo como a menudo los sentimientos vivos del actor mueren cargados por las cadenas de un texto

interpretado mecánicamente, quieren cambiar radicalmente la forma de ensayar. Y esto ocurre a pesar de que en ningún actor ni director suscita la menor duda la tesis general de la escuela realista del arte eseénico, que consiste en que las palabras ajenas (del autor) han de convertirse para el actor en las suyas propias.

Y eso que Stanislavsky nos indicó el camino para hacerlo. Precisamente en eso consiste el enorme significado revolucionario de sus trabajos.

Las ideas teóricas de Stanislavsky pueden y deben convertirse en realidad, mas para ello hace falta estudiar con toda seriedad los cambios que él propone en la práctica de los ensayos.

Al ampliar y profundizar cada año su teoría sobre la acción transversal y la supertarea del papel, al plantear ante los actores objetivos cada vez más responsables desde el punto de vista de qué es lo que el actor ha de comunicar a la gente, al elaborar su concepto de super-supertarea, Stanislavsky planteaba a los actores unas exigencias cada vez mayores en el campo de la *creación consciente.*

La creación consciente se manifiesta ante todo en que el actor ha de dominar libremente toda la riqueza de ideas contenidas en la obra, ha de saber "pensar con el texto", influir con un pensamiento expresado en palabras vivas y llenas de acción.

Stanislavsky y Nemiróvich-Dánchenko nos han dejado un enorme material sobre el que debemos reflexionar y con cuya experiencia debemos experimentar ampliamente para introducir en la práctica lo que sin duda ha de enriquecer nuestro arte.

La idea fundamental del método pedagógico propuesto por Stanislavsky consiste en unir indisolublemente, desde el comienzo del trabajo, la palabra con las ideas, tareas y acciones del personaje.

El aprendizaje mecánico del texto destruye el trabajo de la imaginación y el actor, que queda encadenado por un texto que no ha logrado comprender hasta el final, ya no podrá

conseguir en su trabajo posterior una auténtica armonía en su estado escénico.

Stanislavsky proponía al actor analizar ante todo los sucesos y circunstancias dadas de la obra, para que pueda comprender claramente su línea de comportamiento. No se puede comprender la línea de comportamiento sin conocer las interrelaciones con cada uno de los personajes de la obra.

Al marcar su línea de acción, al comprender en nombre de qué finalidad actúa, el actor en cierto modo ya está sondeando la estructura interna de la obra, su esqueleto. Este reconocimiento de la lógica y la continuidad de los comportamientos a lo largo de toda la obra concede al actor unas enormes ventajas. Desde el inicio de su conocimiento del papel aprende a abarcarlo íntegramente.

Al analizar la obra por medio de los sucesos más importantes, el actor se acostumbra a determinar qué lugar ocupa cada suceso en la vida del personaje. Y puesto que los sucesos que acontecen en la obra siempre provocan hacia sí mismos una determinada actitud de los diferentes personajes, el actor llega a comprender cómo en relación con dicha actitud surgen unas u otras acciones que a su vez dan origen a sucesos posteriores, etc. Los actores que participan en la obra se acostumbran desde el principio a razonar de manera concreta, se acostumbran a considerar los sucesos de la obra como pretexto o motivo de unas u otras acciones. En otras palabras, aprenden a percibir cada momento de la existencia escénica no por sí mismo, sino en relación indisoluble con la conducta de otros personajes.

Este período de comprensión de la estructura interna de la obra tiene un significado decisivo. "Todo lo que ocurre en la obra –escribe Stanislavsky en el capítulo sobre la supertarea y la acción transversal–, todas sus grandes o pequeñas tareas aisladas, todos los propósitos y acciones del actor, análogos a los del personaje, están dirigidos a la realización de la supertarea del papel. La relación general con ella y la dependencia de ella con todo lo que se hace en el espectáculo son tan importantes que incluso el detalle más insignificante,

carente de relación con la supertarea, se vuelve nocivo, superfluo, aleja la atención de la supertarea de la obra.

El impulso hacia la supertarea debe ser total, ininterrumpido, debe atravesar toda la obra y el papel"[114].

Si se pidiese a los actores responder honestamente a la pregunta de en qué medida siguen en la práctica lo fundamental del sistema de Stanislavsky, el concepto de supertarea, estoy convencido de que la mayoría de los actores habrían contado cuánto tiempo se les va en hacer el trabajo *a ciegas*. Esto ocurre cuando el actor, todavía sin comprender la relación general entre los hechos, ensaya la obra pasando de una escena a otra, intentando buscar en un texto ajeno para él matices y entonaciones. En este caso el actor olvida que hasta la acción más sencilla hay que proponerla desde la percepción de la totalidad, y que esta percepción vuelve el trabajo incomparablemente más sencillo y productivo.

Stanislavsky insistía en que los ensayos prematuros con el texto aún no asimilado de memoria suponen una estéril pérdida de tiempo; los ensayos así sólo llevan al cliché teatral.

Al reflexionar sobre el texto y asimilar la fábula de la obra, al establecer la sucesión de los acontecimientos, el actor se acostumbra a anotar en su mente los actos de su personaje, comienza a percibir el papel en su desarrollo interno, en movimiento. Sólo entonces, cuando el actor, según la expresión de Stanislavsky, "anatomiza" la obra, puede llegar a encontrar su idea fundamental y marcar la acción transversal y la supertarea.

Sólo cuando está armado con su propia comprensión de la obra en su integridad y del lugar que ocupa en ella, el actor tiene derecho a pasar al texto del autor.

Al enunciar esta tesis Stanislavsky afirma que el proceso de asimilación se hace incomparablemente más efectivo cuando transcurre en la acción.

---

114. Konstantín Serguéyevich Stanislavsky, *op. cit.* (1977 y 1983).

Al fundamentar su nuevo método de ensayos en el principio de unidad entre lo psíquico y lo físico, Konstantín Serguéyevich afirmaba que dicho método provoca que el actor "sienta el papel" apoyándose en la creación de la "vida física del cuerpo humano" del papel. Stanislavsky proponía empezar a crear la "vida del cuerpo humano" del papel desde el comienzo del trabajo.

Al hacer un análisis en acción, al crear la "vida del cuerpo humano" del papel, el actor encuentra poco a poco la verdad de su existencia en el escenario, la confianza en la autenticidad de las acciones escénicas, planteadas por el autor, y llega hasta el sentimiento sin necesidad de forzarse a sí mismo. "En nuestro arte conocer bien significa sentir" decía constantemente Stanislavsky. En efecto, todo el método profundamente meditado lleva imperceptiblemente a hacer venir un auténtico e impetuoso sentimiento, sin el cual no hay arte.

Al describir el proceso de trabajo sobre *Otelo*, Stanislavsky llega a las siguientes conclusiones. Escribe que al comenzar el trabajo quitó el texto a los actores, obligando a todos a hablar con sus propias palabras y ellos, al igual que en la vida, elegían las palabras que ayudaban mejor a cumplir con la tarea planteada. Por ello el habla era activa, enérgica. Mantenía a los actores en estas condiciones hasta que maduraba una correcta línea de tareas, acciones e ideas. Sólo después de esa preparación fue devuelto a los actores el texto impreso del personaje. Casi no tuvieron que empollar aquellas palabras porque mucho antes Stanislavsky les había apuntado las palabras de Shakespeare cuando eran necesarias para los actores, cuando ellos las buscaban para el cumplimiento verbal de una u otra tarea. Los actores las captaban con avidez porque el texto del autor expresaba mejor que el suyo propio la idea de la acción que se estaba llevando a cabo. Recordaban las palabras de Shakespeare porque habían llegado a amarlas y porque esas palabras se les habían vuelto imprescindibles.

Las palabras ajenas se habían convertido en suyas propias como resultado de un trabajo, habían sido inculcadas a

los intérpretes de modo natural, sin forzarlas, y sólo por eso no habían perdido su propiedad más importante, que es la actividad:

> Piénsenlo bien y díganme [escribe Stanislavsky], ¿creen que en el caso de que hubiesen empezado el trabajo sobre el papel con el aprendizaje de memoria, como ocurre en la mayoría de los casos en todos los teatros del mundo, habrían podido conseguir lo mismo que han logrado con la ayuda de mi método?
>
> Les digo de antemano que no, de ninguna manera hubieran conseguido los resultados necesarios. Ustedes habrían introducido de modo violento en su memoria mecánica, en los músculos de su aparato vocal, los sonidos de las palabras y de las frases del texto. En tal caso se hubieran diluido y desaparecido en ellos las ideas del discurso, y el texto habría existido al margen de la tarea y de las acciones.

Una de las circunstancias que impiden la amplia introducción del nuevo método de ensayos de Stanislavsky es el punto de vista erróneo de algunos profesionales del arte que afirman que este trabajo exige una determinada duración y que cierto número de teatros no está en condiciones e incluso no tienen derecho a experimentar.

Ése es un punto de vista completamente equivocado. Es imprescindible recordar las palabras de Stanislavsky: "Sólo es difícil lo que no es orgánico, todo lo que es orgánico, es fácil". Estas palabras contienen la más profunda de las verdades. El actor que crea su papel según el método propuesto por Stanislavsky se salva del proceso inorgánico y, poniéndose en un camino orgánico, se revela con más facilidad a sí mismo, a sus posibilidades creativas; se vuelve un creador libre y consciente.

En la medida de mis fuerzas intento en mi trabajo de directora y pedagoga emplear el nuevo método de Stanislavsky. Y estoy profundamente convencida de que éste es el camino que permite crear el espectáculo en el plazo más corto posible,

porque está construido sobre la exigencia de solucionar lo particular en dependencia de lo principal, de unir en un proceso común la vida física y psíquica del papel, de pensar el papel de acuerdo a las leyes de una mentalidad humana normal.

Esas exigencias ponen al actor en condiciones de realizar un trabajo productivo y, por consiguiente, no pueden dejar de reflejarse en la organización de la creación del espectáculo y en su calidad.

Stanislavsky estaba profundamente convencido de la *importancia práctica* de su, como él decía frecuentemente, "descubrimiento", y es deber de los artistas soviéticos introducirlo ampliamente en nuestros ensayos.

Al reflexionar acerca de por qué el sistema de Stanislavsky, tras un continuo desarrollo y profundización, se volvió finalmente una poderosa arma del arte escénico, yo me contesto: porque la idea fundamental de Stanislavsky a lo largo de toda su vida fue que para elaborar una auténtica vida en el escenario hay que crear de acuerdo a las leyes de la vida.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

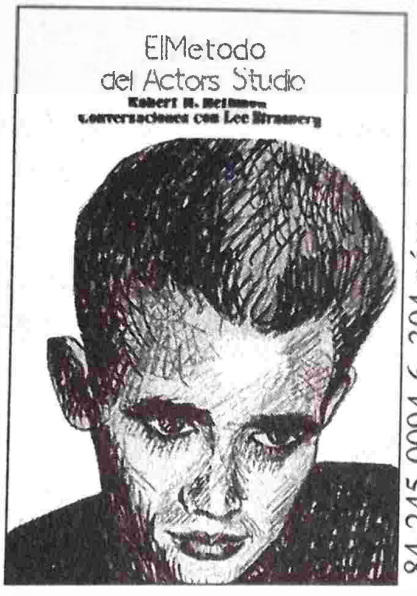

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

COLECCIÓN ARTE
SERIE TEORÍA TEATRAL



84-245-0566-2, 192 págs.

108 *¿Por qué? Trampolín del actor.* 2ª ed.
WILLIAM LAYTON enseña a "vivir" el teatro para, al fin, "volar" con él.



84-245-0094-6, 304 págs.

36 *El método del Actor's Studio.* 8ª ed.
R. H. HETHMON
Pieza maestra de la literatura teatral: las lecciones de Lee Strasberg.

La SERIE TEORÍA TEATRAL de la COLECCIÓN ARTE recoge una cuidadosa selección de obras fundamentales para la formación del actor, de los grandes maestros internacionales de técnica interpretativa. Se complementa con estudios teóricos sobre el teatro español en diversas épocas.

Formato normal: 19,3x13,3cm
Formato grande: 24,2x17,2cm 🕮

I.S.B.N. 84-245-0	Núm.	*Título,* AUTOR	PÁGS.
021-0	3	*Teoría teatral.* 5ª ed. V. E. MEYERHOLD	224
094-6	36	*El método del Actor's Studio.* 8ª ed. R. H. HETHMON	304
146-2	60	*Mi vida en el teatro* J. L. BARRAULT	250
320-1	86	*Improvisación.* 3ª ed. JOHN HODGSON Y E. RICHARDS	320
413-5	94	*Teatro español de los 80* FERMÍN CABAL Y J. L. ALONSO DE SANTOS	272
412-7	95	*Alegato en favor del actor.* 2ª ed. revisada y ampliada JORGE EINES	160
452-6	100	*Diccionario teatral Inglés-Español, Español-Inglés* JESÚS CASADO, RAFAEL PORTILLO	240
478-X	101	*El dominio del movimiento*	300

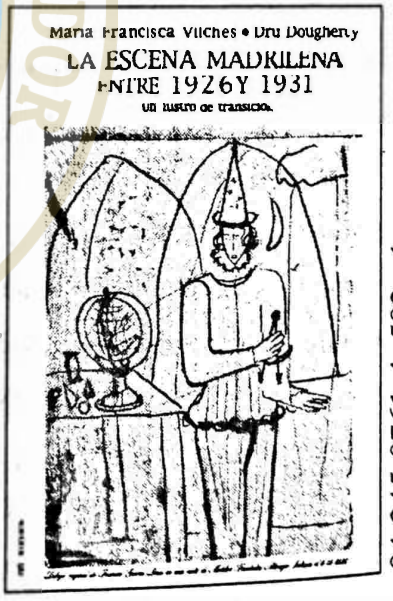
I.S.B.N. 84-245-0	Núm.	*Título*, AUTOR	PÁGS.
446-1	102	*La formación del actor.* 2ª ed. JORGE EINES	272
566-2	108	*¿Porqué? Trampolín del actor.* 2ª ed. WILLIAM LAYTON	192
567-0	109	*La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación* DRU DOUGHERTY Y Mª FRANCISCA VILCHES	496

Novedades:

733-9	112	*El último Stanislavsky* MARIA KNÉBEL	176
761-4	116	*La escena marileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición* Mª FRANCISCA VILCHES Y DRU DOUGHERTY	592
781-9	117	*La palabra en la creación actoral* MARIA KNÉBEL	224

NOVEDAD

116 *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*
Mª FRANCISCA VILCHES Y DRU DOUGHERTY



84-245-0761-4, 592 págs.

Segunda parte del estudio *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, obra de consulta obligatoria para quien desee acercarse al teatro español de ese período.

En la portada se reproduce un dibujo inédito de Fede-rico García Lorca, cortesía de la Fundación F.G.L.

SERIE HUMOR-CÓMIX

014-8	31	*Cómix Underground USA I.* 6ª ed.	142
065-2	46	*Mitos, ritos y delitos en el país del silencio,* OPS	198
084-9	48	*Sálvese quien pueda,* SEMPÉ	191
117-9	67	*Cómix Undeground USA III.* 3ª ed.160	184
434-8	98	*De Gila con humor,* MIGUEL GILA	136
531-X	106	*Lenny Bruce, el cómico del escándalo,* LENNY BRUCE	

COLECCIÓN ARTE

SERIE CRÍTICA

Formato:19,3x13,3cm



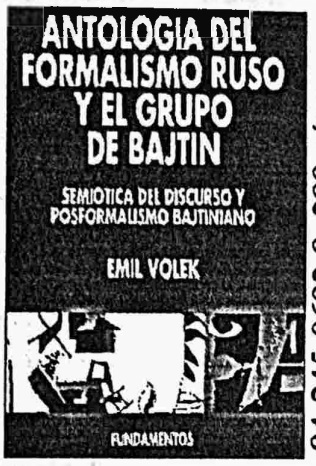
84-245-0004-0, 240 págs.

21 *Morfología del cuento.* 9ª ed.
VLADIMIR PROPP
cuenta con seis títulos en esta colección.



84-245-0163-2, 256 págs.

63 *Cartas desde Rodez I.* 2ª ed.
ANTONIN ARTAUD tiene, además de esta trilogía, otras cinco obras en catálogo.



84-245-0692-8, 288 págs.

111 *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*
EMIL E. VOLEK

I.S.B.N. 84-245-0	Núm.	*Título,* AUTOR	PÁGS.
026-1	5	*Nueva crítica y arte moderno* PIERRE DAIX	156
024-5	10	*Las eras imaginarias.* 2ª ed. JOSÉ LEZAMA LIMA	200
004-0	21	*Morfología del cuento.* 9ª ed. VLADIMIR PROPP	240
092-X	34	*Heliogábalo o el anarquista coronado.* 5ª ed. ANTONIN ARTAUD	242
071-7	40	*Morfonovelística* CÁNDIDO PÉREZ GALLEGO	296
051-2	41	*La muerte de las Bellas Artes* J. GALARD Y F. CHÂTELET	136
052-0	44	*Mensajes revolucionarios.* 2ª ed. ANTONIN ARTAUD	176
110-1	50	*Las raíces históricas del cuento.* 6ª ed. VLADIMIR PROPP	256
163-2	63	*Cartas desde Rodez I.* 2ª ed. ANTONIN ARTAUD	256
187-X	65	*Cartas desde Rodez II.* 2ª ed. ANTONIN ARTAUD	336
230-2	70	*Van Gogh. El suicidado de la sociedad. Para acabar de una vez con el juicio de Dios.* 4ª ed. ANTONIN ARTAUD	384

I.S.B.N. 84-245-0	Núm.	*Título,* AUTOR	PÁGS.
275-2	77	*Artaud le Mômo. Aquí yace. La cultura india* ANTONIN ARTAUD	356
288-4	82	*Cartas desde Rodez III* ANTONIN ARTAUD	206
282-5	83	*Edipo a la luz del folklore.* 2ª ed. VLADIMIR PROPP	192
298-1	84	*El teatro de Galdós* STANLEY FINKENTHAL	240
104-7	87	*Polémica* LÉVI-STRAUSS Y VLADIMIR PROPP	128
359-7	89	*El epos heroico ruso. Vol. I* VLADIMIR PROPP	384
360-0	90	*El epos heroico ruso. Vol. II* VLADIMIR PROPP	384
393-7	92	*España en César Vallejo. Vol I. Poesía* JULIO VÉLEZ Y ANTONIO MERINO	304
394-5	93	*España en César Vallejo. Vol II. Prosa* JULIO VÉLEZ Y ANTONIO MERINO	272
430-5	97	*Metaestructuralismo* EMIL VOLEK	288
533-6	99	*Cuadernos de Rodez* ANTONIN ARTAUD	416
514-X	103	*Formas de comunicación en la narrativa* Mª DOLORES DE ASÍS GARROTE	224
582-4	110	*Formalismo ruso. Antología. Vol. I* EMIL E. VOLEK	288
692-8	111	*Formalismo ruso. Antología. Vol. II* EMIL E. VOLEK	288

SERIE LITERATURA

La vida de Kilm Samguin de MÁXIMO GORKI (Serie en ocho vols.)

034-9	13	*Una infancia provinciana. Vol. I.* 2ª ed.	282
037-7	14	*San Petersburgo. Vol. II*	308
038-5	15	*Moscú 1894. Vol. III*	232
040-7	16	*La muerte del padre. Vol. IV*	304
075-X	17	*Varvara. Vol. V*	292
086-5	18	*1905. Vol. VI*	312
128-4	19	*Las sectas. Vol. VII*	320
420-8	20	*Variaciones. Vol. VIII*	324

I.S.B.N. 84-245-0	Núm. *Título*, AUTOR	PÁGS.
049-0	2 *Praxis del cine.* 7ª ed. NOËL BURCH	192
009-1	26 *John Ford.* 4ª ed. PETER BOGDANOVICH	208
013-X	28 *Fritz Lang.* 3ª ed. PETER BOGDANOVICH	160
048-2	38 *Roberto Rossellini.* 2ª ed. JOSÉ L. GUARNER	256
068-7	39 *Douglas Sirk* JON HALLIDAY	176
063-6	45 *Maidstone. Un curso de realización cinematográfica* NORMAN MAILER	236
129-2	55 *Elia Kazan por Elia Kazan.* 2ª ed. MICHEL CIMENT	320
164-0	61 *El universo del Western.* 3ª ed. G. ALBERT ASTRE Y A. PATRICK HOARAU	434
160-8	62 *Diario de Cine* JONAS MEKAS	552
171-3	64 *El cine y la música.* 2ª ed. T. ADORNO Y H. EISLER	208
046-6	66 *La imagen en la sociedad contemporánea* A.M. THIBAULT-LAULAN	204
182-9	68 *Sopa de ganso. Naderías.* 4ª ed. LOS HERMANOS MARX	206
188-8	69 *Cómo dirigir cine.* 5ª ed. TERENCE ST. JOHN MARNER	258
200-0	73 *Panorama histórico del cine.* 4ª ed. ROY ARMES	274
206-X	74 *El lenguaje del cine.* 4ª ed. V. F. PERKINS	256
236-1	76 *Fellini por Fellini.* 3ª ed. FEDERICO FELLINI	256
284-1	78 *La industria internacional del cine. Vol. I* THOMAS H. GUBACK	240
285-X	79 *La industria internacional del cine. Vol.II* THOMAS H. GUBACK	448
312-0	80 *Los escritores frente al cine.* 2ª ed. T. CAPOTE, H. COCTEAU, J. DOS PASSOS, Y OTROS	320

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

353-8 85 *Erotismo y destrucción.* 2ª ed. 224
F. GUATTARI, A. LATTUADA, P. P. PASSOLINI

335-X 88 *Una noche en la ópera. En el oeste.* 3ª ed. 162
LOS HERMANOS MARX

354-6 91 *Tienda de locos. El hotel de los líos.* 2ª ed. 160
LOS HERMANOS MARX

619-7 96 *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón.* 2ª ed. ampliada 256
AUGUSTO M. TORRES

521-2 104 *Buñuel, Dreyer, Welles* 112 📖
A. BAZIN, J. DONIEL-VALCROZE, M. DELHAYE

561-1 107 *Autobiografía (o algo parecido)* 320
AKIRA KUROSAWA

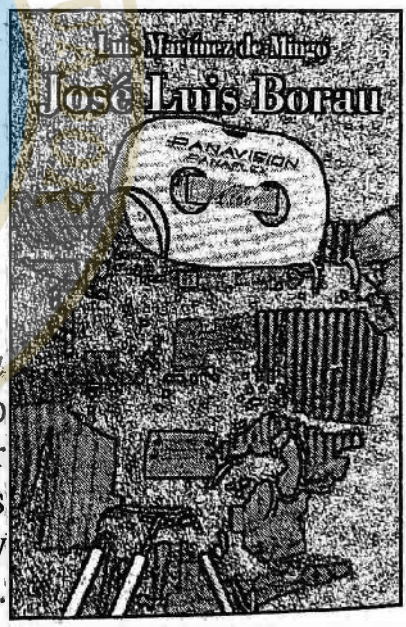


84-245-0521-2, 112 págs.

104 Buñuel, Dreyer, Welles
A. BAZIN, J. DONIEL-VALCROZE, M. DELHAYE
📖 Entrevistas realizadas en al ámbito de la *Nouvelle Vague* aparecidas en la prestigiosa *Cahiers du Cinéma.*

NOVEDAD

113 José Luis Borau
LUIS MARTÍNEZ DE MINGO
El entrañable director aragonés repasa en estas páginas su vida y películas.



84-245-0736-3, 240 págs.

Novedades

736-3 113 *José Luis Borau* 240
LUIS MARTÍNEZ DE MINGO

741-X 114 *Manual del espectador inteligente* 224
PILAR AGUILAR

748-7 115 *Carl Theodor Dreyer* 206 📖
JUAN ANTONIO GÓMEZ

785-1 118 *Mujer amor y sexo en el cine español de los 90* 224 📖
PILAR AGUILAR

colección **ARTE** *serie TEATRO*

El arte dramático es un arte de síntesis; las ideas y pensamientos se expresan a través de medios complejos, pero la palabra sigue siendo el principal medio de influencia en el espectador. El dominio de la palabra en la creación actoral implica un estadio superior de la evolución artística del actor.

Este libro constituye un utilísimo inventario y reportaje de la búsqueda y hallazgos hechos en un proceso único: el de la búsqueda de la palabra escénica de forma que la frase no sea conducida racionalmente en el momento de su emisión. Sino que sea soltada, liberada al encuentro del interlocutor, trayendo consigo toda la calidad formal que le ha conferido el autor mientras surge impregnada de los deseos, antecedentes y quehaceres del personaje. La palabra en la creación actoral es una herramienta extraordinariamente operativa para cualquier actor; en el caso presente, providencial para los actores hispanos.

MARÍA Ó. KNÉBEL, destacada actriz, directora y pedagoga rusa, nos brinda las claves para que nuestras palabras se entrañen, las cante el corazón. Asistimos con ella a las lecciones magistrales de STANISLAVSKY y quizá con la ayuda de ambos podamos conseguir que el contacto verbal, la palabra en escena, sea siempre racional, productiva, enérgica y volitiva, que sea siempre acción.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

ISBN 84-245-0781-9



EDITORIAL FUNDAMENTOS