



Teatro de
la Abadía



Lecciones para el actor profesional

Michael Chejov

ARTES ESCÉNICAS

ALBA



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

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

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

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

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	03
		BANDEJA	14
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

Nacido en San Petersburgo en 1891, el actor y director teatral Michael Chejov es reconocido como uno de los grandes transformadores y artífices del teatro del siglo XX. A pesar de la fama que le precedió desde su nacimiento por ser el sobrino del famoso dramaturgo Anton Chejov, Michael Chejov protagonizó desde su juventud una incesante búsqueda de nuevos caminos teatrales, que le llevaron a cuestionar los principios de su maestro Stanislavski en el Teatro del Arte de Moscú del que formaba parte. Sus brillantes interpretaciones fueron elogiadas por la crítica y el público, a diferencia de su metodología que le llevó a ser tachado de «artista enfermo». Tras varios años de exilio por Europa, Michael Chejov fue invitado a Estados Unidos donde, tras su exitosa aparición en Broadway, pudo desarrollar su método gracias al decisivo apoyo de, la que sería su principal benefactora, la actriz Beatrice Straight. Michael Chejov murió en 1955, dejando tras de sí un valiosísimo legado para la enseñanza de la interpretación que llega hasta nosotros con absoluta vigencia.

LECCIONES PARA EL ACTOR PROFESIONAL





MICHAEL CHEJOV

LECCIONES PARA EL ACTOR PROFESIONAL

A partir de una recopilación de
apuntes transcritos y ordenados por
Deirdre Hurst du Prey



ALBA

 Aries Escénicas

Título original: *Lessons for the Professional Actor*

Copyright © PERFORMING ARTS JOURNAL PUBLICATIONS

Copyright © MICHAEL CHEJOV STUDIO Y DEIRDRE HURST DU PREY, 1985

© de la traducción: DAVID LUQUE

© de esta edición:

ALBA EDITORIAL, s.l.u.

Baixada de Sant Miquel, 1

08002 Barcelona

www.albaeditorial.es

© Diseño: Pepe Moll de Alba

Primera edición: junio de 2006

Segunda edición: mayo de 2010

ISBN: 978-84-8428-308-9

Depósito legal: B-22.285-10

Impresión: Liberdúplex, s.l.u.

Ctra. BV 2241, Km 7,4

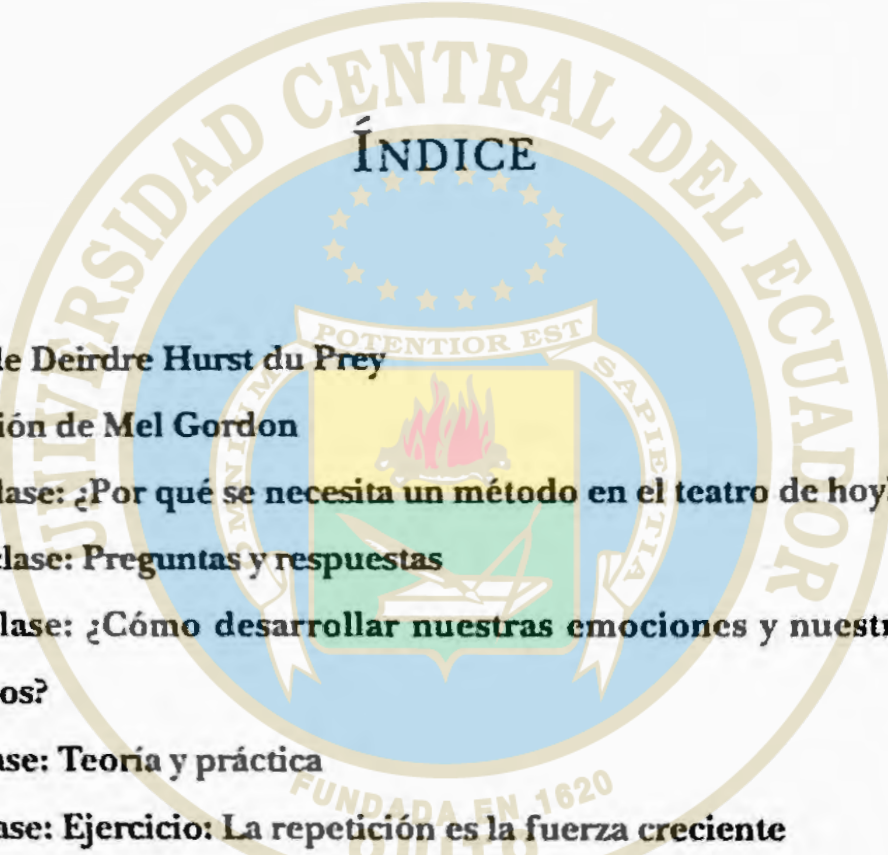
Polígono Torrentfondo

08791 Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)

Impreso en España

UNIVERSIDAD CAYAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Queda rigurosamente
prohibida, sin la autorización
escrita de los titulares del Copyright,
bajo las sanciones establecidas por las leyes,
la reproducción parcial o total de esta obra por
cualquier medio o procedimiento, comprendidos
la reprografía y el tratamiento informático,
y su distribución mediante alquiler
o préstamo públicos.



ÍNDICE

Prefacio de Deirdre Hurst du Prey	9
Introducción de Mel Gordon	17
Primera clase: ¿Por qué se necesita un método en el teatro de hoy?	37
Segunda clase: Preguntas y respuestas	63
Tercera clase: ¿Cómo desarrollar nuestras emociones y nuestros cuerpos?	91
Cuarta clase: Teoría y práctica	109
Quinta clase: Ejercicio: La repetición es la fuerza creciente	119
Sexta clase: El proceso creativo: La inspiración y el método	143
Séptima clase: Sentimiento de totalidad	161
Octava clase: El papel del director	169
Novena clase: El gesto psicológico	193
Décima clase: Crítica de escena por Peter Frye	223
Undécima clase: Gesto psicológico	241
Duodécima clase: El teatro del futuro	249
Decimotercera clase: La imaginación	271
Decimocuarta clase: Actuación continua	279



Prefacio de Deirdre Hurst Du Prey

En noviembre de 1941, Michael Chejov tuvo la oportunidad de presentar los principios fundamentales de su método a un grupo de actores que había alcanzado un buen nivel profesional en el teatro de Nueva York. Estos actores habían recibido diversas formaciones de entrenamiento actoral; unos habían estudiado con profesores seguidores del sistema Stanislavski, otros con adeptos a las técnicas de Meyerhold y Vajtangov, algunos más se habían formado en la escuela de Richard Boleslavski y Maria Ouspenskaya, mientras que otros habían recibido enseñanzas más recientemente de Tamara Daykarhanova, Vera Soloviova y Andrius Jilinski. Todos ellos eran apasionados actores con gran capacidad de trabajo, que sentían que el método de Michael Chejov les proponía un desafío y un nuevo enfoque del arte de la interpretación. Dentro del grupo se encontraban aquellos que habían visto a Chejov en brillantes representaciones con su compañía Moscow Art Players

en Nueva York en 1935, interpretando papeles protagonistas en *El inspector*, *El diluvio* y en *Una noche de sketches de Anton Chejov*. Muchos de ellos habían asistido a la conferencia sobre «El actor y el teatro de mañana», que Chejov impartió por aquella época en la Nueva Escuela de Investigación Social. Otros habían visto sus producciones en Broadway de *Los demonios* de Dostoievski en 1939, y *Noche de Reyes* de Shakespeare en 1941 —que fueron presentadas por la compañía Chejov Theatre Players— y habían asistido a demostraciones de su técnica actoral en el Chejov Theatre Studio en Ridgefield, Connecticut.

A Michael Chejov, por su parte, le estimulaba el reto de trabajar con jóvenes actores de Broadway que se enfrentaban con un teatro comercial y competitivo. Se trataba de actores que querían profundizar en los aspectos más delicados de su oficio, con la firme creencia de que así ayudarían a gestar un nuevo tipo de teatro.

En aquel momento de su carrera, Chejov tenía un estudio permanente y un teatro en Ridgefield, un estudio en Nueva York y una compañía de actores, entrenados en su método, que se fueron transformando en miembros permanentes de una compañía teatral itinerante. La compañía Chejov Theatre Players había realizado ya dos giras por el este y el sur del país y se acababa de embarcar en una tercera que les llevaría hasta el Texas Panhandle y el medio oeste. Su repertorio incluía *El rey Lear*, *Noche de reyes*, *The Cricket on the Hearth* [*El grillo sobre la chimenea*], y *Troublemaker-Doublemaker* [*Creador de problemas-Hacedor de dobles*],

una obra para niños escrita por el propio Chejov en colaboración con Arnold Sundgaard. Para Chejov, la compañía itinerante era algo más que una exitosa empresa artística y financiera. Era la realización de un sueño y de una promesa que se hizo al establecerse en el Chejov Theatre Studio en Dartington Hall en Inglaterra en 1935: lograr una compañía itinerante de actores de estudio, tras tres años de formación. Debido a la calidad de sus interpretaciones y de sus producciones, la compañía hizo llegar a un gran número de espectadores las ideas y los principios fundamentales que Chejov albergaba para el teatro del futuro, en el que creía tan fervientemente. Se trataba de un nuevo tipo de teatro, con un nuevo tipo de actor, un actor entrenado y formado en todos los aspectos del teatro, un actor enamorado de su profesión, la encarnación de todas sus enseñanzas. El sueño se había hecho realidad.

Cuando aquel grupo de actores profesionales de Nueva York se dirigió a Chejov proponiéndole que les impartiese un curso introductorio sobre su método, él se estaba dando un respiro para escribir su libro y, al mismo tiempo, estaba preparando otra producción de Shakespeare para la compañía itinerante. Chejov creía que en algún lugar existía un público ansioso por conocer dichas obras. Tras la marcha de la compañía itinerante, a pesar de las nubes de guerra que se estaban formando en el horizonte,¹ Chejov estaba libre para poder trabajar con los actores.

¹ Deirdre Hurst du Prey hace referencia a la entonces inminente Segunda Guerra Mundial. *[Esta nota, como las siguientes, es del traductor.]*



En un ciclo de catorce clases en el New York Studio, Chejov presentó los principios de su método a aquellos actores a través de un intenso entrenamiento basado en ejercicios psicofísicos, destinados a la liberación del cuerpo del actor y sus emociones. Tras esto, siguieron improvisaciones y, finalmente, escenas de diferentes obras. Todo este material, presentado por Chejov, estaba dirigido a despertar la naturaleza del actor. Por parte de Chejov, había siempre un elemento de representación, de continua actuación interna, que era teatral y fascinante para los estudiantes. Aunque Chejov raramente proporcionaba la demostración de un concepto, puesto que prefería que los actores lo descubriesen por sí mismos, lograba que éstos apreciaran la variedad de colores y matices que se agitaban en sus enseñanzas. Su pasión excitaba e inspiraba la imaginación de sus estudiantes.

El recurso de «Preguntas y respuestas» que Chejov utilizaba en sus clases con los actores profesionales demostró ser a la vez estimulante y provocador. Les mantenía concentrados y suponía para ellos un desafío continuo, a la vez que daba completa cuenta de la original aproximación de Chejov a los obstáculos teatrales. Muchos de los ejercicios se acompañaban con música, a cargo de un intérprete y compositor, que introducía los elementos del ritmo, el movimiento y el gesto, elementos que fascinaban a Chejov y que eran cruciales en su método.

Como asistente de Chejov, yo hacía una memoria de todo el trabajo de clase tomando notas en taquigrafía. Del

material transcrito que compone esta colección de lecciones, emerge la viva imagen de un artista de teatro de gran talento, un artista que se mueve entre sus estudiantes presentando aproximaciones teatrales siempre nuevas y originales.

En persona, Michael Chejov era menudo y se movía con ligereza y facilidad, se podría decir que era la personificación de ese mismo «sentimiento de facilidad» e «ingravedez» que animaba a buscar a sus estudiantes. Rápidamente, éstos incorporaron esas cualidades, de manera que en muy poco tiempo sus cuerpos, a menudo torpes, empezaron a responder y a transformarse, liberando así la naturaleza emocional del actor que había estado bloqueada por su inarticulada forma física. Así debía comenzar, para Chejov, el entrenamiento físico cualquier actor, ya fuera mayor o joven, con experiencia o principiante: liberándose de las limitaciones físicas para dejar fluir la expresión de los sentimientos y las emociones a través de su propio instrumento: su cuerpo recién descubierto, flexible y receptivo.

Chejov había adquirido una increíble facilidad en el uso de la lengua inglesa, con la que era capaz de impartir a sus estudiantes sus originales e imaginativas propuestas. No siempre había sido así. Recuerdo la primera lección que nos dio a Beatrice Straight y a mí en Nueva York en 1935. Allí de pie, una elegante figura con un sombrero de fieltro negro y un bastón, sonriendo y listo para empezar a enseñar, pero sin saber ni una palabra de inglés a excepción de: «¿Cómo está usted?», lo que decía con una leve reverencia.

Madame Daykarhanova hizo de intérprete, mientras yo tomaba notas en taquigrafía de estas primeras clases, sin soñar siquiera cuántas más les seguirían. Apenas un año después, Chejov se enfrentó a su primera clase de veinte estudiantes en el Chejov Theatre Studio en Dartington Hall, y con facilidad, claridad y elegancia dio una lección acerca de «La cultura del futuro y la importancia de la técnica». Hacía alusión a un brillante despliegue de técnica en una representación de Uday Shankar y su Ballet Hindú, con ocasión de la celebración de la apertura del Estudio, que había suscitado su profunda admiración y que fue objeto de una clase para sus nuevos estudiantes.

Michael Chejov era un ser humano cálido y sensible. Amaba su profesión, a la que consideraba de una naturaleza espiritual. Amaba a sus actores y estudiantes, y pasó su vida entregado a ellos, explorando nuevas formas de liberar el cuerpo, la voz y la imaginación del actor-artista, formas a través de las cuales darle confianza en su capacidad para entrar y vivir en el mundo de la imaginación creativa. Para Chejov era primordial la búsqueda de herramientas cada vez más creativas y de mayor calado. Podía ser exigente y severo, pero sólo como medio de sacar lo mejor de sus estudiantes. Una clase con él era siempre una revelación. El campo de la imaginación creativa fue el hogar de Chejov a lo largo de su vida artística, aunque los aspectos prácticos del teatro como empresa también eran valorados y merecían su más atenta mirada.

Chejov hizo uso de aquella gran corriente de conoci-

miento obtenida a través de su sólido entrenamiento en el Teatro del Arte de Moscú y su Primer Estudio bajo la dirección de Stanislavski, su mentor y amigo, y más tarde a través de su asociación con Max Reinhardt en Berlín y Viena y con otras compañías y artistas relevantes de Europa. Sus principios e ideales se forjaron en lo que más tarde se transformaría en su método. Siempre esforzándose, siempre investigando, Chejov tuvo el coraje de descartar todo aquello que había agotado su utilidad, para reemplazarlo por novedosas visiones, de forma que su método nunca llegó a ser didáctico y aburrido. De esta forma, Chejov proporcionó cierto alivio a los enfoques teatrales demasiado analíticos tan frecuentes en la época. Reinhardt es citado en su afirmación: «Michael Chejov es un genio», y Stanislavski, evaluando al joven Chejov por su trabajo en el Primer Estudio, escribió: «Talento muy fascinante. Una de nuestras esperanzas para el futuro». Hoy, en Rusia, donde Chejov ha sido rehabilitado después de cincuenta años como «persona non grata», se habla de él como «el genio interpretativo del siglo».

Nadie que haya trabajado con Michael Chejov olvidará la experiencia. En aquella sensación de calidez y seguridad en sí mismo que emanaba hacia sus estudiantes, al entrar en la clase para empezar con ellos el trabajo de transformación, Chejov personificaba el cruce del umbral, el sentimiento de facilidad, belleza, forma y totalidad, el centro, el arquetipo, el gesto psicológico, el cuerpo imaginario, la pausa, atmósfera, contacto, actuación continua, irradia-

ción, inspiración y todos aquellos otros aspectos de su método, bellos y sutiles, tal y como se revelan en *Lecciones para el actor profesional*.

Diciembre de 1984
Westbury, Nueva York



Introducción de Mel Gordon

La enseñanza de la interpretación fuera del teatro, es decir, sin relación alguna con una producción específica o una compañía, es una anomalía del siglo xx. A excepción de más o menos una docena de «grandes» que trabajaban de una manera intuitiva o «secreteta», uno llegaba a ser actor profesional copiando a otros intérpretes de reconocido prestigio. Para aprender el oficio, como en cualquier otro trabajo, un actor-estudiante se formaba como aprendiz con actores mayores que él. Sería difícil identificar más de un puñado de escuelas que impartiesen exclusivamente práctica de teatro antes de 1890 en Europa. Incluso estas academias en miniatura apenas eran algo más que supuestas clases en dicción escénica y porte. En realidad, eran escuelas de buenos modales con ciertas pretensiones estéticas para los hijos de las familias acomodadas. A pesar de los esforzados intentos por parte de reformadores decimonónicos tales como François Delsarte, William Macready, Steele

MacKaye y Richard Mansfield, sus tentativas aportaban únicamente «pasto escénico» para las estrellas reinantes del momento y sus manifestaciones dramáticas.

La creciente aceptación de nuevos tipos de teatro en el cambio de siglo, con su sed de novedad, especialmente en lo concerniente a estilos de interpretación, modificó sin embargo, todo esto. De repente, había necesidad de metodologías innovadoras. Para entender a Michael Chejov y las excepcionales cualidades de sus clases de 1941, sería conveniente conocer primero sus orígenes y su formación con Konstantín Stanislavski durante aquel período pionero en la interacción entre actor y maestro.

En lugar de sentirse pletórico ante el éxito de la gira alemana del Teatro del Arte de Moscú que estaba dirigiendo en 1905, Stanislavski se encontraba, en cambio, sumido en una profunda depresión. Sabía lo que quería de sus actores y de sí mismo, pero no cómo conseguirlo. Era necesario un sistema científico para la preparación del actor. Stanislavski estaba seguro de poder sistematizar y enseñar todo aquello que le había llevado décadas aprender sobre la interpretación a través de los métodos tradicionales de observación e imitación. Incluso los actores más famosos perdían muchos años aprendiendo los principios básicos de lo que era su vocación, con frecuencia en un ambiente amateur e indisciplinado. Para contrarrestar esto y transformar la idea simplista de la actuación como una pulsión bohemia e indefinida, en una de profunda creación artística, Stanislavski formó una escuela y un taller nuevos, el Primer Estudio,

una unidad experimental del ya establecido Teatro del Arte de Moscú (TAM). Y fue ahí donde Chejov se formó, en ese Primer Estudio, donde empezaron a sentarse las bases del análisis contemporáneo de la naturaleza de la interpretación y la educación del actor.

Si bien el TAM y el Primer Estudio fueron poderosos imanes para los grandes y jóvenes talentos teatrales de la Rusia prerrevolucionaria (de entre cientos de firmes candidatos, sólo un puñado era aceptado cada año), también en su interior generaron efusión y esclarecimiento. Tanto Vladimir Nemirovich-Danchenko, cofundador del TAM, como Vsevolod Meyerhold, una joven promesa como actor y director en 1905, pasaron de ser los más celebrados seguidores de Stanislavski a enconados rebeldes. Y más tarde, los talentos más innovadores del Primer Estudio (personas como Leopold Sulzerzhitki, el custodio del TAM, repentinamente nombrado director del Estudio; Evgeni Vakhtangov, Michael Chejov, e incluso Richard Boleslavski) a menudo se alejaron de los preceptos estéticos de las teorías de su maestro. Las relaciones entre Stanislavski y sus discípulos más aventajados parecían seguir un curioso patrón: a un período inicial de lealtad personal y ciega aceptación del trabajo, le seguía una tormentosa explosión en torno a alguna característica del Sistema durante los ensayos de una producción importante; luego se sucedía el alejamiento y la expulsión del círculo más cercano de Stanislavski; la reconciliación personal propiciada por el propio maestro durante una dramática crisis (por ejemplo, la lenta muerte

de Sulzer y Vajtangov); y, finalmente, la incorporación por parte de Stanislavski de las innovaciones de sus críticos, diez o veinte años después de haber sido éstas sugeridas por primera vez.

La relación personal de Michael Chejov con Stanislavski siguió el mismo tortuoso camino que el de sus compañeros, aunque incluso con más delirante intensidad y mayor complicidad. Para empezar, Chejov vivió más tiempo que los otros rebeldes y sus principales desacuerdos con Stanislavski fueron teatralmente más extremos. Tan extremos, en realidad, que pocos seguidores, tanto de Chejov como de Stanislavski, han encontrado conexión real entre sus respectivas teorías o prácticas sobre la formación del actor. Las transcripciones de las clases de Stanislavski y Chejov, sin embargo, revelan lazos mucho más fuertes y complementarios de lo que podrían sugerir sus manuales «oficiales».

Nacido en el seno de una familia de clase media de San Petersburgo en 1891, Michael Chejov estuvo marcado toda su vida por el hecho de ser «el sobrino de Chejov» (el dramaturgo, Antón Chejov). Aunque este «halo-estigma» ayudó a Michael en los momentos más difíciles, sobre todo al comienzo de su carrera en Rusia y durante los años de exilio en Occidente, lo cierto es que fue algo que le afectó psicológicamente. Si bien a Chejov le inquietaron las acusaciones de nepotismo o que dijeran que se dejaba utilizar como una curiosidad de feria, la idea de cambiarse de nombre —como, por ejemplo, había hecho Stanislavski— no parece que se le ocurriera nunca seriamente. Al igual que

con otras dificultades en su carrera, Chejov vio en esto un obstáculo simbólico que debía aceptar y transformar en expresión artística, en lugar de intentar superarlo o evitarlo como si fuera un problema objetivo.

Siendo un joven actor de carácter en el Teatro Maly, Chejov fue invitado por Stanislavski en 1909 para formar parte del TAM. Entrenado por Vajtangov, alumno estrella de Stanislavski, Chejov apareció como figurante en varias producciones del TAM, incluido el *Hamlet* de Gordon Craig. Durante la representación de *El enfermo imaginario*, Stanislavski reprendió al joven Chejov por «pasárselo demasiado bien con el papel». Aunque Chejov profesaba una absoluta creencia en el Sistema de Stanislavski, desde el principio se encontró con problemas.

Cuando fue seleccionado por Boleslavski para la producción de «prueba» del Primer Estudio, *El naufragio del «Buena Esperanza»* en 1913, Chejov causó sensación. Interpretó el papel secundario de Kobe, el pescador idiota, y se metamorfoseó en una criatura patética y de intenso lirismo. Gracias a los gestos y al maquillaje, logró que Kobe pasara de ser un personaje de farsa a ser un buscador de la verdad, sincero y enfermizo. Cuando le criticaron que la idea que él tenía de Kobe no era lo que había pretendido el dramaturgo holandés Herman Heyermans, Chejov replicó que él había ido más allá del dramaturgo y la obra para encontrar el verdadero personaje de Kobe.

Esta idea de que un actor puede «ir más allá del dramaturgo y la obra» es la primera clave para entender



Método de Chejov y en qué medida éste difería de las primeras enseñanzas de Stanislavski. En su autobiografía de 1928, Chejov escribió acerca de una revelación, previa a su ingreso en el TAM, que moldeó su pensamiento original sobre la caracterización: «Las producciones maestras de B.S. Glagolin me causaron una impresión imborrable. Cuando le vi en el papel de Jlestanov [de la obra de Nikolai Gogol *El inspector*, en una producción del Maly de 1910] experimenté una especie de cambio mental. Vi claro que Gogolin interpretaba el papel de Jlestanov *no como otros*, aunque nunca antes había visto a nadie en ese papel. Y este sentimiento de “no como otros” surgió en mí». En otras palabras, Chejov, al igual que Stanislavski, andaba a la búsqueda de nuevos modelos conceptuales de los que poder «colgar» a sus personajes, alejándose de las imitaciones de actores comerciales y de otros clichés escénicos previsibles. Mientras que Stanislavski descubrió la «verdad» de sus personalidades escénicas en las representaciones basadas en el comportamiento humano real, Chejov buscaba un sentimiento mayor y de más calidad a través del juego de su imaginación y su intuición.

No hay duda de que Stanislavski, entre otros, apreciaba los resultados finales de Chejov. El mismo Stanislavski había declarado hacía ya tiempo que Chejov era «su discípulo más brillante», y los admiradores rusos de Chejov se podían contar por decenas de miles antes y después de la Revolución. Lo que más preocupaba a la gente del TAM eran los recursos arbitrarios de Chejov para crear el perso-

naje. Una historia semiapócrifa podría explicar este conflicto teatral. Cuando Stanislavski pidió a Chejov que interpretara una situación verdaderamente dramática a manera de ejercicio de memoria emocional, éste recreó su melancólica presencia en el funeral de su padre. Sobrecogido por los novedosos detalles y el sentido de verdad, Stanislavski abrazó a Michael, pensando que esto era una prueba más del poder de la auténtica memoria afectiva para el actor. Por desgracia, más tarde Stanislavski descubriría que el padre enfermo de Chejov seguía vivo en realidad y que la representación de Chejov se basaba en una febril anticipación del suceso. Reprendido una vez más, Chejov fue expulsado de clase debido «a una imaginación sobrecargada».

Entre 1913 y 1923, Chejov apareció en doce producciones más del TAM y otras independientes, casi siempre como protagonista o en papeles secundarios de importancia. Su fama como actor y, más tarde, como pensador independiente en el teatro creció de forma espectacular, a pesar de sus períodos depresivos provocados por la muerte de miembros de su familia, la histeria bélica, la revolución y el alcoholismo. Los dos primeros años tras la victoria bolchevique, 1918 y 1919, fueron cruciales para el crecimiento artístico y espiritual de Chejov. Incapaz de seguir representando el papel de Malvolio (encarnado a la manera típica de Chejov con agudos contrastes: en este caso, dulces y líricas sensibilidades inmersas en una «ciénaga» de grotesco erotismo) en *Noche de reyes* del Primer Estudio, Chejov

quedó reducido a «un espíritu adusto y meditabundo, hundido por los pesares de Rusia», según un crítico americano visitante, Oliver Sayler. En unos meses, Chejov desarrolló una paranoia aguda, creyendo que podía escuchar y «ver» conversaciones lejanas. Sus pensamientos de suicidio y la muerte de su madre paralizaron toda su actividad. Ya en la primavera de 1918, su vida familiar se había deteriorado. Su esposa Olga se divorció de él, llevándose con ella a su hija recién nacida. Stanislavski tenía un equipo de psiquiatras diagnosticando a su problemático, aunque aún favorito, actor. Finalmente Chejov recibió una serie de tratamientos de hipnosis. Todo esto acabó con uno de los peores episodios psicológicos de Chejov, aunque aún era presa de incontrollables ataques de risa.

Más que las avanzadas terapias o curas de los médicos de Stanislavski, fue el descubrimiento de la filosofía hindú y, un tiempo después, de la antroposofía de Rudolf Steiner lo que mejoró el estado mental de Chejov. En realidad, fue la apasionada investigación de Chejov sobre la ciencia espiritual de Steiner lo que cerró un peligroso abismo en su mundo creativo, ya que desbloqueó una vida emocional asfixiante. Repentinamente, Chejov comprendió que su desquiciante falta de voluntad era el resultado de una crisis espiritual, en lugar del desequilibrio químico de un actor agotado. Chejov comenzó a razonar que su derrumbamiento, y lo extraño del momento en el que había ocurrido (en el punto álgido de su carrera) era en realidad la protesta silenciosa de su alma en contra de aquello en lo

que se estaba convirtiendo como intérprete: un malévolos recipiente de ebrio egoísmo. En muchas cosas, el Chejov de 1919 se asemejaba al Stanislavski de 1905, «elogiado pero infeliz»; ambos anhelaban un sistema de entrenamiento del actor más perfecto, pero Chejov también buscaba una depuración del estilo de interpretación que contuviera un elemento de mayor envergadura y calado, más afín a la jubilosa religiosidad de los clásicos griegos que a la mezquindad del mercantilismo y la política de la Rusia de Chejov.

Las demostraciones de los antroposofistas sobre la formación del discurso (una especie de simbolización vocal) y la moderna euritmia lindante con la danza (denominada «la ciencia del discurso visible») causaron una gran impresión en Chejov. Como los mantras y distintos tipos de yoga del hinduismo y el budismo, las disciplinas físicas de Steiner proporcionaban una válvula de escape sofisticada y claramente delineada para sus alumnos. Además, las representaciones que utilizaban la euritmia como danza o en los dramas de misterio de Steiner, atraían a un gran número de personas seguidores ya de los centros antroposóficos de Alemania y Suiza. Aunque Chejov no se encontró con Steiner hasta 1922 durante una gira por Centroeuropa, sus contactos en Rusia con grupos antroposóficos locales fueron frecuentes y productivos. Más importante aún, estimularon las ideas de Chejov sobre un teatro futuro o perfecto.

Enlazar la verdad interior y la hondura emocional del sistema de Stanislavski con la belleza y el impacto espiritual

del trabajo de Steiner se convirtió en la obsesión de Chejov. En 1920, abrió su propia escuela en el distrito Arbat de Moscú. Fue el primero de sus numerosos intentos de transmitir su singular forma de interpretación. Pero, como siempre, consideraciones de tipo económico le forzaron a volver a los escenarios. A comienzos de 1921, Chejov protagonizó la expresionista y oscura producción de Vajtangov de *Eric IV* de Strindberg. Interpretando a un joven pero impotente rey en una corte corrupta, Chejov descubrió la naturaleza del personaje interiorizando un puñado de imágenes asombrosas. Inspirado por las lecciones de euritmia, Chejov «descubrió» su papel experimentando con la forma y la calidad del movimiento del personaje y reorganizando las dimensiones de su cuerpo. Únicamente cuando «veía» el personaje, podía Chejov comenzar su encarnación o incorporación del papel. Simultáneamente a *Eric IV*, Chejov ensayaba *El inspector* bajo la dirección de Stanislavski. Su interpretación de Jlestakov era tan inusual y su composición física tan diferente del aspecto normal de Chejov, que Vajtangov, impactado, susurró a Stanislavski la noche del estreno: «¿Puede ser éste el mismo hombre que vemos en el Estudio cada mañana?». De nuevo, la idea de «no como otros».

En 1924, tras la muerte de Vajtangov y la aclamada gira del TAM por Europa Occidental y América, Stanislavski recompensó a Chejov con la dirección de su propio teatro, el Segundo Teatro del Arte de Moscú. Liberado de otras preocupaciones, Chejov empezó a experimentar en serio.

Ejercicios de movimiento rítmico y comunicación telepática ocupaban los abarrotados horarios de los miembros de la escuela. Durante la preparación de un controvertido *Hamlet*, Chejov enseñó a sus actores el uso del lenguaje de Shakespeare como un atributo físico, lanzando pelotas a la vez que decían el texto. Ni la personalidad de los actores ni los clichés escénicos del director o el dramaturgo eran algo permitido como base de trabajo de cualquier papel. Chejov hablaba de encontrar el arquetipo, o la imagen «correcta», del personaje, como si se refiriera a las sombras de Platón que pacientemente esperan a ser descubiertas. Aunque parecía más un primer actor que un director artístico, la aproximación de Chejov fue duramente criticada. Tildado de «idealista» y místico en 1927, Alexei Diky y dieciséis intérpretes más abandonaron el Segundo TAM. Seguidamente, tras aquella escisión, los diarios más importantes de Moscú tacharon a Chejov de ser «un artista enfermo» y calificaron sus montajes de «extraños y reaccionarios».

Invitado por Max Reinhardt a Berlín para actuar la siguiente primavera, Chejov comenzó una segunda fase en su carrera, una serie de «años erráticos» de exilio voluntario a través de Europa central, occidental y oriental. Durante siete años sembrados, en gran parte, de decepciones, Chejov emprendió una cruzada vital para la creación de su compañía y su método de entrenamiento actoral. En Austria y Berlín, Chejov protagonizó comedias en alemán y también películas mudas. Tras meses de negociación, en 1931 organizó un teatro en ruso en París, pero el respaldo

económico nunca llegó a materializarse por completo. Finalmente con la ayuda de Georgette Boner, una joven alumna de Reinhardt, Chejov puso en pie un estudio en París y, un año más tarde, hizo lo mismo en las repúblicas independientes de Latvia y Lituania. Pero la amenaza de guerra y de golpe fascista en el Báltico devolvieron temporalmente a Chejov a Europa occidental y luego, tras aceptar la invitación de Sol Hurok, a América.

Gracias a su aparición en Broadway en la primavera de 1935 como director del «Moscow Art Players», Chejov alcanzó dos importantes objetivos: cautivar a la intelectualidad teatral con sus producciones en ruso, y encontrar al fin una benefactora sensible y con talento, Beatrice Straight. Junto a su compañera, Deirdre Hurst (que pronto sería la secretaria de Chejov), Straight invitó a Chejov a Dartington Hall, a su finca familiar en Devonshire, Inglaterra, donde se llevaban a cabo proyectos experimentales en agricultura e industria artesanal; allí Chejov sentó las bases de una nueva forma de hacer teatro. En la utópica comunidad de Dartington, creada en 1925 por el padrastro y la madre de Straight, Leonard y Dorothy Elmhirst, el trío compuesto por Hurst, Straight y Chejov reclutó a profesores y estudiantes para el estudio del Método Chejov. Provenientes de los Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Australia, Nueva Zelanda, Alemania, Austria, Noruega y Lituania, dos docenas de jóvenes actores pronto se convertirían en los participantes y protagonistas del sueño que Chejov había acariciado durante veinticinco años.

Atmósferas, los ejercicios del despertar, centralización, incorporación, gesto psicológico, irradiación: todo el universo del Método Chejov se reprodujo, casi por completo, en Dartington. Aunque más tarde en Ridgefield (Connecticut) y en Nueva York y Hollywood, se darían ajustes y cambios, el formato esencial había sido articulado entre 1937 y 1938, durante aquel segundo trimestre en Dartington. Allí, el entrenamiento fue exhaustivo y concienzudo a lo largo de dos años. Al mismo tiempo, aquel fue un período de gran comunicación entre profesores y alumnos, que además se veía estimulado por las altas e intensas aspiraciones artísticas. Pero las expectativas de guerra contra Alemania en 1939 obligaron al traslado del Chejov Theatre Studio al otro lado del Atlántico, en la Connecticut rural.

El Estudio de Ridgefield tenía una apariencia semejante al de Dartington. Sin embargo, su proximidad con Nueva York cambió la forma de pensar de Chejov acerca de su escuela y su pedagogía. En primer lugar, Chejov se dejó convencer por George Shandanoﬀ, amigo y director, para montar una gran producción en Broadway basada en *Los demonios*, una adaptación fallida de la obra maestra de Dostoievski. En segundo lugar, Chejov empezó a plantearse impartir clases para actores experimentados en activo. A pesar de las tres ambiciosas giras del Chejov Theatre Studio, muy aclamadas fuera de la ciudad de Nueva York en Nueva Inglaterra, el medio oeste y el sur, entre 1940 y 1942, su fracaso en Broadway, junto a otras dificultades que tuvo en Ridgefield, pesó gravemente en Chejov.

En el otoño de 1941, el Chejov Theatre abrió una escuela en Nueva York, en la calle 56. Aquel traslado a Manhattan condujo a Chejov a un punto crítico en su larga e impredecible carrera. Había pasado ya una década desde que los críticos teatrales de Moscú y Berlín le dirigieran sus elogios, y faltaban aún cuatro o cinco años para que fuese notoria la fama de Chejov como actor de carácter de Hollywood y como profesor de interpretación. Además de las clases del Método Chejov (impartidas por Chejov, George Shandanoff, Alan Harkness, Beatrice Straight y Deirdre Hurst), el estudio ofrecía un programa completo de entrenamiento vocal (la formación del discurso de Steiner, impartido por Ann Veith Greenley), euritmia (Ruth Pusch), apreciación musical, canto coral, esgrima, gimnasia (H.L. Pusch) y maquillaje. Las dos clases semanales de dos horas para actores profesionales eran de especial importancia para Chejov. En ellas, Chejov esperaba perfeccionar y condensar todos los aspectos de su técnica.

A nadie sorprendió que muchos miembros y socios del recientemente disuelto Group Theatre llenasen las clases dirigidas a profesionales de Chejov. Después de todo, fue entre los actores del Theatre Group en 1935 donde Chejov causó mayor impacto. Stella Adler, Morris Carnovski, Bobby Lewis, Sandy Meisner y otros aplicaron ideas básicas para la escena y ejercicios de las demostraciones y talleres de Chejov. Chejov también fue clave para gran parte del Grupo, puesto que proponía un entrenamiento imaginativo totalmente alejado de las interpretaciones que Lee

Strasberg hacía de Stanislavski y Vajtangov. Indirectamente, Chejov proporcionó un gran contrapeso intelectual al muy criticado Método de Strasberg.

Aunque las diferencias entre las técnicas de Stanislavski, Chejov y Strasberg eran y siguen siendo evidentes, todas ellas coincidían en la búsqueda de una forma nueva de interpretación que contuviera profundidad emocional y un agudo sentido de verdad. Como escribió Stanislavski, un intérprete con talento que utiliza su Método puede no parecer mejor sobre el escenario que un actor con igual talento sin ningún entrenamiento, pero los efectos de verdad creados por el actor de Stanislavski serán recordados por el público por mucho más tiempo. En gran medida, las variaciones entre los tres métodos no se reflejan necesariamente en diferencias en el resultado escénico (por ejemplo, todos los maestros adoraban el Kabuki), sino en el lenguaje y en el proceso.

Chejov pretendía usar un vocabulario que hablase directamente a la mente y a la imaginación del intérprete. La mayoría de los directores y profesores, incluidos Stanislavski y Strasberg, se expresa más bien en términos abstractos. Esto da lugar a que el actor reinterprete cada orden de acuerdo con los mecanismos de su cerebro y de su musculatura. La instrucción de relajarse, por ejemplo, una petición frecuente del director, a menudo produce una serie de respuestas secundarias en el actor: «Aunque me siento relajado, alguna parte de mi cuerpo está tensa. Primero tengo que averiguar dónde; voy a empezar por los hom-

bros...». El Método Chejov trabaja principalmente con imágenes, especialmente con imágenes viscerales que cortocircuitan la mayoría de las reacciones conscientes. En lugar de decirle al actor que se relajase, Chejov le pedía «ande (o siéntese o póngase de pie) con sentimiento de facilidad». Antes que pedirle «siéntese derecho» a un actor que estuviese interpretando con los hombros caídos a un orgulloso aristócrata, Chejov le decía que dejase a su cuerpo «pensar “hacia arriba”». Aunque las diferencias en la forma de expresar estas peticiones al actor entre Chejov y los demás maestros pudieran parecer triviales para quien no es actor, para Chejov y sus seguidores, estas diferencias eran cruciales, puesto que daban cuenta de una profunda comprensión técnica de los mecanismos mentales y la conciencia del actor.

Muchos de los ejercicios de Chejov se agrupaban según categorías bien diferenciadas. Algunos daban la sensación de ser ligeros, e incluso «festivos». La mayoría de las veces esto era intencionado. Con el objetivo de abrir «nuevas» áreas de la mente, Chejov hizo que el entrenamiento de los actores resultase divertido. Los censores internos que impiden a muchos actores experimentar con ideas y personajes que no han probado antes («para no parecer estúpidos o quedar en ridículo») dejan de funcionar a la manera habitual si el trabajo se enmarca en un ámbito no adulto o libre de riesgo. Chejov también creó bloques de ejercicios que provocaban oleadas de júbilo o cargaban de energía a sus estudiantes. Para Chejov, la pérdida de energía mental o de

entusiasmo suponía uno de los mayores obstáculos para la creación del personaje, «la sensación de estar vivo sobre el escenario».

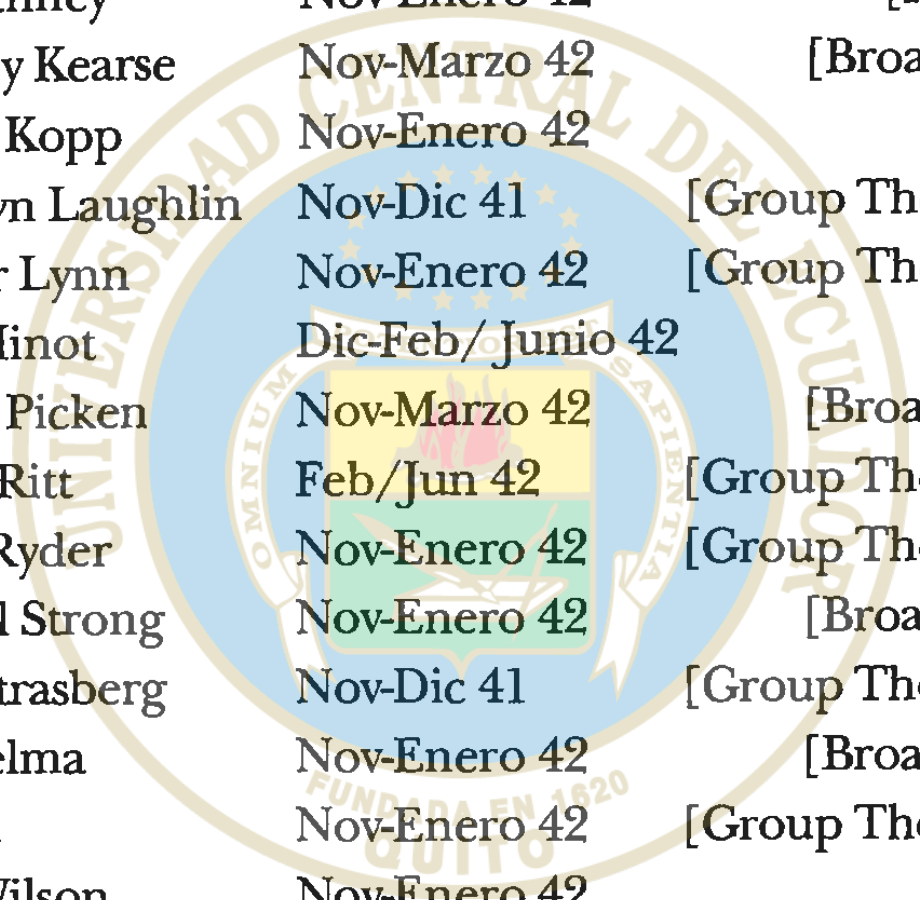
Más que en cualquier otro aspecto, el trabajo de Chejov se relacionó con el uso de la imaginación. Puesto que el poder del teatro reside en su capacidad para comunicar a través de imágenes, más que a través de conceptos literarios, Chejov trató de encontrar los mecanismos apropiados del entrenamiento actoral. Sus improvisaciones potenciaron el concepto de que el espacio escénico podía contener a un personaje especial, casi mágico, lleno de atmósferas apasionadas o embriagadoras. Mientras que los ejercicios de memoria emocional de Strasberg apelaban al recuerdo sensorial del actor de un hecho real, que luego debía ser utilizado como sustituto en una situación similar dada en el guión, Chejov instruía a sus actores en la búsqueda de estímulos externos e imaginarios que activasen sus emociones. Chejov creía, por ejemplo, que uno únicamente tenía que visualizar y experimentar de forma visceral la presencia de una enorme catedral gótica para sentir verdadero respeto o asombro. Conocido por sus detalladas y extremadamente dramáticas interpretaciones, Chejov dio también particular importancia en el Estudio a la creación del personaje. Habitualmente, la creación del personaje era obviada en las técnicas modernas de interpretación, sin embargo, Chejov la desglosó en pasos precisos: encontrar el centro del personaje, imaginar su cuerpo, descubrir su gesto psicológico, etcétera.



Las transcripciones para este libro realizadas por Deirdre Hurst du Prey en 1941 proporcionan al lector uno de las fuentes más completas de Chejov como maestro y actor. A diferencia de *Para el actor* de Chejov, publicado en 1953, o de *Para el director y el dramaturgo* de 1963, que ha sido cuidadosamente «compilado y escrito por Charles Leonard,» *Lecciones para el actor profesional* revelan a un Chejov en su estado más natural y auténtico: ante actores en un entorno teatral. Con pequeñas correcciones sobre las notas originales de Du Prey, las palabras de Chejov llegan hasta nosotros, sus «futuros actores», para apaciguar esa parte de nosotros mismos que necesita crear. Chejov lo consigue sin esfuerzo usando sus dos mejores armas: verdad e imaginación.

LISTA DE PARTICIPANTES

Jack Arnold	Nov-Enero 42	[Broadway]
John Berry	Nov-Enero 42	
Phoebe Brand	Nov-Feb 42	[Group Theatre]
Phil Brown	Nov-Enero 42	
Donald Buka	Nov-Enero 42	[Broadway]
Rosalind Carter	Nov-Feb 42	[Broadway]
Morris Carnovski	Nov-Dic 41	[Group Theatre]
Bert Conway	Nov-Enero 42	[Group Theatre]
Curt Conwa	Nov-Feb 42	[Group Theatre]
Phil Conway	Nov-Enero 42	[Group Theatre]



Olivia Deering	Nov-Dic 41	[Federal Theatre]
Rosalind Fradkin	Dic-Marzo 42	[Vassar Theatre]
Arthur Franz	Dic-Marzo 42	[Broadway]
Peter Frey	Nov-Enero 42	[Group Theatre]
Fred Herrick	Dic-Feb 42	[Broadway]
Mary Hunter	Nov-Enero 42	[American Actor Co.]
Leon Janney	Nov-Enero 42	[Radio]
Timothy Kears	Nov-Marzo 42	[Broadway]
Marian Kopp	Nov-Enero 42	
Catheryn Laughlin	Nov-Dic 41	[Group Theatre]
Eleanor Lynn	Nov-Enero 42	[Group Theatre]
Anna Minot	Dic-Feb/ Junio 42	
Martha Picken	Nov-Marzo 42	[Broadway]
Martin Ritt	Feb/Jun 42	[Group Theatre]
Alfred Ryder	Nov-Enero 42	[Group Theatre]
Michael Strong	Nov-Enero 42	[Broadway]
Paula Strasberg	Nov-Dic 41	[Group Theatre]
Shea Telma	Nov-Enero 42	[Broadway]
Tamara	Nov-Enero 42	[Group Theatre]
Perry Wilson	Nov-Enero 42	
Lynn Whitney	Nov-Enero 42	
Elizabeth Zemach	Nov-Enero 42	



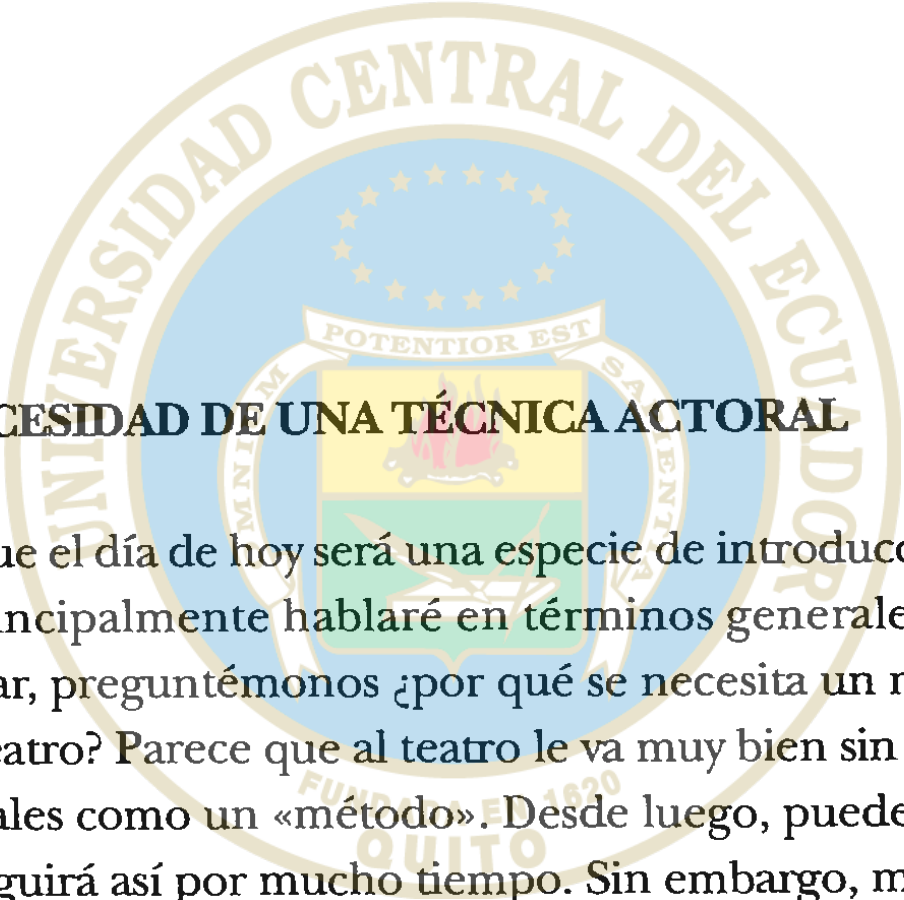
PRIMERA CLASE

**¿Por qué se necesita un método
en el teatro de hoy?**

7 de noviembre de 1941





The seal of the Universidad Central del Ecuador is a circular emblem. It features a blue outer ring with the text "UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR" in gold. Inside the ring is a yellow shield with a red cross and a green base. Above the shield is a banner with the Latin motto "POTENTIOR EST". The shield is surrounded by a blue circle containing twelve gold stars. Below the shield, the text "FUNDADA EN 1620" and "QUITO" are visible.

LA NECESIDAD DE UNA TÉCNICA ACTORAL

Creo que el día de hoy será una especie de introducción, ya que principalmente hablaré en términos generales. Para empezar, preguntémonos ¿por qué se necesita un método en el teatro? Parece que al teatro le va muy bien sin dificultades tales como un «método». Desde luego, puede seguir así y seguirá así por mucho tiempo. Sin embargo, me parece que llegará un momento en el que todos nosotros estaremos, en cierto modo, insatisfechos, simplemente porque nuestra profesión carece de técnica; discúlpennme si digo cosas sobre nuestra profesión que les ofenden, pero debo hablarles honestamente de lo que siento acerca del teatro, y quizá me perdonen cuando se den cuenta de que yo también soy actor y que, por lo tanto, me ofendo a mí mismo ofendiéndoles a ustedes.

A veces caeremos en la cuenta de que nuestra profesión es la única que no tiene técnica. Un pintor tiene que desarrollar una técnica, un músico, un bailarín, todo artista, pero, de alguna forma, los actores somos la excepción: actuamos porque queremos actuar, y lo hacemos «según nos sale». Algo debe de estar mal.

Esta dolorosa sensación de carecer de técnica me produjo tanta insatisfacción que intenté descubrir qué tipo de técnica podría ser. Y luego vi que en el caso de nuestra profesión es incluso más difícil que en el de cualquier otra, porque sólo tenemos un instrumento para transmitir al público nuestros sentimientos, nuestras emociones, nuestras ideas: nuestro propio cuerpo. Es terriblemente cierto.

EL CUERPO DEL ACTOR COMO UN INSTRUMENTO

Este mismo cuerpo lo utilizo para todo en mi vida diaria, utilizo mi voz para todo, para discutir, para hacer el amor, para expresar mi indiferencia. Es extraño caer en la cuenta de que no tengo otra cosa que mostrarle al público excepto a mí mismo. Encuentro difícil hallar una justificación para usar lo más maltratado que hay en mi vida, mi cuerpo, algo que tengo que exhibir cada noche como algo nuevo, interesante, atractivo. Mi propio cuerpo, mis propias emociones, mi propia voz... No tengo nada a excepción de mí mismo.

Entonces comprendí que el actor, al no disponer de un

instrumento musical o de un pincel o de pintura, necesita una técnica especial que debe encontrar dentro de sí mismo. Si la localizamos, o al menos nos aproximamos a esa cosa misteriosa y escondida que se aloja en nosotros, quizá después, lleguemos al punto en que tengamos la esperanza de conseguirla.

Después de muchos años intentando encontrar la técnica, descubrí que todo lo que necesitamos para desarrollarla ya está ahí, dentro de nosotros, si nos sentimos actores desde que nacemos. Esto significa que sólo tenemos que averiguar qué partes de nuestra propia naturaleza tienen que verse acentuadas, subrayadas y ejercitadas, y la técnica estará ahí. Porque mientras actuamos, bien o mal, estamos empleando nuestra propia naturaleza, pero de una forma muy caótica, de tal manera que una parte de nuestra naturaleza está molestando a la otra parte y una tercera parte se mete en medio, y luego algo más se nos viene encima, etcétera. Pero los elementos ya están, la cuestión es cómo examinar nuestra propia naturaleza con detenimiento, es decir, averiguar qué es a, b, c y d, y luego cuando «a» tome forma y «b» tome forma, podemos dejar que estas letras se junten de manera intuitiva y creen palabras que tengan un significado y no sean caóticas.

He descubierto tres cosas (cuando digo «descubierto» quiero decir que he estado atento a ciertos puntos y que éstos se han hecho obvios; yo no he inventado nada), los tres ámbitos que, para empezar, hay que distinguir: 1) nuestros cuerpos, 2) nuestras voces, 3) nuestras emociones. Al

principio pensaba que había que mantener cada cosa por separado e intentar ejercitarlas como si estuvieran en diferentes estancias. Pero me di cuenta de que, cuando empezamos a desarrollar el cuerpo, por ejemplo, descubrimos una cosa muy interesante. Intentando hacer ejercicios sólo con nuestros cuerpos, de una forma puramente física, descubrimos gradualmente que ya nos encontramos en la otra estancia donde están nuestras emociones. De manera que, más adelante, nuestro cuerpo no es más que nuestra psicología incorporada a la totalidad de nuestro cuerpo; manos, dedos, ojos, etcétera.

LA PSICOLOGÍA DEL ACTOR

Así pues, nuestro cuerpo entra a formar parte de nuestra psicología, lo cual es una experiencia interesante y sorprendente. De repente sentimos que el mismo cuerpo que utilizamos a lo largo del día para ir de aquí para allá, el propio cuerpo, es diferente cuando estamos en el escenario, porque allí se transforma, por así decirlo, en mi psicología condensada, cristalizada. Si hay algo en mi interior, se transforma en mi mano, mi brazo, mi mejilla, mi ojo, etcétera.

Luego entramos en la otra estancia, donde se halla la psicología en estado puro (nada que ver con el cuerpo, sólo se trata de ideas, sentimientos, voluntad, impulso, etcétera) e intentamos desarrollarlas como elementos puramente psicológicos. De pronto descubrimos que esto tam-

bién es nuestro cuerpo. Si estoy triste, mi cuerpo, mi cara, mis brazos, mis manos... cada parte de mi cuerpo se pone triste si lo he entrenado lo suficiente, pero esto sólo es posible si mi psicología se ha desarrollado por separado desde el principio.

EL INTELECTO

Por lo tanto, ambos, cuerpo y psicología, se encuentran en algún lugar de las regiones subconscientes de nuestro espíritu creativo, y cuando se reúnen, hallamos lo siguiente: que lo único que tenemos que hacer sobre el escenario es descubrir gradualmente que cuando la psicología y el cuerpo se encuentran y se unen en nuestra vida subconsciente, tenemos que excluir un elemento perturbador de nuestra profesión, se trata de nuestro intelecto que intenta interferir en nuestras emociones, en nuestro cuerpo, en nuestro arte. Intelecto en el sentido de pensar simplemente. Quizá deban ayudarme a encontrar un término adecuado pues, en realidad «intelecto» es un término demasiado elevado. Pero con «intelecto», me refiero a una aproximación fría, seca y analítica a cuestiones que no pueden ser abordadas así. Ésta es la única dificultad que debemos excluir.

Debemos confiar en el entrenamiento de nuestro cuerpo por un lado, y en el entrenamiento de nuestras emociones por el otro, y, por el momento, excluir el intelecto. Lo que no significa que uno tenga que volverse tonto, sino que

debe confiar en sus emociones, en su cuerpo, y no fiarse de ese lúcido y calculador «asesino» que está instalado en nuestra cabeza. Más tarde, cuando vea que no puede acabar con el cuerpo o las emociones, el intelecto se volverá muy útil porque estará a merced del actor. Puedo alegrarme y reír, o puedo ponerme triste y meditabundo, según desee, porque me he entrenado.

Entonces el intelecto se vuelve muy útil porque me ayuda a comprenderlo todo en mi profesión, desde la obra escrita hasta la producción en el escenario. Cada detalle se llena de significado, de sentido, porque el intelecto sabe que no puede hacer más que estar a mi servicio. Pero si empezamos a negociar él, a adularle a obedecerle, entonces estaremos perdidos. Cuando se le permite convertirse en amo, el intelecto se vuelve un idiota, un idiota perverso y despiadado. Todo lo que el intelecto puede aclarar, lo oscurece si se sabe «el único amo». Entonces estamos perdidos.

LA VOZ DEL ACTOR

De manera que el primer objetivo que les quiero transmitir es el de que hay que analizar detenidamente el cuerpo, las emociones y la voz, y prescindir totalmente del intelecto. El cuerpo se convierte en el alma y el alma en el cuerpo, y al intelecto se le permite venir a auxiliar. La voz es algo muy especial e interesante. No puedo hablar aquí sobre la voz

porque no es mi especialidad, sin embargo, el método que utilizamos en nuestra escuela, el método del Doctor Rudolf Steiner, es muy interesante y muy profundo, y de igual forma, los resultados no son inmediatos, lo cual está muy bien. Cuando llegan a aparecer, nuestra voz se convierte en un excelente instrumento para expresar y transmitir los más sutiles aspectos psicológicos. La técnica para la utilización de la voz de acuerdo con este método es de tal naturaleza que podemos proyectar la voz en un tono alto o bajo, a tanta distancia que parece a veces imposible.

LOS ORÍGENES DEL TEATRO

El segundo punto (hablando de nuevo en general) es que a menudo nosotros, los profesionales, olvidamos que todo lo que empieza debe finalizar, lo mismo que ocurre con el ciclo de una planta. La semilla se siembra, más tarde, tiene lugar el largo proceso de crecimiento, y el fruto es otra semilla que, de nuevo, va a parar a la tierra, etcétera. De igual manera ocurre con el teatro. Una día, la raza humana encontró necesario expresar y experimentar por sí misma ciertas cosas, lo cual dieron en llamar «teatro». Conocen, por supuesto, el origen del teatro, y qué trascendente y profundo puede ser. Después de esta honda experiencia que tuvo la humanidad (mayormente religiosa, hace muchos miles de años) el proceso de utilización del teatro fue degenerando paulatinamente hasta sumirse en las profundida-

des más innobles. Pero el comienzo fue muy importante y el final lo será más todavía.

Por lo tanto, hay mucho por hacer en el teatro. Muchas cosas deben ser redescubiertas, para que el comienzo llegue a ser el final. Y creo que debemos hacer todo lo que podamos para conseguir que el teatro sea más noble, más complejo, por así decirlo, porque servirá a nuestra cultura más que cualquier otra cosa. Todo el predicamento moral no es nada en comparación con el teatro, si uno tiene la visión de lo que será el final de este principio. Y siempre que se tenga el coraje para reconocer y decir que nos encontramos en un estado de degeneración.

LA DEGENERACIÓN DEL TEATRO

¿Qué era el teatro en sus orígenes, y qué debe ser en su final, y en qué consiste esta degeneración? Originalmente, como saben, el teatro era el medio de obtener ciertos impulsos particulares, para enriquecer la experiencia propia. El final consistirá en enriquecer la vida que nos rodea asumiendo todas las experiencias que el ser humano va siendo capaz de acumular; enriquecernos con ideas, emociones e impulsos de gran valor que se vehiculen a través del teatro. El momento de degeneración es el ámbito del pequeño yo, yermo, reconcentrado y egoísta (soy una cosa muy pequeña, y estoy mostrando en el escenario cómo amo yo, cómo odio yo: yo, yo, yo. A eso hace referencia la

degeneración, este condensado y cerril «yo soy» es la señal de que el teatro ha degenerado, y en lugar de obtener o dar cosas, se muestra en el escenario de la manera más egoísta e interesada.

LA RELACIÓN DEL ACTOR CON LA VIDA CONTEMPORÁNEA

Toda nuestra vida puede ser reutilizada para acumular, y para preservar en nuestra alma, siempre y cuando queramos ser ese tipo de actores. Por ejemplo, uno puede decirse a sí mismo que hay guerra.² Por supuesto, no podemos imaginar realmente lo que está pasando en ella, porque nos volveríamos locos. Ese bloqueo de imaginación es lo que nos permite seguir viviendo, pero hasta cierto punto, estamos obligados a imaginar cómo es la guerra allí. Estamos obligados a vivir, por ejemplo, con nuestros sueños. Nos despertamos por la mañana, y sabemos que hemos soñado, pero no pensamos más en ello. A veces tenemos que hacer un esfuerzo para recordar nuestros sueños al despertar y para saber por qué reíamos o llorábamos, o por qué éramos felices, o estábamos tristes, etcétera. También podría imaginar la psicología de Hitler, por ejemplo, aunque sea una tarea muy desagradable. Tendré que adentrarme en este hombre (la mente menos imaginativa

² Chejov se refiere a la Segunda Guerra Mundial.

del mundo porque no sabe lo que está haciendo, y, por lo tanto, no tiene imaginación) que es sólo voluntad y nada más. Pero tenemos que entender lo que él significa, o de lo contrario nada podremos hacer sobre el escenario. Lo mismo habrá que hacer si queremos comprender a Francisco de Asís tanto como nos sea posible. No nos volveremos locos si lo hacemos conscientemente y por voluntad propia. Seguiremos del todo cuerdos, pero si nos negamos al impulso de adentrarnos en estas mentes, *ellas* lo harán en las nuestras, y es entonces cuando nos volveremos locos.

Este momento llegará, pero es mejor que nos adelantemos nosotros mismos y que enriquezcamos nuestra alma de actor. Luego, si hemos alcanzado una mínima comprensión de Francisco de Asís y de Hitler, y de todo lo que les separa, entonces puede ocurrir que aparezcamos ante el público sobre el escenario, y de repente seamos capaces de representar de tal forma y con tanta fuerza, que Francisco de Asís actuará ahí de determinada manera, y también Hitler, pero estarán a nuestro servicio porque los hemos entendido y los hemos procesado.

EL TEATRO DEL FUTURO

Éstos son los medios que, a mi juicio y como actores contemporáneos, debemos utilizar para salir de este estado de degeneración; hay que absorber las cosas de manera consciente y dejar que vivan en nosotros y nos torturen. Tene-

mos que sufrir si queremos decir algo, porque si solamente somos felices, nada tendremos que decir. Entonces, cuando tengamos a Francisco de Asís y a Hitler en algún lugar de nuestro interior, nos daremos cuenta inevitablemente de lo que el teatro puede y llegará a ser algún día.

Entenderemos muchas cosas. Sobre todo, veremos que todos los aspectos de nuestro Método son llaves que abren nuestra naturaleza. En todas esas puertas cerradas, tras las cuales encontraremos a Hitler, a quien dirigimos y gobernamos, y a Francisco de Asís que nos inspira, descubriremos todo lo negro que poseemos, y todo lo blanco que obtenemos, y luego podremos mezclar esos colores y ellos se mezclarán dentro de nosotros. Entonces disfrutaremos verdaderamente de nuestra profesión porque tendremos la visión del teatro futuro. Controlaremos nuestra naturaleza de actor creativo a propia voluntad, y, como actores y artistas, tendremos más que como personas particulares. Como personas particulares, «sabemos» muy poco, pero estas pequeñas cosas son tan grandes que conforman toda nuestra vida. Así, hemos llegado al punto número dos. Concretaremos más todos estos puntos, tratando cada uno de los aspectos del Método por separado.

LA REPRESENTACIÓN

Acertaremos si consideramos la representación como un ser independiente y lo comparamos con el ser humano

individual. Sabemos que los seres humanos tienen ideas, pensamientos, y que nosotros tenemos nuestros sentimientos y emociones, que son muy diferentes de lo que llamamos pensamientos o ideas, y sabemos también que tenemos nuestros impulsos de voluntad. Son tres regiones diferentes que pueden ser separadas la una de la otra: 1) ideas, 2) sentimientos, 3) impulsos de voluntad.

Lo mismo puede decirse de la representación; no me refiero a la obra escrita, porque ésta es sólo la partitura, se trata sólo del símbolo y la indicación de lo que tenemos que añadir, pero no es todavía la representación. Me refiero a su escenificación sobre el escenario donde todo vive, se mueve y existe.

LA ATMÓSFERA

La representación como un ser independiente incluye también la idea, el «qué» que va a ser mostrado. Todo lo que tenemos en el escenario relativo a ese mismo «qué», es el mundo de las ideas. Luego tenemos en la representación el terreno de los sentimientos, el latido, por así decirlo, y a esto lo llamamos la «atmósfera» de la representación. No son los sentimientos de tal o cual actor; son los sentimientos latentes en la representación en sí misma, que no pertenecen a nadie sino a la representación.

Por ejemplo, tomemos algunas situaciones para ilustrar lo que quiero decir con esta «atmósfera» que no pertenece

a nadie pero que, aun así, existe. Imaginemos un accidente en la calle, ahí veremos que hay claramente una atmósfera alrededor del lugar donde ha acaecido la catástrofe. Cuando ustedes llegan al lugar de los hechos donde todo el mundo está corriendo o moviéndose, o está quieto, lo primero de todo, sienten la atmósfera antes de entender qué es lo que ha pasado. ¿A quién pertenece este «latido»? A nadie. El policía tiene sus propios sentimientos bien diferentes, pero él no ha creado la atmósfera. La víctima tiene otros sentimientos también diferentes, pero aun éstos no son la atmósfera de la catástrofe. Miramos indefensos, pero nuestro ánimo es también propio. ¿A quién pertenece esta atmósfera? A nadie. No se puede encontrar a la persona que ha creado esta atmósfera de catástrofe, pero ésta sigue estando ahí.

Es algo muy extraño, y los psicólogos no lo pueden explicar. Intentan resolverlo por medio del limitado intelecto (de dónde viene esta atmósfera y a quién pertenece). No se puede explicar, pero está ahí. Tomemos otra situación. Imaginen que entran en un castillo antiguo. No importa de qué humor estén, inmediatamente sienten algo de la atmósfera del castillo. ¿Quién la creó? Allí no hay nadie. ¿Los muros, puertas y ventanas? La atmósfera está ahí, y ustedes sienten, al igual que cuando experimentaron la dolorosa atmósfera de la catástrofe en la calle, que primero hay una pequeña lucha entre su propio estado de ánimo y sus sentimientos y la propia atmósfera, y o, bien la alejan de ustedes o se abandonan a ella. O bien la atmósfe-

ra es más fuerte que ustedes, o ustedes son más fuertes que ella. Lo mismo sucede con el castillo. Puede que entren muy alegres, y de repente algo se apodere de ustedes. En el castillo, quizá sea placentero aceptar la atmósfera y fundirse con ella, pero aun así hay un momento en el que no se sabe con certeza quién dominará, si la atmósfera o su voluntad.

Cada representación debería poseer una atmósfera que no pertenezca a nadie sino a la representación misma. Cada escena en la representación debe tener su propia atmósfera, y digo «debe» porque no siempre está ahí. ¿Por qué? Porque se ve interferida por el intelecto del que hemos hablado. Este yermo y frío intelecto es un enemigo no sólo de nuestros sentimientos personales, sino también de las atmósferas en la representación, y de la atmósfera de la representación como un todo, porque el intelecto no tolera los sentimientos. Inmediatamente, el intelecto siente que tendrá que pensar de forma distinta tan pronto dejemos vivir a nuestro corazón, el corazón como el terreno de los sentimientos. Todo su conocimiento y sus convicciones se reducen a nada cuando dejamos al corazón mostrar sus valores.

LOS SENTIMIENTOS

En nuestra cultura actual (no sólo en América, sino en todo el mundo, y antes de la guerra, porque ahora es un

poco diferente) la enfermedad que nos aqueja consiste en haber cerrado y sellado nuestro corazón hasta tal extremo, que no sólo no podemos producir atmósferas sobre el escenario, sino que nos avergonzamos de mostrar a otros nuestros sentimientos, sabiendo que en la cabeza de uno se aloja instintivamente un demonio que se reirá de nuestros sentimientos si nos atrevemos a mostrarlos. Si esto es así, entonces, por supuesto, no podemos crear atmósfera alguna sobre el escenario, y nos vemos obligados a mostrar tan sólo una imitación de nuestros sentimientos personales, nuestro «yo soy», pero este mismo «yo soy» no es una persona interesante, mis sentimientos personales no significan nada cuando se muestran desde el escenario. Tiene que ser algo más grande que «yo soy». La atmósfera nos da el aire, el espacio que nos rodea, sonsaca nuestros sentimientos y emociones más profundas, nuestros sueños, nuestros Franciscos de Asís y nuestros Hitlers. Sin atmósfera estamos presos en el escenario.

Hay ciertos medios por los que podemos crear la atmósfera en el escenario y permítanme que les hable de ellos de forma general. La atmósfera, «el alma» de la representación, el terreno de los sentimientos, es lo que nuestro tiempo presente necesita más que ninguna otra cosa. No estamos libres interiormente porque tenemos miedo de nuestro propio corazón, y del corazón de nuestros compañeros actores. Lo primero de todo, tenemos que aprender, como actores tenemos que entrenarnos a descubrir en nuestra vida diaria las atmósferas que nos rodean por todas

partes. Esto se puede hacer de forma consciente. Pueden ustedes entrar en habitaciones diferentes, en diferentes calles, edificios, etcétera, y preguntarse qué atmósfera hay allí. Muy pronto verán que las hay por todas partes, atmósferas poderosas, expresadas con fuerza. Este primer intento para entender, para absorber la atmósfera, será el primer paso hacia la propia capacidad para crearla sobre el escenario. Por ejemplo, la atmósfera de esta habitación en la que estamos sentados es muy intensa y muy obvia. Si prestamos atención, nos daremos cuenta de que está ahí y de que no la hemos creado individualmente.

El segundo paso puede ser el siguiente; cuando leemos obras de teatro, por ejemplo, podemos intentar descubrir qué atmósfera sería la más expresiva para determinada escena, para determinado momento, para cierta parte de la escena. Podemos hacer este agradable ejercicio cuando leamos obras teatrales. Tomen *Otelo*, por ejemplo. Si están entrenados y son sensibles a la atmósfera, descubrirán que la tragedia de *Otelo* tiene una atmósfera que nunca podrían confundir con ninguna otra de entre las tragedias de Shakespeare. *Noche de reyes* también presenta una atmósfera muy clara, al igual que cualquier obra moderna. No hay nada en el mundo sin atmósfera a excepción de nuestro parco y frío intelecto, que no sabe nada de atmósferas y lucha contra ellas.

El tercer camino para poder lograr las atmósferas consiste en imaginar aquella que queremos crear en el escenario, imaginar de manera objetiva que está en el propio aire que

nos rodea. Pero no en nosotros todavía. Podemos imaginar que esta habitación está llena de humo, de humo azul, de humo gris, o, también, llena con la fragancia de un perfume. Es fácil de imaginar. O podemos imaginar que el aire está cargado de pena. Es tan sencillo como imaginarlo lleno de humo. El error sería intentar sentir que tienen que estar tristes. No, la pena está por todas partes a su alrededor y, sin embargo, están libres de ella.

Si imaginamos que el aire está lleno de pena, entonces podemos hacer lo que queramos en él. Nos podemos mover, podemos hablar, podemos estar sentados en silencio, pero debemos intentar estar en armonía con esa atmósfera imaginaria. Esto también es muy fácil. Sólo es difícil si intentamos forzarnos a sentir pena. Esto es erróneo.

Ahora intenten imaginar cómo deben moverse para estar en armonía con esta atmósfera imaginaria. Si han entrenado su cuerpo por medio de otros ejercicios, serán capaces de moverse en armonía con esta atmósfera de pena. Y tan pronto como empiecen a ejercitar estos simples movimientos, comienza a formarse dentro de ustedes algo que sería como una vida, algo que puede llamarse «estoy triste», sin motivo alguno. En nuestro arte no tenemos que tener motivos. Si necesitamos motivos, no podremos hacer nada con ellos, y entonces lo que hagamos no será arte. El actor debe ser capaz de llorar sin motivo alguno, simplemente porque es un actor. Si no puede llorar de forma inmediata, entonces debe abandonar el escenario. Si tiene

que rememorar la muerte de su padre, pobre hombre, etcétera, entonces no es un actor. Si puedo enfadarme sin motivo alguno, entonces soy actor, pero si tengo que pensar en Himmler, a quien odio, antes de poder enfadarme, entonces no soy actor. Todo tiene que estar a mi disposición porque todo está desarrollado.

Tan pronto como imaginemos la atmósfera y la imaginemos en el aire que nos rodea para luego movernos en ella en armonía, entonces nuestros sentimientos surgirán y podremos actuar con placer. El próximo paso consistirá en irradiar esta atmósfera. Tendremos que acrecentarla, pues si algo resulta de una cierta inspiración, no hay otra cosa que podamos hacer sino devolverlo, es decir, reflejarlo. La atmósfera puede crecer en gran medida si somos capaces de irradiarla hacia fuera.

Nos encontramos de nuevo ante un concepto muy sutil. Podemos disfrutar de una forma egoísta de la atmósfera, y guardárnosla para nosotros, pero ésta se extinguirá inmediatamente. Mientras que cuanto más la devolvamos, más se acrecentará. Pero, dado que los actores de todos los países son, hasta cierto punto, egoístas, sienten miedo del público. Dependen de la opinión del público, y esta contracción egoísta y este miedo es tan grande que no podemos reflejar nada, y todos nuestros esfuerzos consisten sólo en «empujar», con nuestras palabras, con nuestras caras, con nuestros clichés, porque tenemos miedo del público. En lugar de dejar que el público colabore con nosotros, para que entonces todo se transforme en «nuestra» repre-

sentación, en la que trabajamos juntos porque la atmósfera está ahí.

La trascendencia de la atmósfera, actualmente, es quizá más importante que cualquier otra cosa, porque creo que el teatro es, y será, uno de los vehículos culturales de más trascendencia para el género humano de hoy en día. Porque la atmósfera, al igual que abre nuestros corazones si la imaginamos a nuestro alrededor, abre el corazón de cada uno del público. Y si nosotros, a través de nuestra profesión, somos capaces de abrir los corazones de nuestros semejantes habremos obrado un milagro. Porque de lo que carecemos en nuestra vida es de sentimientos, y servir a nuestro tiempo, no quiere decir que necesariamente tengamos que escoger una obra moderna, acerca de los tiempos modernos, que acaba de ser escrita. Podemos escoger una obra escrita hace cientos de años, siempre que seamos capaces por medio de esta obra de abrir los ojos de los seres humanos a cosas que se alojan muy profundamente en su interior, cosas que guardamos tan cerradas y reprimidas que no nos permiten entender lo que nos rodea. No podemos entender la guerra en Europa, no podemos entender lo que se nos avecina, lo que va a pasar, cuál será el fin de Hitler, lo que él ha conseguido ya, lo que no podemos evitar, lo que podemos evitar. Todos estos problemas sociales y culturales pueden ser resueltos por medio de nuestra bella, misteriosa y gran profesión: el teatro. Y la atmósfera es el medio por el cual podemos hablar al público acerca de cosas sin decir palabras ni escucharlas.

Hace muchos años intenté el siguiente experimento mientras interpretaba Hamlet. Intenté interpretar Hamlet cada noche no como yo quería, sino como el público deseaba que lo hiciese. Fue muy interesante porque cada noche coseché sugerencias e interrogantes distintos, por así decirlo, del público. Si se trataba de un público de la calle, obtenía un resultado. Si se trataba de un grupo de profesores, se me planteaban un montón de preguntas distintas, y éstas debían ser contestadas de forma diferente; y así sucesivamente. Estoy absolutamente seguro de que si la atmósfera está ahí, el público nos dirá muchas cosas y nosotros les diremos muchas cosas que ellos realmente precisan y que nosotros realmente necesitamos y que nuestro tiempo necesita, y sólo por medio de la atmósfera.

Y aquí de nuevo nos encontramos con algo muy interesante. En el teatro de hoy, depositamos mucha confianza en el significado de la palabra y, desde el escenario, articulamos el contenido, el significado, el «qué», y, por lo tanto, es como si no necesitáramos ninguna atmósfera, porque podemos decir el «qué» sin atmósfera. Pero tan pronto como la atmósfera esté ahí, digamos la atmósfera de amor, olvidarán enseguida el significado y hablarán mucho más. Nuestro lenguaje, nuestras palabras, se llenarán de tanto «significado», que es más que «contenido». Y si, por ejemplo, decimos estas palabras de amor en la atmósfera de odio nos encontramos entonces con una combinación muy atractiva, un choque de cosas que se vuelve interesante; algo sobrehumano, infrahumano, cualquier cosa menos la cosa misma al desnudo.

Por lo tanto, la atmósfera es el mejor director. Ningún director puede sugerir lo que puede sugerir una atmósfera, y si está ahí y los actores han acordado ciertas atmósferas y pueden crearlas, descubrirán que no están actuando esta noche como actuaron ayer. Será diferente porque la atmósfera es la vida y la vida nunca es igual. Sobre el escenario, hallaremos una gran variedad de cosas en nuestro interior, si llegamos a inspirarnos por las atmósferas que nosotros mismos hemos creado.

Ahora, permítanme concluir mi comparación entre la representación como un ser independiente y el ser humano. La representación es la idea, el «qué», el terreno de los sentimientos, la atmósfera y la voluntad. Todo aquello que podemos ver sobre el escenario con nuestros ojos, todo lo que es audible, pertenece al terreno de la representación. Se mueve, está ahí, es un proceso constante. Y si definimos estas tres cosas, encontraremos más tarde dónde y cómo aplicar ciertos aspectos del método.

EL OBJETIVO

Tomemos un ejemplo del Método de Stanislavski, el del objetivo. Muy a menudo, los actores intentan por error aplicar el objetivo al terreno de las ideas, pero no se puede aplicar ahí, debe ser aplicado al terreno de la voluntad, porque el objetivo es aquello que voy a hacer, a actuar, aquello que yo quiero. Necesitamos solamente movernos

interiormente hacia el objetivo, y estar quietos exteriormente, porque interiormente nos estamos moviendo siempre. Mientras están ahí sentados, si se dan cuenta, advertirán que se están moviendo interiormente. Me puedo mover visiblemente con mis manos, con mi cuerpo, con mis ojos, y también me puedo mover únicamente en mi interior, y ése es el campo del objetivo.

IRRADIACIÓN

Naturalmente, podemos tratar otro punto: la irradiación. Irradien conscientemente, de manera que sientan que están dando todo lo que pueden a su público. Por supuesto, esto tiene mucho que ver con la voluntad, pero recuerden que sí es posible irradiar sus sentimientos. Éste es el terreno del corazón.

Si esta división de pensamiento, sentimiento y voluntad parece intelectual y fría, únicamente es porque cuando sienten que verdaderamente pueden controlar estos tres niveles con concreción, sólo entonces pueden zambullirse en el campo de las ideas, o colmarse por completo con el terreno de los sentimientos. Pueden vivir tanto en el terreno del corazón como en el de la voluntad. Cuando esto lo sienten de forma concreta y deja de ser una idea abstracta, que es lo que parece ser en nuestra charla de hoy, cuando se vuelve concreto, entonces se dan cuenta de que todas estas cosas constituyen los medios de expresión, las herra-

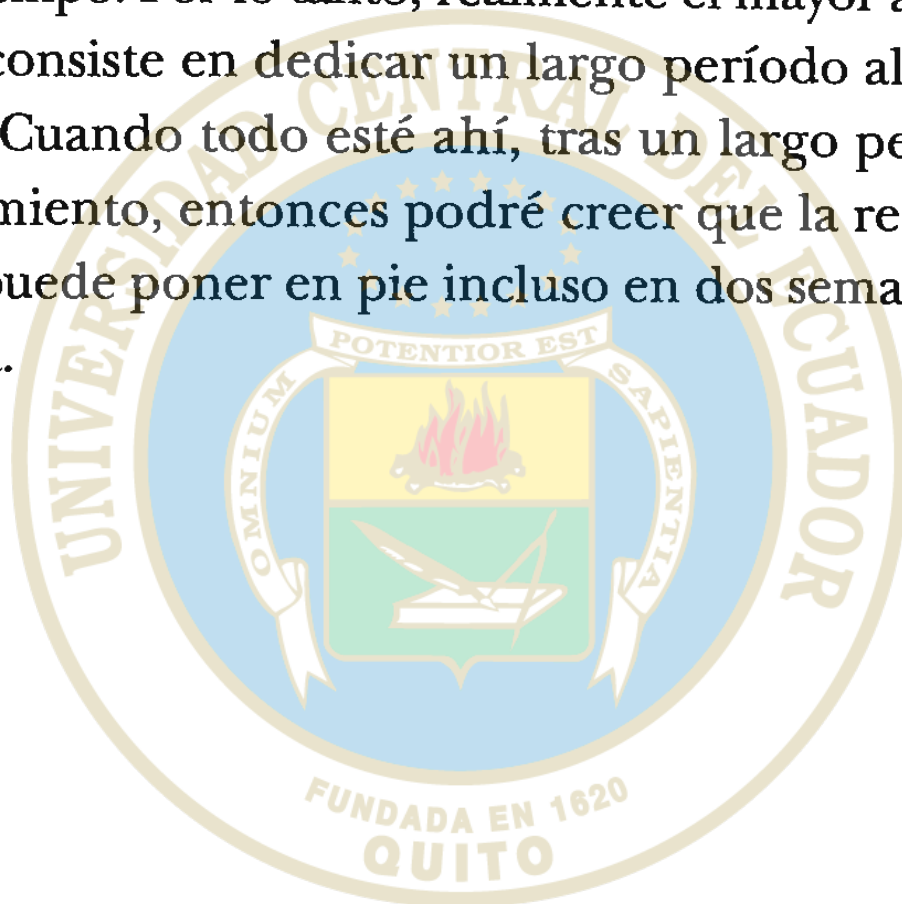
mientas de nuestra profesión. Este análisis provisional nos conducirá más tarde a una composición tal de las cosas que hay dentro de nosotros, a una composición tan armoniosa, que seremos capaces de descubrir lo que en nuestro interior pide ser despertado y que nosotros no lo permitimos debido al caos en el que se encuentra nuestra naturaleza como actores mientras preparamos la obra teatral.

DESARROLLO DE LA NATURALEZA ACTORAL

Y ahora, una última cuestión por hoy. El camino para desarrollar nuestra naturaleza requiere tiempo. Debemos emplear cierto tiempo y esfuerzo para entrenarnos, pero tras este período de entrenamiento, que puede ser largo, descubriremos que se trata de un verdadero ahorro de tiempo. A veces este período de entrenamiento se confunde en nuestra profesión por una pérdida de tiempo, como cuando tenemos que montar una producción en cuatro semanas. Pensamos que si este entrenamiento dura años, es que debe de haber algún error. El error sólo está en pensar que este período de entrenamiento es eterno. No. Es un período largo, pero cuando se completa supone un gran ahorro de tiempo. Cuando puedan reír, llorar, cantar, ser felices de inmediato –cuando hayan entrenado su imaginación para poder ver en su totalidad *Otelo* de golpe–, verán que realmente eso es ahorrar tiempo.

Si no tenemos que dejar las manos metidas en los bolsi-

llos durante las primeras dos semanas antes de que supere-
mos nuestra vergüenza, nos daremos cuenta de que nues-
tras manos y brazos pueden servirnos como instrumentos
de expresión. Si somos libres para mover las manos y los
brazos desde nuestro centro y no desde nuestras articula-
ciones y estamos libres, entonces podemos hablar de aho-
rro de tiempo. Por lo tanto, realmente el mayor ahorro de
tiempo consiste en dedicar un largo período al entrena-
miento. Cuando todo esté ahí, tras un largo período de
entrenamiento, entonces podré creer que la representa-
ción se puede poner en pie incluso en dos semanas. Pero
no ahora.



SEGUNDA CLASE

Preguntas y respuestas

11 de noviembre de 1941





ATMÓSFERA

¿El actor crea la atmósfera a partir de los objetos, o es ésta un ente separado?

El actor debe imaginar que el aire esta lleno de la atmósfera que se ha acordado. Por lo tanto, se trata de una tarea del actor.

Con respecto a la atmósfera del accidente en la calle, cuando el cambio cuantitativo tiene lugar, también lo hace el cambio cualitativo.

INFLUENCIAS

En la calle se hace de manera inconsciente, pero sobre el escenario debemos crear ciertas atmósferas de forma consciente,

de manera que consigamos lo que queremos. Pero también creo que hay algo más, *cierta influencia* que viene de algún otro lado y de la que apenas conocemos nada. Creo que esto es así. Quiero decir que hay influencias que nos rodean en este mundo que no pueden ser dilucidadas a través del análisis o de cualquier otro medio psicológico. Hay ciertas influencias de las que dependemos más de lo que pensamos, y la atmósfera es justo un ejemplo de este tipo de influencias que son lo suficientemente fuertes para ser percibidas, sin que seamos capaces de decir qué son o de dónde vienen.

Pero si no las entendemos, no podemos usarlas.

Por supuesto que podemos. Estas «influencias» están deseando venir hacia nosotros, y si nosotros las invocamos creando la atmósfera conscientemente, entonces «ellas» estarán aquí. No se alejan de nosotros, vienen hacia nosotros e intentan influirnos de todas las formas posibles. Pero no se pueden reconciliar con nuestro intelecto, ya que esto las detiene. Pero si estamos abiertos en nuestro corazón y en nuestra voluntad, y el intelecto se pone a nuestro servicio, entonces ellas estarán aquí para ayudarnos.

¿Puede ser un poco más claro, aunque estemos hablando de cosas intangibles?

Dos cosas ocurren siempre en tales casos. Si uno se cierra, la influencia de estos «seres», digámoslo así, disminuye. En

segundo lugar, aquel que se cierre a la influencia de estos «seres» se excluye a sí mismo, de manera que ambas partes sufren de alguna forma. Esta desarmonía afecta a ambas partes. Esto no significa que si nos sometemos a la atmósfera tengamos que sentir aquello que la atmósfera dicte. Debemos tener sentimientos personales que sean diferentes, pero la atmósfera general seguirá ahí. Sin embargo, si la rechazan, la atmósfera no se puede imponer sobre ustedes.

Imaginemos una atmósfera (creada por nosotros mismos como actores) en la que estamos esperando que alguien entre en la sala, alguien muy desagradable. En el momento en el que empezamos a mentir, todo desaparece. Ahora imaginemos que estamos esperando en una atmósfera tensa y desagradable. Si somos sinceros, la atmósfera está ahí, pero en el momento en el que empezamos a mentir y a exagerar, desaparece inmediatamente. Por lo tanto, hay una condición absoluta, y es que la atmósfera debe ser sincera, de otro modo no hay contacto entre los actores o entre esta «influencia» y los actores.

Me parece que la atmósfera es el resultado de algo que se consigue por algo que uno ha hecho. Haciendo de verdad algo, se consigue la atmósfera. Por lo tanto, lo que es importante para mí como actor es que yo esté realmente haciendo.

Sí. Imaginar el aire lleno de atmósfera es también *hacer*. Este *hacer* debe estar totalmente presente. *Hacer* es algo absolutamente importante sobre el escenario.

Usted ha dicho que si permitimos que, sigilosamente, el intelecto seco y frío se entrometa, éste acabará con la representación. Cuando el dramaturgo escribe una obra, es porque tiene una idea, algo que le empuja a escribir. Por lo tanto el actor debe entender lo que está haciendo en lo que respecta al contenido de la obra y al personaje. Al mismo tiempo, debe tener claro intelectualmente lo que está haciendo sobre el escenario. Pero deduzco que no es de frío y seco intelecto de lo que usted está hablando.

EL INTELECTO

Por supuesto, el actor debe saber todo lo que pueda. Pero la diferencia está en el modo de saberlo. En esto reside la diferencia entre el intelecto frío y otra forma de pensamiento que no perturba al actor. El intelecto frío es aquel por el que no vemos otra cosa sino hechos. Pero si nuestro «conocimiento» es al mismo tiempo algo imaginativo, entonces todo va bien, porque toda imaginación real está llena de emociones y de impulsos de voluntad, y el intelecto permanece en la posición de un sirviente que lleva una vela, y no hace otra cosa sino iluminar.

De otro modo siento que aunque uno pueda reaccionar en general a lo que está pasando, esta reacción se volverá vaga y difusa.

Las emociones sin nada que las dirija son algo todavía más

terrible que hacer cosas a través del frío intelecto. Hay que transformar el intelecto en una visión.

¿Es el intelecto una racionalización, es decir, un proceso muy intelectual en el que uno no participa y que no confluye en los tres niveles de experiencia?

Por supuesto. Me refería exactamente a lo que usted acaba de describir.

El actor no debe ser como un crítico. Si sólo se utiliza el intelecto no se está creando.

Lo más molesto de lo que entendemos por «intelecto» es que lo consideramos analítico, crítico o duro. Es algo negativo. El vocablo ruso significa simplemente «racionalizar». Es mucho más limitado que el intelecto.

Pero también pienso que si desarrollamos nuestro «conocimiento» y entendimiento de lo que estamos *haciendo* sobre el escenario (mientras más entendamos realmente en el buen sentido, de manera que nuestra imaginación se despierte y veamos cosas de forma inmediata), entonces ocurre algo extraño. Mientras más sabemos, más cosas subconscientes y super-conscientes se apoderan de nosotros, por lo tanto, no existe peligro. La región subconsciente se abre.

Creo que es importante aclarar estos términos. Siempre tuve esta sensación, y el otro día Stark Young me confirmó

lo que yo pensaba cuando me explicó que tenemos que atravesar este estado de confusión para descubrir lo que realmente queremos decir cuando hablamos de «atmósfera», «sentimientos», «intelecto», etcétera; por lo tanto, creo que es útil definir los términos que vamos a utilizar.

Yo no estoy del todo seguro de lo que quiere decir con «impulsos de voluntad».

LA VOLUNTAD

Naturalmente debo retomar los mismos temas y analizarlos desde distintos puntos de vista. Acerca de la voluntad: en el sentido que le damos nosotros es un concepto muy simple. No es más que la anticipación de lo que va a suceder, y ése es al mismo tiempo el objetivo, no exactamente como lo describe Stanislavski, que fue quien lo inventó, sino con un pequeño matiz que yo sugiero.

EL OBJETIVO

Yo sugiero que no intentemos averiguar el objetivo como un puro entendimiento de lo que queremos hacer, sino ver el resultado ya conseguido. Ése es para mí el objetivo y la *voluntad* sobre el escenario. Si yo quiero estrechar la mano a una persona, por ejemplo, puedo decir que quiero darle

la mano a ella, sin embargo, si no me visualizo haciéndolo, entonces, ¿cómo voy a hacerlo? Así, se trata del intelecto. Pero si *me veo* estrechando la mano, entonces visualizo una imagen que guía mi voluntad. Anticipar, prever, ése es el objetivo real.

Cuando era un joven actor bajo las órdenes de Stanislavski, no fui capaz de darme cuenta de esta diferencia durante mucho tiempo. Entonces, comprendí que siempre debía tener una imagen delante de mí, y después de eso, todo fue bien. También añadiría que no se trata de intentar encontrar el objetivo antes de actuar primero libremente. Primero, actúen libremente, incluso mal, y luego pregúntense: «¿Qué he hecho?». Luego pueden corregirlo, y también con el intelecto, etcétera. Ésta es la manera de encontrar el objetivo.

Cuando se empieza con un objetivo, si uno se siente plano y no sabe cómo entrar en calor, ayuda el hecho de tomar un objetivo que tenga alguna conexión con toda la escena.

LA IMAGINACIÓN

Puede ayudar mucho en su caso, pero le diré que entonces debería usted elegir el objetivo más simple y más obvio. La forma más fácil de conseguir el objetivo, y, al mismo tiempo, de entrar en calor, consiste en apelar a nuestra imaginación. Por ejemplo, tomemos a Sir Toby entrando en el sótano.

no de *Noche de reyes*. Si puedo visualizarle entrando en el sótano en mi imaginación, entonces puedo encontrar el objetivo. Si no puedo visualizarle, entonces no soy actor. Si le veo, el objetivo aparecerá inmediatamente. Se puede desarrollar, por supuesto, pero siempre debe ser una especie de visión. Nadie más en el mundo puede ver a mi *Sir Toby*, de la misma manera que nadie puede verse a sí mismo. La imaginación nos es más cercana, y es lo que más pronto nos lleva al punto al que llamamos «estar calientes» o preparados para actuar.

Siempre me siento muy triste cuando alguien dice: «¡Pero eso no es Shakespeare!». ¿Cómo sabemos lo que Shakespeare pensó o lo que vio? Yo tengo mi Shakespeare y ustedes tienen el suyo. Nadie tiene derecho a criticarlo.

Pero ¿no parece que desarrollemos ciertas asociaciones alrededor de ciertas imágenes, por ejemplo, la de un Papá Noel gordo? Me parece que el problema de la imagen cultural es algo a lo que tenemos miedo.

Cometemos un gran error, tendemos a descartar una cosa o la otra, mientras que las dos son ciertas. Papá Noel está ahí, incluso si uno de ellos tiene la barba un poco más corta y el otro un poco más larga.

Usted habla del actor ideal y también lo muestra, el que puede reír o llorar a voluntad. Dice que el actor desarrollado y maduro no necesita pensar en «su abuelo moribundo». Tiene sentido, pero no sé

cómo hacerlo, aunque he entendido todo lo que ha dicho sobre lo que queremos conseguir, el objetivo. Pero quizá yo tenga que utilizar a mi «abuelo moribundo» porque ésa es la única forma en la que puedo llegar al objetivo que quiero. Mi problema es, ¿qué debería utilizar en lugar de mi «abuelo moribundo»?

Existen dos cosas con las que podemos reemplazar al «abuelo moribundo». Lo primero de todo: una vida emocional desarrollada y flexible. Si está desarrollada, incluye a todos los «abuelos» existentes. No necesitamos ninguna imagen particular. En ella están todos los «Lears», todos los «padres», todo. Si la vida emocional está desarrollada, está ahí para siempre. Eso es una cosa. Existe otra manera, pero me parece un poco peligrosa. Si tomamos la imagen real de nuestro abuelo, se convierte en algo demasiado personal en el mal sentido. Sacaremos de ahí ciertos sentimientos, quizá algunos muy fuertes, pero serán una clase de sentimientos diferentes a los que aspiramos utilizar en nuestro trabajo, y estos sentimientos no deben mostrarse. Tendrán un cierto color personal, lo que nos hace un poco más pequeños y hace que el público sospeche consciente o inconscientemente, y el actor se puede volver histérico después de un tiempo si trabaja de esta manera, porque así no dejamos que nuestra naturaleza olvide el drama del «abuelo» en nuestra vida, hasta el punto que lo requiere nuestra vida psicológica. Le sacamos siempre de su tumba y no podemos olvidarle, lo que nos vuelve psicológicamente enfermos con el tiempo, porque forzamos nuestra naturaleza.

Si un actor tiene una imaginación muy potente, esa imaginación lo incluye todo. Uno no tiene que depender de un incidente específico, sino que puede obtener ese sentimiento a partir de muchos incidentes. Nuestro problema en la creación de sentimientos radica en la incapacidad para concentrarnos realmente hasta el punto en que la imaginación sea potente, sin que se la moleste. Si nuestra concentración fuese tan fuerte que realmente pudiésemos imaginar de verdad, nuestras respuestas serían más fuertes.

Desde mi punto de vista esto es absolutamente cierto.

A lo que voy es a lo siguiente. Usted, por ejemplo, es un actor maduro, pero no puedo decir lo mismo de mí. Sé hacer algunas cosas, otras no. Lo que estoy intentando descubrir es cómo profundizar esta experiencia y cómo manejarme en esa zona en la que no soy tan fuerte. Una forma puede ser a través de la experiencia de «mi abuelo moribundo». Lo que estoy buscando es una forma concreta de superar esos puntos débiles en mí. Usted insistirá en que me concentre, pero esto no me sirve. Si esto no me funciona, ¿qué hago entonces?

La imaginación de un actor no es la de una persona corriente. Quiero saber cómo hacer cosas de las que no soy capaz.

Lo que yo entiendo es esto. Todos hemos confiado en nuestros «abuelos» y en nuestras vidas personales en relación con un personaje, en lugar de explorar a fondo la obra en sí misma. En vez de hacer eso, hemos confiado en nuestros sentimientos personales. Si

nos concentráramos y trabajáramos sobre las posibilidades imaginativas de los personajes en la obra, todo nos vendría.

Estamos todos aquí porque queremos que nos muestre una forma en la que poder emanciparnos de ustedes, los actores que son mejores.

¿Es cierto que usted piensa que existe un equipamiento técnico que me posibilita utilizar todos los «abuelos»?

Entiendo lo que dice pero no puedo hacerlo. Quizá no nací para llegar a ser una persona emocionalmente desarrollada. He tratado de encontrar la manera de serlo y el primer paso consiste en echar mano de las cosas que conozco mejor o de cualquier imagen que me emocione.

Usted usa la frase «una vida emocional flexible». He intentado recordar algo que me hiciera reír o llorar, pero no me ha ido bien. Más tarde fui capaz de hacerlo. Si lo analizo paso a paso, descubro que en la vida me he emocionado de formas diferentes en experiencias diferentes, y esto se ha transformado en mi técnica como actor.

CONCENTRACIÓN

En el momento que empiezo a concentrarme en el objeto empiezo a utilizar la imaginación, y se transforma en otra cosa.

Eso es lo que nos proponemos. Si por medio de la concen-

tración nuestra imaginación se despierta, entonces habremos conseguido nuestro propósito.

No creo que eso sea cierto.

El propósito de la concentración parece salirse de uno mismo, pero en realidad se adentra tan profundamente en uno mismo, que encontrarán a sus habilidades temblando sumisas y dispuestas a obedecer. La concentración por sí sola está abriendo la puerta a su capacidad creativa. Pueden dirigir esto en la dirección que deseen, pero puede ocurrir que éste sea el camino a su propia individualidad creativa. Nadie sabe qué es excepto ustedes mismos.

Esto puede que valga para todas sus preguntas. Lo primero de todo, me parece que no existe contradicción alguna en nuestro entendimiento del teatro. La única diferencia es que ustedes dicen que cuando piensan en su «abuelo moribundo», él les lleva a cosas más grandes. Esto es justo lo contrario de lo que acabo de decir, que es que esto les hace más pequeños. Si acumulamos las experiencias suficientes de nuestros «abuelos» y luego las olvidamos, no necesitaremos recordar a nuestros «abuelos». Sólo necesitan recordar la atmósfera, tener una chispa de anticipación de lo que debería ser: risa, pena, etcétera. El mismo «abuelo», si ha sido olvidado y nos ha dejado, volverá como emoción artística. Estoy hablando en contra de recordar cosas que son todavía *demasiado personales*.

La cuestión es: ¿podemos desarrollar en nosotros el

poder de la imaginación y de la concentración? Estoy seguro de que podemos. Por lo tanto, la pregunta es: ¿vamos a desarrollarlo? Si lo hacemos, quiere decir que nos acercamos al objetivo, que es en realidad el mismo. Pero ¿podemos dar un paso adelante en la capacidad para no recordar a nuestro «abuelo» o tenemos que seguir recordándole? Si sólo podemos recordarle y nada más, entonces no somos artistas. Pero asumimos que somos artistas, y la única cuestión que se plantea es si queremos o no queremos desarrollar ciertas capacidades.

En este punto creo que la capacidad para concentrarse es una cuestión muy importante. A menos que desarrollemos esta capacidad especial no podremos acumular demasiadas cosas, y no veremos muchas cosas, porque la vida no nos enriquecerá en la medida en que lo necesitamos. Sin esta llave de oro no podemos hacer mucho. No se puede hacer nada sin esta clase especial de concentración.

Si, por ejemplo, imaginamos al rey Lear, tengamos en cuenta que somos capaces de hacerlo únicamente porque nuestro interior se ha enriquecido ya lo suficiente con todos los «abuelos» que hemos olvidado. Pero no podemos imaginar al rey Lear si tenemos a un abuelo en particular que todavía nos destroza los nervios y el corazón. La concentración nos hace acumular más «abuelos», y digerirlos más rápidamente.

Cuando mi propio padre se estaba muriendo, concentré mi atención en él hasta tal punto que, aunque fue trágico y doloroso, digerí todo lo sucedido de tal modo que pude

utilizarlo en *El rey Lear*; en realidad, tuve que utilizarlo. Si no me hubiera concentrado por completo en el momento de la muerte de mi padre, quizá lo hubiera arrastrado conmigo durante muchos años, y hubiese sido incapaz de utilizarlo de manera subconsciente. Cuando lloro, estoy, por supuesto, llorando por mi padre, mi madre, mi perro, y por todas esas cosas y personas a las que, en realidad, he olvidado, pero ellas lloran a través de mí.

Veamos, por tanto, que es sólo una cuestión de concentración. Si somos capaces de concentrarnos hasta un punto, y por los medios con los que vamos a trabajar, entonces la capacidad para reír, llorar (para ser influidos por la propia imaginación de cada uno) vendrá más rápidamente, y de manera más sencilla. Es sólo una cuestión de perfeccionamiento y preparación.

Creo que todos tenemos más talento del que parece. En realidad creo que todos somos genios, pero no lo sabemos. Tenemos miedo de esto y creemos que no podemos hacer esto o lo otro, a causa de inhibiciones, de imaginaciones no suficientemente desarrolladas, etcétera, por consiguiente, tenemos que usar clichés. Si uno piensa sobre su vida retrospectivamente encontrará momentos en los que hay indicios de genialidad. Para el actor experimentado se trata únicamente de limpiar su vida interior con los medios adecuados, con paciencia y mucho esfuerzo. Entonces descubriremos muchas cosas que nos costará creer que están ahí.

¿Cómo vamos a poder, por ejemplo, soñar estas cosas tan extrañas, como son la interacción de personajes, atmós-

feras y emociones? No podríamos hacerlo si pensásemos que sólo podemos hacer esto y nada más. Debemos decirnos a nosotros mismos que somos capaces de hacer mucho más, si tan sólo deseamos ciertas cosas y desarrollamos otras. Por supuesto, lleva tiempo, lo que es ingrato, pero tenemos que pagar por el resultado.

Creo que todos estamos deseando oír de usted un sencillo sistema de técnica para hacer ciertas cosas. Ha dicho algo que siento que es una respuesta a esta cuestión de la técnica, y me gustaría explorarlo con más detalle. Se trata de la idea de concebir la imagen final antes de que esté terminada. Me advirtieron en contra de esto en el trabajo anterior que realicé, sin embargo es algo que me atrae y me gusta. Parece enlazar con su otra concepción de los impulsos de voluntad, que creo es un desarrollo mucho mayor de la idea del objetivo. Me gustaría desarrollar esto más, porque para mí esto es el «cómo».

Mientras tengamos que *hablar* acerca de este método, parecerá difícil, porque en realidad tenemos que *hacerlo* para comprender. Sin embargo, cuando se pongan a hacerlo, descubrirán que es muy simple. Todos los conceptos que he mencionado por separado son en realidad hermanos y hermanas y son verdaderamente una única cosa. La verdad es que sólo hay un botón que deben presionar por dentro, y todos estos hermanos y hermanas cobrarán vida, pero para llegar a conocerlos deben hablar individualmente con cada uno de ellos. En realidad, es un método muy sencillo.

Llegará un momento en que habremos hablado de muchas cosas: concentración, imaginación, irradiación, atmósfera, y demás. Justamente lo mismo podemos decir de la atmósfera; cuando quieran una atmósfera y quieran crearla de verdad, entonces todo lo demás estará ahí. Se trata de una única cosa. De la misma forma que un gran matemático puede llegar a cierta fórmula matemática, después de muchos años escribiendo muchas fórmulas que no podía unir. De repente llega, y este momento tan grato es inevitable.

EJERCICIOS DE CONCENTRACIÓN

A menudo en las escuelas de teatro, empezamos utilizando dos de los órganos principales: los ojos y los oídos. Para una fase determinada de nuestro trabajo esto está bien, pero hay que ir más allá. Digamos que nos queremos concentrar en algún objeto. Tenemos que verlo, ése es el primer paso. Podemos incluso describirlo con detalle para confirmar lo que vemos con los ojos. Luego hay que hacer lo siguiente: sin movernos físicamente, debemos mover todo nuestro ser hacia el objeto. Por ejemplo, cuando amamos a alguien, nos concentramos en esa persona hasta tal punto que constantemente nos movemos hacia ella. De la misma manera, por medio de nuestra voluntad, debemos movernos interiormente hacia el objeto de nuestra concentración. El cuerpo físico permanece inmóvil, pero algo se mueve hacia

ese objeto. Cuando estén *con* el objeto, el cuerpo físico debe estar suelto y relajado. Entonces sentirán que la acción de mirar y ver tiene una importancia secundaria.

Ahora tienen el objeto no con sus ojos sólo, sino con otra cosa mucho más importante, están «asiendo» mucho más que con sus ojos. El último paso consiste en «tomar» el objeto y apropiárselo hasta tal punto que no sabrán si el objeto les tiene a ustedes o ustedes tienen al objeto, esto es, hacerse con él. Y cuando se hagan con él, ocurrirá un milagro: sabrán exactamente cuánto pesa, cómo es, qué ruido hace, qué forma tiene desde todos los lados a la vez. Con los ojos vemos la superficie. Cuando nos acercamos al objeto con nuestro cuerpo físico, lo conocemos de una forma un tanto vaga, cuando lo «asimos», lo conocemos mejor, pero cuando somos «tomados» por él, conocemos y experimentamos todas las cualidades del objeto en cuestión. Prueben a hacer lo mismo con dos objetos. Mientras más ejercitemos este proceso de fundirnos con las cosas, más diferentes se harán entre sí, hasta el punto de volverse incomparables, y aprenderemos tanto, que incluso nos dará miedo. Se trata, sin embargo, de la única forma real de *conocer* las cosas. Este proceso de concentración, de «fusión», es la única manera de *conocer* verdaderamente las cosas. Ya se trate de una caja de cerillas o un ser humano, el proceso de concentración, de fundirse sin el cuerpo físico, es el mismo. Ya se trate del *Moisés* de Miguel Ángel, una persona real, un sonido de la calle, etcétera, la fuerza de la concentración tiene que ser exactamente la misma en todos los casos.

Si somos capaces de obtener tantas cosas interesantes de simples objetos, cuánto más enriquecedor e interesante será el trabajo sobre el personaje que vamos a interpretar. Podemos concentrarnos en nuestro papel, siempre que seamos capaces de concentrarnos hasta tal punto que no necesitemos mirar al objeto. Así pues, el proceso será el mismo tanto si es un personaje imaginario (Sir Andrew Aguecheek) como si se trata del actor que veo sobre el escenario con cuerpo y vestuario. La imaginación se vuelve tan concreta y, a través del poder de la concentración, se consigue que el mundo de la imaginación resulte tan real y preciso, que no hay necesidad de recordar al «abuelo» real, porque el «abuelo» imaginario, que ha mostrado al actor como rey Lear, Claudio, etcétera, es igual de concreto. Más aún, ¡está tan libre de las emociones y el dolor físico del actor!; lo cual no sucede si pienso en mi padre, madre o abuelo a los que no he olvidado.

LA IMAGEN

Esto comienza a poner de relieve hasta qué punto todas las cosas son una sola. La concentración hace que la imaginación sea concreta, y la imaginación, si es concreta, no se puede producir sin esta clase de concentración. El resultado último de este ejercicio es que las imágenes que vamos a representar por medio de este tipo de concentración y de esta imaginación tan sensibilizada, aparecerán ante noso-

tros mientras estamos trabajando sobre el personaje. Lo harán con absoluta precisión, de manera que aunque no las podamos percibir con los ojos, podremos describir el lugar exacto donde Hamlet está de pie, las arrugas de su cara, etcétera. Estas imágenes vendrán por sí mismas. Conozco un caso en el que un actor estaba leyendo un libro que no tenía nada que ver con el papel sobre el que estaba trabajando. De pronto sintió «aquí está él», pero él estaba interesado en el libro, y no quería mirar la imagen. Hubo una verdadera lucha entre los dos, pero la imagen era tan fuerte que el actor dejó de leer y se rindió a la imagen. El poder de una imaginación así es increíble. Es más fuerte que una persona de carne y hueso, porque los medios por los que esta imagen insiste en fundirse con el actor son de tal naturaleza, que éste no puede decir «no» e ignorarla.

El camino hacia esta imaginación tan sensible está en perfeccionar esta clase de concentración, que consiste en salir del cuerpo físico, por así decirlo, y «asir» la imagen, el objeto, el sonido, y fundirse con él. Mientras se ejercita, es importante no dejar que se rompa la concentración; por supuesto, esto ocurrirá, aunque, tras perseverar, se llega al punto en el que se puede agarrar la imagen y mantenerla sin romper la concentración. Hagámoslo concentrándonos en el objeto y estando *con* él. Más tarde podremos continuar fumando y hablando, y aun así tener una conexión intacta con el objeto.

CONCENTRACIÓN

Me puedo forzar a concentrarme en las simples cualidades de la caja de cerillas, pero la verdad es que encuentro esto interesante sólo si está relacionado con algo más que despierte mi interés y mi entusiasmo. No me puedo entusiasmar, a menos que sea algo más que un simple objeto.

Si el objeto sigue siendo sólo el objeto, entonces no estamos experimentando una concentración ejercitada. Se trata entonces de un mero ejercicio intelectual basado en la observación y la mirada.

Éstas son sólo dos variaciones de lo que ocurre cuando se está realmente concentrado. Pero hay muchas más. En el proceso de verdadera concentración, se experimentan muchas cosas antes de poder perseguir el objetivo. Se encontrarán con tantas experiencias que parecerá que cada una de ellas sea diferente, pero ¡hay tantas estancias que atravesar antes de comprender realmente lo que es la concentración! Un día pueden ir por un camino y al día siguiente por otro, y cada vez encontrarán vías diferentes, pero todas son válidas. Por ejemplo, alguna vez pueden empezar con un objeto sencillo, y de pronto verán su futuro más inmediato, y pensarán que están locos, pero es por el hecho de estar profundizando tanto en ustedes, por lo que se ven a sí mismos en el futuro, en el pasado, etcétera. Por otra parte, se pueden quedar realmente con la imagen, y les puede ir tan bien que casi la estén «asiendo». Al princi-

pio, puede parecer diferente, pero el proceso se repetirá siempre.

Creo que la concentración significa otra cosa. Yo siento que mi concentración se disolvería si me permitiese ir más allá de eso.

Una vez que tengan el *poder* de concentrarse (que no es para nada el objeto), a lo que apuntamos es a aquello que les viene *a través* de este poder de concentración. Deben distinguir interiormente si están perdiendo pie o si, en cambio, su concentración sobre un objeto determinado les ha llevado a un sitio adonde sí querían llegar. Depende de ustedes. A partir de su experiencia sabrán si están dando bandazos o no.

¿Cuál es la prueba para saber si se está concentrado, cuando uno ha recopilado muchas y variadas experiencias? ¿Cómo sabe usted que nos estamos concentrando?

Yo no puedo saber si se están concentrando o no, pero hay ciertos síntomas que así lo demuestran.

¿Y cualquier cosa que resulte le dirá si estamos concentrados?

Sí. A modo de sugerencia práctica, les diría que dejasen que *todo* tenga lugar. Dejen que esté bien o mal, y no se preocupen por ello. Tengan un único objetivo: salir, agarrar, fundirse, retener. Después de unos pocos días, este proceso

se hará obvio, sin embargo, el único objetivo es concentrarse de la manera que he sugerido. Todos los síntomas están ahí debido al intento de concentrar la atención, tal como la entendemos. Todas estas dudas y preguntas desaparecerán con el tiempo.

Esto puede tener algo que ver con soñar despierto. A mí me han dicho que experimentar algo así está mal, pero usted dice lo contrario. Si uno se concentra hasta el punto en el que la situación se vuelve tan concreta que realmente siente y responde a ella, ¿se trata entonces de la concentración correcta?

No del todo. Ésa sería la capacidad de bandear de un lado a otro, pero no, todavía, la de concentrarse. La capacidad para concentrarse depende del ejercicio de su voluntad. No lo confundirán con soñar despierto, porque si únicamente se ven arrastrados hacia cosas imaginarias, serán la víctima, y no el héroe. ¿Es por voluntad propia por lo que se concentran y luego siguen el hilo, o, es que sintiéndose débiles, se dejan guiar por una imaginación fortuita?

Soñar despierto no es concentración, tal como nosotros la entendemos. Cuando les dije que su papel puede aparecer ante ustedes incluso en contra de su voluntad, no es que estén soñando despiertos, si no que están ante el resultado de una imaginación y una concentración fuertemente desarrolladas. La imagen llega henchida de la voluntad de ustedes, por lo tanto no pueden luchar contra ella. Si realizan los ejercicios, verán cuántas cosas se aclaran en gran medida,

por el solo esfuerzo de concentrarse. Muy pronto serán capaces de distinguir entre lo que está bien y lo que está mal.

No tengo claro para qué sirve la concentración. Me parece que cuando intento concentrarme, el objetivo es liberar todo aquello que pase. Probablemente no pase nada como resultado de esta comunión, pero muestra que uno se está despertando por dentro.

Es cierto, pero existe un peligro. Imaginemos, por ejemplo, que alguien va a hipnotizar a otra persona. Para esto, uno necesita una concentración muy fuerte, y no puede hacerse si no se es capaz de *vera* la persona *haciéndolo*. Si lo están haciendo por medio de esa persona, entonces él se levantará inmediatamente y lo hará. Pero en mitad de todo puede que piensen en su hermana, y al tiempo que continúan en el proceso de concentración, el objetivo se pierde. Es una cuestión de su propia cocina interna, de lo que estén persiguiendo. Puede que quieran bandear un poco; háganlo entonces. Es posible que se den la orden de permanecer con el objeto, entonces permanezcan ahí.

Es asunto suyo cómo utilicen este poder de concentración. Puede que quieran imaginar algo con mucha fuerza. Se concentran en la imagen y la siguen. En otro momento se concentran en otro objetivo bien distinto, irradian sus sentimientos desde el escenario. Lo pueden utilizar para establecer contacto con sus compañeros, y lo pueden utilizar cuando entran al escenario por primera vez, para dar a entender al público lo que pasará con el héroe al final de la

obra. Por medio de una fuerte concentración, pueden decirle lo que pasará al final. Por ejemplo, si estoy interpretando al rey Lear: soy campechano y desenfrenado al principio, pero puedo lanzar una chispa al público, y ellos anticiparán el momento de «¡Aullad, aullad, aullad!».

Para todos estos «trucos» *deben* usar la concentración. No se puede hacer nada sin ella, pero, por supuesto, también hay peligros. En lugar de seguir una línea, puede que empiecen a bandear de un lado a otro. Todos esos peligros se harán muy obvios si tienen la paciencia de continuar a pesar de las aparentes dificultades.

Siento que hay una gran diferencia entre las personas en esta sala en lo que se refiere a niveles de concentración, pero no tenemos una base para saber hasta qué punto es buena nuestra concentración.

En este caso mi ayuda es cada vez menos necesaria, porque el esfuerzo para concentrarse les enseñará mucho más por sí mismo de lo que yo les pueda decir. Por supuesto, les puedo dar una serie de ejercicios, pero experimentarlos es otra cosa distinta. Por ejemplo, tomen una silla imaginaria y luego intenten transformar la silla (sin romper su atención) en una vaca. ¡Muy difícil! ¡Tremendamente difícil! O imaginen que están echando té en una taza, y luego intenten imaginarlo al revés. Intenten imaginarse caminando hacia atrás. En la realidad, no es difícil hacerlo, pero sin embargo, necesitan un formidable poder de concentración para ser capaces de hacerlo en la imaginación.

Si notan fatiga mental cuando están haciendo estos ejercicios, entonces está mal. La verdadera concentración no hace, en absoluto, uso del cerebro, de manera que cuando se les canse la cabeza, no sigan. Cuanto más intentemos ir hacia el objeto, mayor será la sensación de que la cabeza no tiene nada que ver con ello. Los verdaderos matemáticos calculan sin utilizar el cerebro. Trabajan con diferentes partes de su ser, con diferentes cualidades. Sólo cuando se aprende aritmética, se cansa uno. Se juega al ajedrez con las manos y los pies, y con voces inaudibles, etcétera. Así pues, sólo la primera fase de los ejercicios ocupa físicamente al cerebro, y éste no debe agotarse por demás. Se irán inspirando cada vez más a través de él. Exactamente igual sucede con la concentración. Cuando sea la correcta, se harán más jóvenes y fuertes.

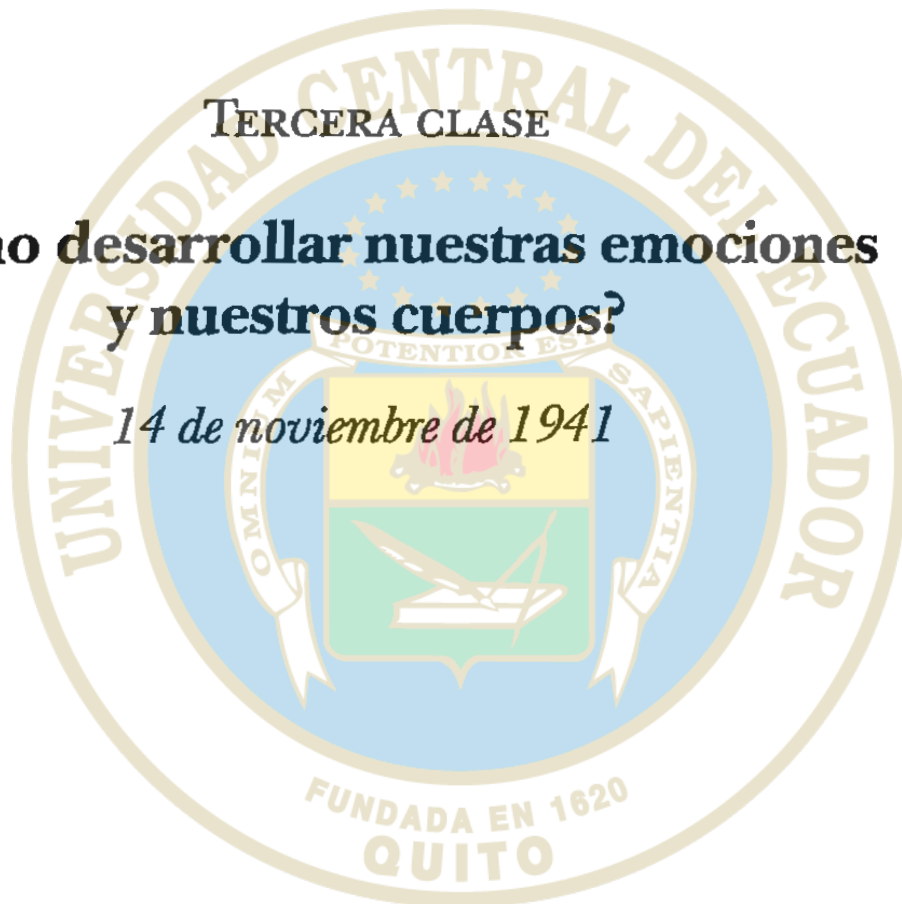
Tengo en mente una escena. Intentemos hacerla con una atmósfera general para empezar, luego la iremos dividiendo, después determinadas situaciones sencillas se irán desarrollando y esta escena crecerá por sí misma y se convertirá en una obra. Empezaremos a crear a partir de nada, verdaderamente, y comenzaremos con ello en la próxima clase. Les diré entonces por qué tomamos el camino opuesto, empezando por nada, para que ésta sea nuestra propia creación.



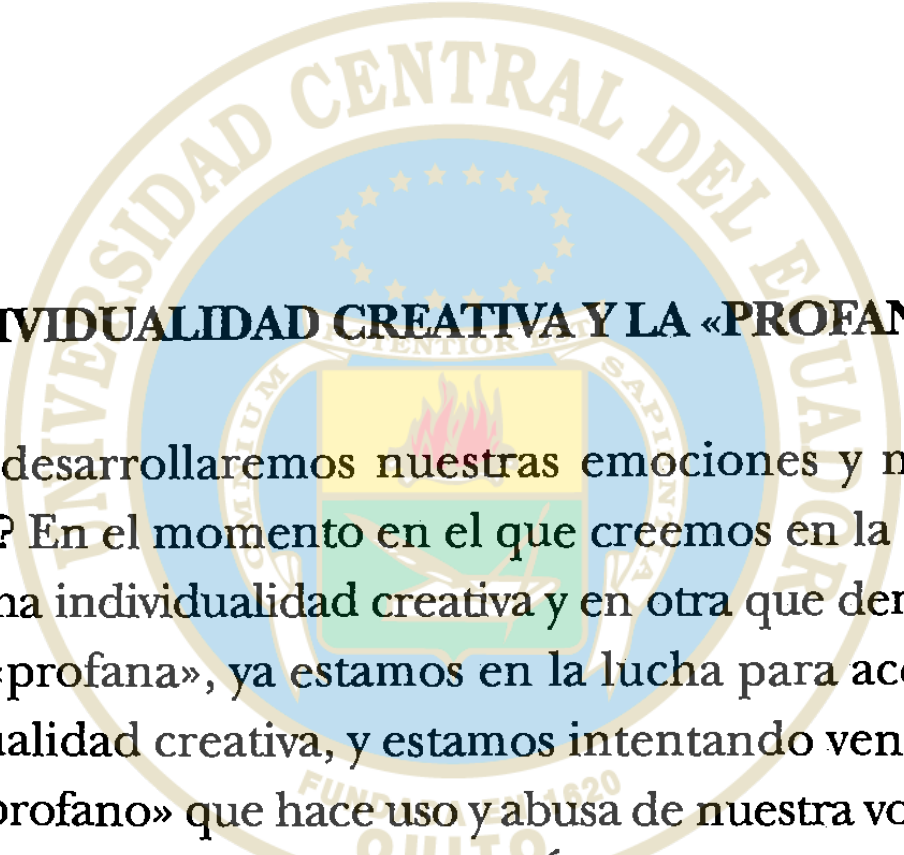
TERCERA CLASE

**¿Cómo desarrollar nuestras emociones
y nuestros cuerpos?**

14 de noviembre de 1941







LA INDIVIDUALIDAD CREATIVA Y LA «PROFANA»

¿Cómo desarrollaremos nuestras emociones y nuestros cuerpos? En el momento en el que creemos en la existencia de una individualidad creativa y en otra que denominamos la «profana», ya estamos en la lucha para aceptar la individualidad creativa, y estamos intentando vencer con ella al «profano» que hace uso y abusa de nuestra voz, nuestro cuerpo y nuestras emociones. Éste es el momento en el que deben decidir si quieren seguir como están o prefieren perfeccionarse en la escuela con todo lo que hablamos.

Cuando comprendemos que existen dos individualidades (una en contra del proceso creativo y otra a favor), entonces, ese conocimiento por sí solo se vuelve de gran importancia. Cuando sabemos que existen dos, y sabemos cuál aceptamos y cuál rechazamos, tenemos algo que es ya por sí mismo una gran fuerza que podemos dar a la indivi-

dualidad creativa y que puede debilitar al «profano» que hay en nosotros. Cuando empecemos a desarrollar nuestros cuerpos, voces y emociones, empezaremos a adquirir nuestra técnica de actor profesional, y tan pronto como la tengamos, podremos comenzar el proceso creativo, ¿y cuál será éste?

ATMÓSFERA

Cuando la individualidad creativa empieza a crear, comienza también a activarse, ¿qué es lo que ocurre entonces? En primer lugar, la individualidad creativa se siente como si estuviera rodeada por la atmósfera del trabajo futuro; puede que no sepamos todavía cuál será, pero sabemos que nuestra individualidad creativa está rodeada de cierta atmósfera en concreto, que nos preocupa y que a la vez nos resulta agradable. Cuando nos dan un determinado papel y decimos que no nos gusta, ¿por qué es? Porque la atmósfera es de otra clase y no puede aceptar este papel. El hecho de que seamos conscientes o no de esta atmósfera general no quiere decir nada, pero conocemos cuál es el resultado cuando la atmósfera dice: «Esto no es lo que quiero». Lo mismo sucede cuando decimos, por ejemplo, que queremos interpretar papeles más trágicos, o más melodramáticos, etcétera. ¿A qué se debe? A la reacción de una atmósfera general que uno lleva consigo durante toda la vida como individualidad creativa. De manera que existe

una atmósfera general que nos dicta, como actores, lo que debemos actuar.

Naturalmente, hay muchos individuos que poseen muchas atmósferas que cambian con los años, con las épocas, el día, etcétera, pero aun así sigue existiendo una atmósfera individual que está siempre presente. Por ejemplo, uno quiere ser payaso, pero nunca ha tenido la oportunidad de serlo, y esta atmósfera de payaso queda insatisfecha. Ése fue mi caso. Nunca tuve la oportunidad de mostrar todos esos trucos de payaso. Yo quería ser payaso, pero estaba interpretando a Hamlet y otros papeles por el estilo, y no tenía ocasión de hacer el payaso. ¡Más tarde me di cuenta de que estaba haciendo el payaso de una forma distinta!

Tenemos que satisfacer esas atmósferas, no podemos evitarlas. Acabar con una atmósfera que rodea a un individuo es imposible. Tenemos que sentirlo y cuando somos conscientes de que siempre hay atmósferas en nosotros, envolviéndonos, el hecho de saberlo, una vez más, cambia en gran medida nuestras vidas. El hecho de saber que soy payaso hace que mi vida sea más fácil.

TÉCNICA PARA LEER EL TEXTO

Toda *creación* comienza con la *atmósfera*; por muy oscura que ésta sea y por muy oculta que esté, siempre comienza con la atmósfera. Por tanto, si nos dan un papel y empezamos con el texto a estudiar el personaje con las ideas, los

pensamientos, el argumento y la sucesión lógica de hechos —todo lo cual viene dado en la obra—, cometemos, a mi entender, el mayor de los errores posibles, puesto que empezamos desde el punto de partida que no es el lógicamente correcto para un proceso creativo. Comenzamos justo con aquello con lo que hemos de terminar. Hay que *terminar* con la obra escrita: ése será el resultado cuando hayamos avanzado en nuestro personaje. Seremos capaces de leer y entender lo que hay detrás. No debemos empezar con la comprensión superficial de quién habla a quién, de qué, y qué es lo que pasará. Este acercamiento, de alguna manera, nos hace fríos, aburridos y profesionales en el mal sentido de la palabra, y acaba con la atmósfera, no sólo de esta obra en particular, sino que, de alguna forma, ofende también a nuestras propias atmósferas, sean cuales sean.

Si comenzamos con la lectura del texto, siento que comprendo la obra, pero me pierdo. Cuanto más leo la obra, el texto, más lo *entiendo*, más pierdo el interés por actuar y comienzo a pensar en la producción, en qué vestuario me pondré, cuánto dinero ganaré y cómo haré para deshacerme de los ensayos lo antes posible. No porque no seamos artistas, sino porque cometemos el error que ofende a lo más profundo de nuestro ser: a nuestra individualidad, rodeada de atmósferas.

¿Qué deberíamos hacer en realidad? Deberíamos empezar con la lectura de la obra, pero pasando por alto los pensamientos, la lógica de todo y, antes que nada, deberíamos desechar todo aquello que sabemos sobre la obra. Antes de

empezar a trabajar sobre *Romeo y Julieta*, tenemos que deshacernos de todo lo que conocemos sobre la obra y debemos empezar de nuevo comenzando a disfrutar de las atmósferas. Léanla una y otra vez, escena tras escena. En cuanto puedan satisfacer su sed de atmósferas de la obra, cualquier tipo de lectura será correcta e incluso no leer estará bien.

LA INDIVIDUALIDAD CREATIVA – EL ARTISTA

He preparado un pequeño esquema:

1. La individualidad creativa está muy por encima de todo, y la parte no desarrollada está por debajo.
2. Luego viene la individualidad creativa envuelta en las atmósferas.
3. Luego, cuando intentamos satisfacer nuestra necesidad de atmósfera, aparece nuestra técnica.

IMAGINANDO LA OBRA

Cuando, por ejemplo, vamos a montar *Romeo y Julieta*, lo primero que hacemos es leer la obra muchas veces y crear en nuestras mentes y almas la atmósfera. El siguiente paso ya se habrá dado (mientras leemos la obra); consiste en ver, en imaginar; no en comprender, se trata de *imaginar* el

texto. Esto es mucho más placentero que leer y memorizar el texto. Imaginar todos los hechos, los personajes, etcétera, tanto si son muy sutiles, como si son muy primarios al principio; da igual, lo único importante es evitar el error de no imaginar nunca la obra.

Cuando se imaginen la escena del balcón, por ejemplo, vendrán a su cabeza todas las imágenes que han visto. Todas esas imágenes les perturbarán, pero, al final, se desharán de ellas.

El tercer paso consiste en imaginar toda la obra, en una frase, en una palabra, en los detalles, etcétera. Este tipo de imaginación viene provocada enteramente por la atmósfera. Todas las imágenes que vengan, tanto primitivas como complejas, estarán en total armonía con la atmósfera de *Romeo y Julieta*, que habremos descubierto o creado mientras leíamos la obra.

Entonces empieza el proceso de creación de la atmósfera. Éste debe avanzar simultáneamente con nuestros ensayos diarios. Nos tenemos que amoldar a él. Cuando imaginemos *Romeo y Julieta*, y especialmente el papel que interpretemos, tenemos que intentar desarrollar cada vez con más detalle aquello que vamos a interpretar. Cuantos más detalles mejor. Esto quiere decir que tienen que *actuar* en su imaginación, su propio personaje y también otros, tanto como sea necesario para clarificar su papel, su personaje, etcétera.

EL ACTOR COMO DIRECTOR

Todo actor debe ser director, al menos por dentro. La psicología del director debe ser conocida por cada actor. Esto quiere decir que el actor que obtiene un papel debe ser capaz de ver todo lo que rodea a este personaje. Debe ser capaz de visualizar toda la representación, o al menos, de anticipar cómo montaría él la obra. El productor de Broadway montará una obra a su manera, de forma muy diferente a como lo haríamos nosotros, pero esta contradicción no nos afecta.

Lo importante es que tengamos un ojo que vea algo más que a nuestro personaje. Al imaginar *Romeo y Julieta* y el propio personaje, tienen que imaginar más o menos toda la representación que les rodea. Esto se hará necesario, porque la atmósfera de *Romeo y Julieta* no les permitirá que se limiten a su personaje. Debe hacerse así para ponerse al servicio de la atmósfera, que se vuelve cada vez más creativa y exigente. Para ponerse al servicio de la atmósfera, uno debe imaginarlo todo.

LA INDIVIDUALIDAD CREATIVA

Esquemáticamente, esto es lo que ocurre. Primero, está la individualidad creativa, que se halla rodeada de la atmósfera, y luego ustedes, que introducen en la atmósfera cada vez más imágenes y detalles. Al principio, teníamos nues-

tras emociones y nuestro cuerpo sin ejercitar. Luego comenzamos a desarrollar la técnica general; algo se eleva como para encontrarse con la representación imaginativa. Cuando estén ejercitando la imaginación cada vez con más precisión, necesitarán, no sólo una buena técnica en general, sino una técnica concreta para un papel concreto. La técnica para Don Quijote es diferente de la técnica para Fausto, la técnica para rey Lear es diferente de la técnica para Cordelia. He aquí lo más placentero para nuestra individualidad creativa que conforma el artista que llevamos dentro.

Esta técnica específica debe ser descubierta cada vez que nos preparemos para un determinado personaje. Por ejemplo, debemos descubrir cómo anda el rey Lear, porque nadie en el mundo camina como él. Cómo camina también Ofelia es, una vez más, algo que debe ser descubierto por el actor. Esta técnica específica, este cuerpo específico para el rey Lear, esta voz específica.

LA VOZ DEL ACTOR

El mayor error que solemos cometer siempre es utilizar nuestra propia voz para todos los papeles. Falta de imaginación, falta de interés por el personaje, falta de tiempo, quizá, pero ésta es una de las peores impresiones que ofrece el teatro actual. Hablamos «en general» y lo hacemos en un único tono. Tanto es así, que hemos perdido la sensibili-

dad de la voz, hecha sólo de pensamientos, asuntos varios, ideas. No oímos nuestras voces hablando, o a nuestro compañero que habla. Tampoco *oímos* mucho realmente; entendemos mucho, pero no oímos. Pero si a uno le cambia la voz repentinamente, nos damos cuenta de que no se trata de la voz habitual. Sobre el escenario, en realidad, es nuestro deber crear una voz nueva para cada papel. Si interpretamos a Cordelia y a Ofelia y a María con nuestra propia voz, entonces cometemos un error teatralmente hablando.

Desde el punto de vista artístico, si oímos hablar al personaje, nos daremos cuenta de que no podemos escuchar esta voz, su forma de actuar y de hablar están en discordia, porque por detrás está hablando otra persona. Un actor habla mal, otro se mueve mal y otro fuerza sus emociones de forma incorrecta. Pero si imaginamos con detalle y escuchamos la voz de Julieta en nuestra imaginación, sentiremos el deseo de imitar esa magnífica voz que oímos en nuestro interior. Luego tenemos que apelar a nuestra propia voz para ver si podemos reproducirla, y entonces entra en juego la técnica.

Nos encontramos con la necesidad de tener una técnica específica, una voz específica, un cuerpo específico y una composición específica de las emociones. El individuo se vuelve más activo. La atmósfera envuelve todas las imágenes, las imágenes nacen y la técnica general se vuelve específica.

INSPIRACIÓN

Cuando ocurre que hemos elaborado nuestra técnica específica para un papel en particular, y cuando hemos incorporado por ciertos medios todas nuestras imágenes utilizando nuestras técnicas concretas para este personaje, tenemos que esperar entonces a la última fase, que viene por sí sola. Y ésta es la fase que denominamos *inspiración*.

La inspiración viene cuando todo se olvida: el método, la técnica, el papel, el autor, el público, todo. Sucede entonces un milagro: que la obra, el personaje, comienza a existir de una forma independiente. Todo el mundo conoce este agradable estado, que nadie puede confundir. Es un momento de tal grandeza y de tal fuerza, que se puede confundirse con otra cosa.

ACTUACIÓN INSPIRADA

Es en el momento de la inspiración cuando el personaje, provocado por la atmósfera apropiada, preparado por una meticulosa imaginación, junto a la individualidad creativa, no se encuentra allí, alejado de nosotros. No, la individualidad creativa está en ambos lugares y todos los elementos forman un todo psicológico y físico, armonioso y bien integrado. Éste es el acontecimiento por el que nos hemos subido al escenario. Hemos elegido esta profesión porque nuestra individualidad creativa ha anticipado esta inspira-

ción. Éste es el comienzo de nuestra carrera, es el sueño de nuestra profesión y debe ser también el fin de nuestro oficio. Entremedias hay trabajo, técnica, esfuerzo, y luego aparece esta armoniosa totalidad.

IMPROVISACIÓN

Ahora espero que acepten mi sugerencia de empezar nuestra escena como sería lógico: primero la atmósfera, luego la elaboración y la técnica, y después el momento de inspiración. Por lo tanto, empezaremos nuestra escena recreando la atmósfera. Les daré cierto material para que imaginen y estudiaremos cuál debería ser *la lógica del proceso creativo*.

Tengo en mente un tema que quiero llegar a poner en escena. Por el momento, soy el único que sabe qué es, aunque llegaremos poco a poco a representarlo.

ATMÓSFERAS PARA LA ESCENA

La primera atmósfera será la siguiente: Primera hora de la mañana, muy temprano, antes del amanecer, en una taberna muy sucia y vulgar. Todo el mundo está muy borracho; llevan bebiendo toda la noche. Todos están cansados y exhaustos, se trata de prostitutas y marineros. Todo lo que podía pasar ya ha pasado. Están agotados, desmadejados,

débiles, es como una pesadilla. Surgen intentos de cantar las canciones que se han cantado durante la noche; hay discordia por todos lados. Saciedad. Se sigue bebiendo con desgana, se oyen algunas exclamaciones, algunos intentos de cantar, nada razonable; cansancio, ambiente cargado. Ésta es la atmósfera.

Intenten imaginarla a su alrededor, pero no intenten *sentir* nada. Ya sentiremos algo en cuanto la atmósfera esté ahí. Cuando imaginen la atmósfera a su alrededor, permítanse estar abiertos a ella. No se fuercen a estar abiertos, simplemente ábranse a esta atmósfera pesada. Ahora intenten moverse un poco en armonía con esta atmósfera. Cuando hagan estos pequeños movimientos, intenten evitar analizar qué significan. No tengan ningún objetivo en particular, excepto moverse en armonía con la atmósfera. No dejen que su intelecto les coarte en este momento.

Ahora, mientras hacen estos movimientos, simplemente digan la palabra «bueno», que también debe estar en la atmósfera. Luego, levántense, como para irse a casa, y cáiganse de nuevo. En armonía con la atmósfera. Más tarde, alguien empieza a cantar vagamente, otros intentan unirse, luego lo dejan. Cada marinero y cada prostituta elegirá un compañero y se sentarán juntos; han estado tan juntos, físicamente hablado, que no pueden separarse. Él: «¿Cuánto tiempo llevas aquí?». Ella: «Ocho años». Ambos están absolutamente indiferentes a todo. Ahora abandonen la atmósfera.

Rescaten ahora el momento de mayor actividad, cantando, bebiendo y besándose. Esta vez la atmósfera es la misma

que la de la taberna, el mismo código moral, mísero, sucio y maloliente. Es de noche, y todos los diablos están aquí. Atmósfera de desenfreno, muy activa. Está llena de una especie de amor caliente, de amor pícaro; no hay odio. Un marinero, el capitán, está en la taberna con una chica. Les dice a los marineros que deben estar en el barco a las seis en punto. Intentan adoptar cierta apariencia de *disciplina*.

Hay dos atmósferas para esta escena, que podemos practicar en casa. Imaginen el aire que les rodea lleno de esta atmósfera. Intenten moverse y hablar en ella, primero en una atmósfera y luego en la otra.

SENTIMIENTO DE FACILIDAD

Existen cuatro cualidades que todo artista debe haber desarrollado con tal firmeza que siempre estén presentes. Cualquiera que sea el papel, sean cuales sean los momentos del personaje, estas cuatro cualidades son síntomas propios de alguien que es un artista creativo. Lo llamamos *sentimiento de facilidad*, porque es un sentimiento de ligereza y facilidad que se expresa con fuerza.

Esto quiere decir que cualquier cosa que vayamos a experimentar sobre el escenario (incluso si es increíblemente intensa y violenta) debe dar la impresión de ser terriblemente intensa, pero el *cómo se hace* debe resultar siempre artísticamente liviano y fácil. Sólo entonces será algo de lo que podamos disfrutar, y entenderemos mucho

mejor lo que hay detrás de una interpretación que está impregnada de este sentimiento de facilidad. Si, por ejemplo, mostramos algo muy triste con sentimiento de facilidad, con nuestros músculos y nuestra psicología relajados, será una experiencia agradable para el público. Pero si lo hacemos con tristeza de verdad y con tensión (con una disposición contraria al sentimiento de facilidad) dará la impresión de tristeza, y el público tendrá una sensación desagradable. Tales esfuerzos afectan negativamente al público y a los actores. Si dos hombres se pelean de verdad en escena, mirar se hace imposible, pero si se pelean teniendo ese sentimiento de facilidad, darán la impresión de estar peleando, y será entonces una obra de arte.

Tomemos el ejemplo del *Moisés* de Miguel Ángel. Ahí verán lo pesado que es cada pliegue de la mejilla, y la nariz, y el pelo, y la ropa, y al mismo tiempo qué ligero. Mírenlo desde este punto de vista: las cosas más pesadas pueden expresarse con el mágico sentimiento de facilidad.

Otro ejemplo: cuando los peones de obra trabajan, deben lograr este sentimiento de facilidad en el manejo de las herramientas pesadas. Si no consiguieran esa sensación de facilidad y de ritmo, no podrían hacer su trabajo. La naturaleza misma les fuerza a lograr de manera inmediata ese sentimiento de facilidad. Por lo tanto, esta primera cualidad será útil para todos nosotros. Hace al actor doblemente feliz sobre el escenario, y al público el triple de feliz cuando le mira. No hay nada filosófico detrás de eso, se trata simplemente de un sentimiento de facilidad. Uno está

ligero cuando se encuentra de buen humor, y pesado cuando está de mal humor.

EJERCICIO

Intenten recordar la sensación de su cuerpo sin peso. Simplemente levanten un brazo y experimenten el deseo de volverse más gráciles y ligeros. Este simple ejercicio puede llevar a grandes resultados. Si somos capaces de movernos con sentimiento de facilidad, estaremos cambiando nuestra psicología. Muchas experiencias tendrán lugar si apelamos al sentimiento de facilidad. Intenten deshacerse del peso de su cuerpo.

Siempre hay una pequeña preparación antes del movimiento. Ahora añadan a esto un cierto ritmo que está en nosotros por naturaleza. Sientan sus brazos como si fueran alas. Ahora háganlo a doble velocidad y luego, otra vez doblen la velocidad. Luego, háganlo sólo en su imaginación. Cuando ya no tengamos ni brazos ni manos, cuando nos acostumbremos a utilizar nuestros brazos y nuestras manos invisibles veremos que sólo tenemos que «coger» nuestra mano visible con nuestras manos invisibles para que ésta pierda su peso por completo. Lo *invisible* es lo *artístico*. De eso trata el sentimiento de facilidad.

Ahora digan la palabra «bueno» con este sentimiento de facilidad. Esto es lo que sostiene nuestro discurso y lo hace mucho más audible.



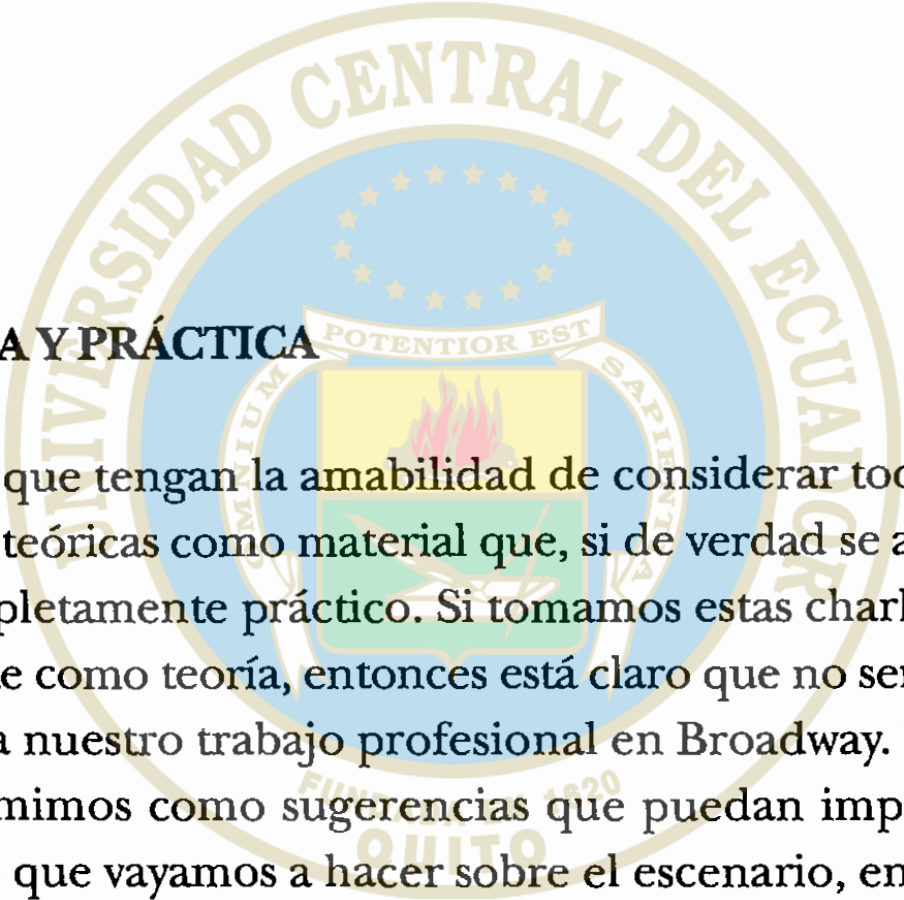


CUARTA CLASE

Teoría y práctica

17 de noviembre de 1941



The seal of the Universidad Central del Ecuador is a circular emblem. It features a blue outer ring with the text "UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR" in gold. Inside the ring is a shield with a yellow upper half and a green lower half, separated by a horizontal line. The shield is flanked by two golden lions. Above the shield is a banner with the Latin motto "POTENTIOR EST SAPIENTIA". The shield is set against a background of twelve golden stars arranged in a circle.

TEORÍA Y PRÁCTICA

Espero que tengan la amabilidad de considerar todas mis charlas teóricas como material que, si de verdad se asimila, es completamente práctico. Si tomamos estas charlas únicamente como teoría, entonces está claro que no serán útiles para nuestro trabajo profesional en Broadway. Pero si las asumimos como sugerencias que puedan impregnar todo lo que vayamos a hacer sobre el escenario, entonces nos convenceremos de que son cosas prácticas. Todo depende de cómo utilicemos el material aparentemente teórico. Hay cuestiones que son más prácticas que otras. Por ejemplo, la atmósfera. Ésta puede ser utilizada por todos los actores en escena. Entonces se darán cuenta de que no les doy nada puramente teórico.

ACTUACIÓN EXPRESIVA O INEXPRESIVA

También les daré ciertas herramientas que se pueden aplicar siempre (casi como «trucos») que harán más expresiva su actuación. Los estudiantes de mi escuela no deben saber nada sobre ellas todavía, aunque en realidad esto no sea un «truco», entre nosotros puede llegar a serlo si nos lo proponemos. Sabemos que la atmósfera se puede aplicar en la escena, que el sentimiento de facilidad puede y debe ser aplicado, y sabemos que esto hará nuestra actuación más expresiva. Ahora, les daré una cosa más que hará que todo en la escena aumente aún más su expresividad.

La actuación se vuelve menos expresiva si olvidamos o descuidamos un hecho muy simple, que consiste en que el ser humano (y el ser que actúa es un ser humano ampliado y aumentado) tiene determinadas capacidades; cuando estamos haciendo o diciendo algo podemos detener nuestro discurso o nuestra acción, o incluso el devenir de nuestras emociones, de una forma bastante brusca, con el fin de pasar lo más rápidamente posible a la siguiente palabra o acción. Esta forma brusca de cortar o acabar con una palabra, una emoción o una acción es lo que hace lisiado al ser humano, pero al actor lo hace doblemente lisiado. Las interpretaciones más inexpresivas son aquellas en las que los actores cortan las palabras, las emociones, las acciones y sus actividades antes de lo que debieran. Esta pequeña interrupción hace que la actuación sea expresiva o inexpresiva. Intentaremos ejemplificarlo y hacer algunos ejercicios para que vean lo que quiero decir.

Ahora digan la palabra «sí» de forma que algo continúe después de que hayan pronunciado la palabra, como si estuvieran haciendo un gesto con el brazo o con la mano. Digan la palabra «sí» y luego sigan con el brazo o con la mano. Luego digan «no», con un gesto que le siga. Sosténganlo. Ahora vuelvan la cabeza, como si les hubieran llamado.

SOSTENER

Tomen otro ejemplo. Levántense de la silla, y continúen levantándose incluso después de estar ya en pie. Este *sostenimiento* es algo que la naturaleza del actor necesita. Se puede convertir en una pausa larga y sostenida. No puede haber una pausa en el escenario sin esta forma de sostener. Para ser capaz de mantener la pausa, uno tiene que desarrollar esta capacidad de continuar sin continuar en realidad. Ahora digan la palabra «qué» y continúen con una pausa larga y sostenida. Intenten confiar, de manera que sean capaces de sostener la pausa durante un buen rato. Verán lo agradable que es: el «plato» es bueno, pero la «salsa» es lo que más se disfruta. Este «sostenimiento» es la «salsa». Ahora levántense y digan la palabra «qué» y sosténganla. Intenten encontrar la diferencia entre cortar de golpe y mantener al menos una chispa de «sostenimiento». Cuando es necesario durante un período largo, el concepto está claro, pero debemos tener el coraje para sostener durante un instante nada más, ahí está entonces la «salsa».

Esto concierne a todo lo que hacemos en escena: las palabras, las emociones, los movimientos, el hecho de escuchar, de hablar, todo se puede hacer de esta forma sobre el escenario, y, en realidad, no se debería hacer de otra manera. Cualquier otra forma está vacía y no es artística.

Hay momentos en escena en los que tenemos que cortar el texto de golpe, pero incluso entonces, tenemos que actuar como si hubiéramos cortado las palabras bruscamente, pero como si quedase todavía una pequeña «cola» para nosotros y para el público. Intenten decir: «¿Por qué haces eso?». Primero háganlo al cien por cien y sosténganlo. Luego digan: «¿Por qué haces...?», y deténganse como si algo hubiera pasado; corten el texto para el público, pero no para ustedes. Imagínense: si realmente corto el texto de golpe, tengo entonces la impresión de que no queda nada en el espacio que acabo de abandonar. O imaginen que creo la ilusión de que otro «yo» se queda e incluso me sigue. Esto es justo lo que hace falta. Como actores, hacemos esto continuamente sobre el escenario, y yo sólo intento que sean conscientes de este hecho. Porque desde el principio les he dicho que todo está ahí, en nuestra naturaleza de actor, y que yo únicamente he de conseguir que lo vean.

PREPARACIÓN O ANTICIPACIÓN

El proceso de «sostenimiento» es algo que sigue a la acción, al discurso, etcétera, pero hay otro proceso de «sostenimien-

to» que le precede y que es igual de importante. Antes de preguntar «qué», debo poner algo en marcha. Antes de hablar, debo empezar interiormente, no de golpe, bruscamente y en seco. Esto también podemos hacerlo con el gesto. Cada pequeña palabra, o sonido, o discurso largo o acción está así enmarcada por algo que es puramente artístico, que es el aire que da vida a todo lo que hacemos sobre el escenario. Sin ese aire o espacio que precede y continúa, todo está yermo y muerto. Repitamos el ejercicio con «qué». Para hacerlo todavía más claro, empiecen con la mano derecha y sigan con la izquierda. Ahora hagan lo mismo con el ejercicio de levantarse: primero el gesto interno de preparación, luego se levantan, luego lo sostienen.

LA PAUSA

La pausa en escena (en el sentido de que no hay palabras) puede ser aquella que sigue a una acción determinada. La pausa no puede existir como pausa, ésta es siempre el resultado de lo que acaba de ocurrir, o es la preparación de un suceso venidero. Es ésta entonces una pausa llena de sentido teatral. Por esto vemos que la pausa en escena tiene varios cometidos: debe existir para la continuación o la preparación de algo; las pausas más bonitas son aquellas que son la continuación de algo, y luego el momento decisivo en la preparación para algo nuevo, y una nueva acción. Naturalmente, hay pausas que son sólo

una continuación, y entonces la pausa finaliza y la acción tiene lugar.

EJERCICIO

Primero digan «no», de donde empieza la pausa como continuación del «no», luego, cuando yo les indique el momento decisivo, prepárenlo y preparen la palabra «sí», que será el resultado de la segunda parte de la pausa. Ahora repitan el ejercicio: Preparación del «no», sostenimiento, cambien la pausa, prepárense para el «sí», hablen y sostengan.

Si estamos provistos de ciertos «trucos», el público nos seguirá por completo, sin duda alguna.

IMPROVISACIÓN

Trabajemos las distintas atmósferas en nuestra escena, la de la taberna. Como un montón de hormigas, la gente en la taberna está bebiendo, hablando, moviéndose en la atmósfera general de caos. 1) Actividad sin sentido: caos. 2) La atmósfera se organiza y todo el mundo canta, todos absorbidos en esta única canción: armonía, excitación, actividad, deseos de amar, etcétera 3) El momento en el que el capitán da la *orden*: un breve momento de vida desorganizada, cierto impacto *desagradable*. 4) *Vida íntima*, conversación

íntima, secretos, voz apagada, cansados y exhaustos. Esta vitalidad que se va apagando evoluciona hacia un disminuyendo: algo romántico. 5) *Escándalo, discusión, pelea* entre marinero y amante. Esto interrumpe la acción entre la chica y el marinero: atención, *desastre inminente*, pausa larga. 6) A raíz de la pausa surge *compasión*, que se expresa en forma de *burla*, tomándole el pelo al marinero, que está loco y deprimido, como un animal perseguido. Esta atmósfera es la más cálida y la más amistosa, pero la expresión no es adecuada. Para el marinero es un golpe tras otro, y no sabe cómo tomarlo. *Amistosamente.*

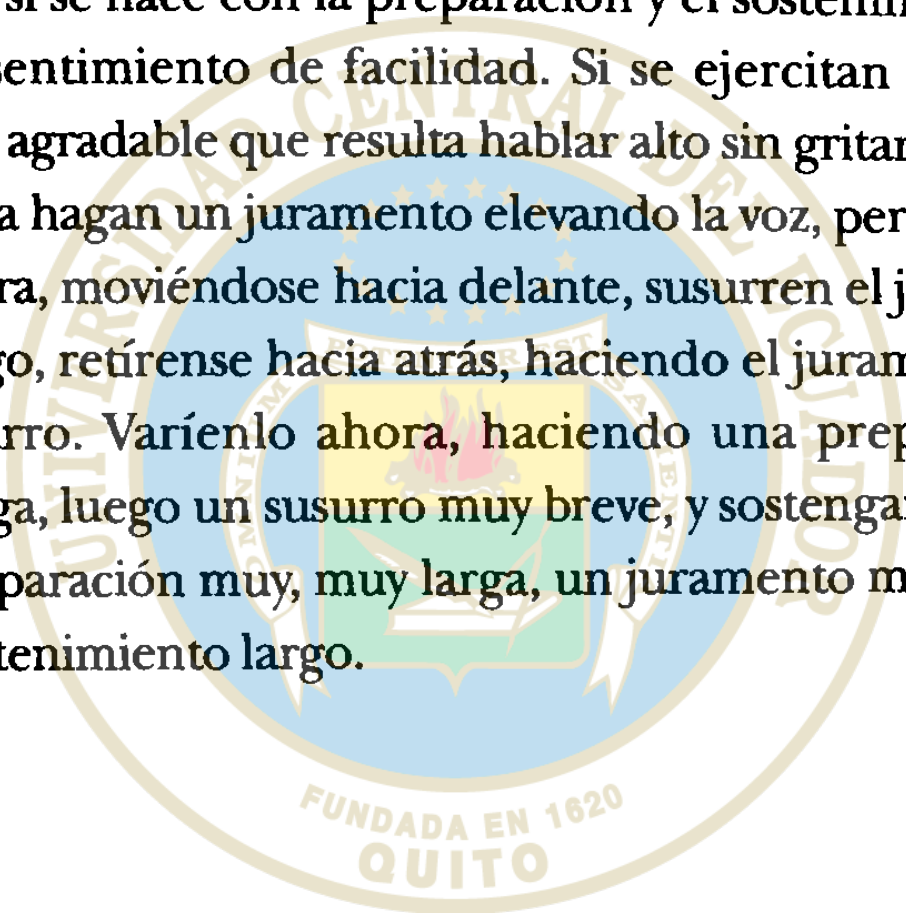
Cuando empezamos con la atmósfera apropiada y la seguimos, y luego perdemos la atmósfera y nos guiamos por nuestra actuación, una vez olvidada la atmósfera, nos estamos encaminando hacia un tipo erróneo de expresividad. Sería muy bueno que cada vez que decidan incorporar la atmósfera, se acuerden de asegurarse si la atmósfera les rodea o no les rodea. Si hacen esto y recuerdan la idea de la atmósfera, se mantendrán en la línea correcta de trabajo, tanto en Broadway como aquí en el estudio.

SENTIMIENTO DE FACILIDAD

Otra cosa de la que hemos hablado es del sentimiento de facilidad. Repitamos ahora alguno de los ejercicios. Levanten los brazos de manera que les de la sensación de que éstos dejan de pesar. Ahora arrodíllense. A esto añadan

ahora las palabras, «me estoy agachando» de forma que éstas se impregnen con el sentimiento de facilidad. Aumenten el volumen de la voz, pero eviten gritar. El sentimiento de facilidad les permitirá hablar alto, pero no será nunca gritar. Gritar en escena ocurre sólo si no tienen la preparación o anticipación y el sostenimiento. Será mucho más efectivo si se hace con la preparación y el sostenimiento, y con el sentimiento de facilidad. Si se ejercitan en esto, verán lo agradable que resulta hablar alto sin gritar.

Ahora hagan un juramento elevando la voz, pero sin gritar. Ahora, moviéndose hacia delante, susurren el juramento. Luego, retírense hacia atrás, haciendo el juramento en un susurro. Variénlo ahora, haciendo una preparación muy larga, luego un susurro muy breve, y sostengan. Ahora una preparación muy, muy larga, un juramento muy breve y un sostenimiento largo.



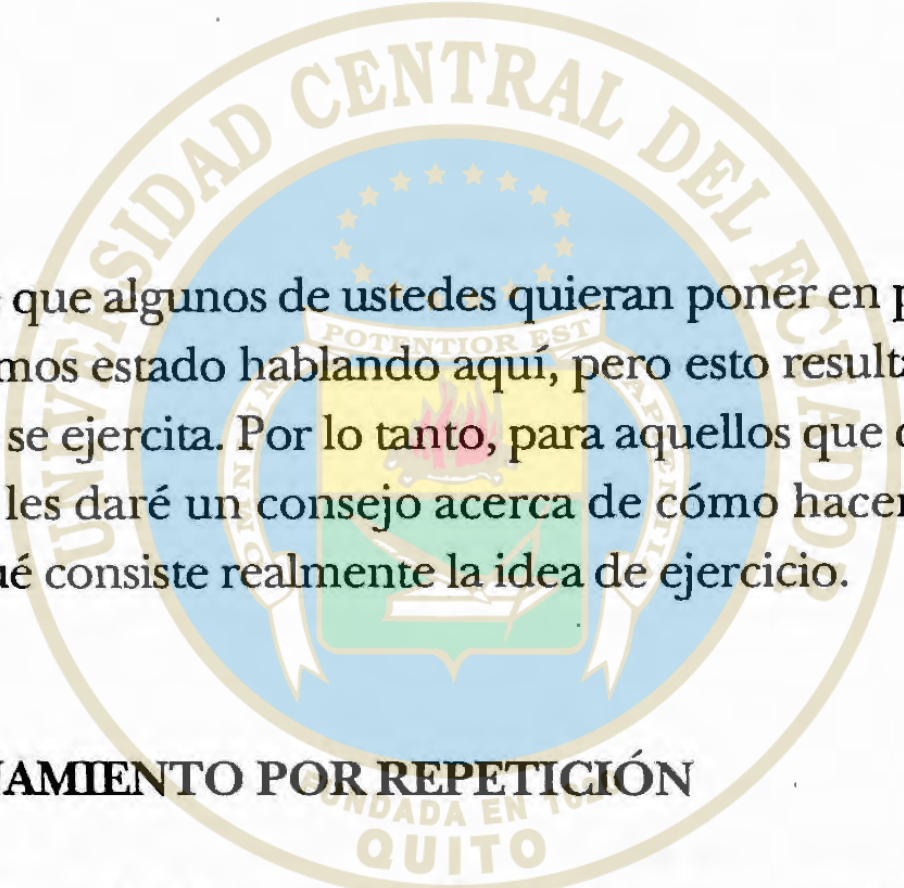
QUINTA CLASE

Ejercicio: La repetición es la fuerza creciente

21 de noviembre de 1941







Es posible que algunos de ustedes quieran poner en práctica lo que hemos estado hablando aquí, pero esto resulta imposible si no se ejercita. Por lo tanto, para aquellos que quieran entrenar, les daré un consejo acerca de cómo hacerlo y les diré en qué consiste realmente la idea de ejercicio.

ENTRENAMIENTO POR REPETICIÓN

Sabemos que el ritmo sustituye a la fuerza, y que la repetición es, en realidad, la *fuerza creciente*, en esto reside la clave para ejercitarse. Así pues, entrenar significa hacer lo mismo una y otra vez, y ser conscientes de que estamos haciendo lo mismo una y otra vez es muy importante, porque la psicología de alguien que entrena es muy diferente de la de aquel que lo hace sin saber que la repetición es en realidad la fuerza creciente.

Por eso es muy importante empezar a entrenar en cada ocasión como por primera vez. Ése es el secreto. El no tener la idea de que estoy haciendo algo que para mí se convierte, de alguna forma, en una cosa viciada y aburrida. No. Cada vez que hagan el sencillo ejercicio de levantar y bajar los brazos, háganlo con un enfoque nuevo y con el deseo de hacerlo una y otra vez como si aquélla fuese la primera vez. Esto ahorra mucho tiempo y energía, porque si me pongo a pensar que ya lo he hecho y lo hago de nuevo sin ningún interés especial, estaré perdiendo tiempo y energía. A veces nos olvidamos de esto al hacer los ejercicios.

EL EJERCICIO COMO ARTE

Otro aspecto, y éste es incluso más importante, es que debemos intentar adquirir el hábito de considerar cada ejercicio como si se tratase de una pequeña obra de arte. Por ejemplo, levantar y bajar el brazo no debe hacerse de manera superficial. No. Se debe hacer como si fuese una representación en pequeño. Mientras entrenamos, estamos intentando fundir la psicología de una persona creativa con el ejercicio, de forma que el ejercicio no vaya por un lado y nosotros, como personas creativas, por otro. El ejercicio debe estar donde esté nuestro espíritu creativo. Estas dos condiciones son muy importantes si se quiere entrenar a nuestra manera. Cada vez con un enfoque nuevo, y

haciéndolo de tal manera que cada pequeña cosa sea una obra de arte acabada.

ATMÓSFERA

Hemos hablado de las atmósferas y de cómo debemos imaginar el aire lleno de la que hemos elegido para el ejercicio, luego empezamos a movernos y a hablar, con el objetivo de que todo lo que hagamos esté cada vez más en armonía con el aire imaginario que nos rodea. Éste es el esquema básico del ejercicio de atmósferas. La fuerza y la voluntad creativa se despiertan a través del ejercicio de atmósferas.

CONCENTRACIÓN

La concentración para nosotros significa elegir un objeto, algo físico, audible o imaginario, e intentar fundirnos cada vez más con él, saliéndonos de nosotros mismos para atraparlo, abrazarlo, agarrarlo, sujetarlo, poseerlo y luego fundirnos con el objeto y volvernos uno con él. Éste es el esquema básico del ejercicio de concentración. Al igual que uno puede pensar tanto de una forma caótica como de una forma organizada, de la misma manera se pueden realizar los ejercicios de atmósferas y concentración.

IMAGINACIÓN

La mejor forma de entrenar la imaginación se basa en tres niveles. 1) Intenten imaginar cosas que sabemos que existen como algo de nuestra habitación. Vamos a hacer como si fuéramos a recordar el objeto, éste es el primer paso hacia la imaginación. 2) El siguiente paso es imaginar cosas que nunca hemos visto, pero de las que hemos oído hablar. En este caso tenemos que imaginar no sólo a través del recuerdo, sino por medio de determinada actividad que dará forma a ciertas cosas de las que hemos oído hablar, pero que no conocemos. 3) El tercer paso es imaginar cosas que no existen en absoluto. Pura fantasía. Tanto si es un personaje que nunca hemos visto, como si es una planta o un ser sobrehumano, debe ser algo en lo que no podemos pensar porque nunca lo hemos visto ni hemos oído hablar de él. Estos tres niveles son suficientes por el momento. 1) El objeto real que no se ve en este momento, pero que se recuerda. 2) Algo real que se conoce a medias. 3) Algo que es desconocido, pura invención.

SENTIMIENTO DE FACILIDAD

La mejor forma de comenzar estos ejercicios es recordar su estado mental cuando se encuentran tristes, apesadumbrados, y compararlo con aquellos momentos en los que están alegres y felices. Presten atención a la forma tan diferente en la que experimentan su cuerpo en estos dos estados

opuestos. Cuando están alegres, sienten su cuerpo casi sin peso; por el contrario, cuando están tristes y deprimidos sienten que su cuerpo pesa mucho. De esta forma pueden distinguir los dos extremos. Luego empiecen a moverse e intenten desarrollar el sentimiento de facilidad.

Intenten hablar y dejen que las palabras salgan volando de su aparato fonador con mayor facilidad, sin que importe el contenido. El «cómo» se dicen es importante, porque este «cómo» es en realidad el sentimiento de facilidad. El contenido puede ser muy triste, pero el modo de expresión, el «cómo», forma parte del sentimiento de facilidad.

SOSTENIMIENTO

Para conseguir el «truco» de la preparación y la anticipación, del movimiento o palabra, y del sostenimiento debemos tener primero un impulso interior, luego la palabra o la acción, luego el sostenimiento. Es muy bueno utilizar los brazos y las manos mientras entrenamos, porque, más adelante, nuestros gestos nos proporcionarán un impulso real. Ya hablaremos después de nuestra psicología y de su conexión con nuestros movimientos. En lugar de explorar el personaje filosóficamente o psicológicamente para luego sumergirnos en él hasta conocerlo a fondo, aunque nada podamos decir todavía, tenemos otras formas de hacer el mismo trabajo, pero comenzando con nuestros recursos como actores para *explorar el personaje*.

EL OBJETIVO

Ejercitarse en el objetivo significa elegir el nuestro e imaginarlo como si ya lo hubiéramos alcanzado.

CONTRASTES

Existe otra forma de hacer más expresiva nuestra actuación sobre el escenario. El principio es muy simple. Cada vez que tengamos un papel, o incluso varios papeles, sobre los que llevamos trabajando varios meses, debemos intentar encontrar, donde podamos, los contrastes que hay en ellos. Contrastes en todos los sentidos. Por ejemplo, les mostraré de diferentes formas que los contrastes se pueden encontrar en todas partes. Tomemos dos frases como ejemplo. «¿Quieres que vaya contigo?» y «No iré contigo». Estas dos frases se pueden decir exactamente de la misma manera, lo que podría tomarse como una línea recta, que equivale, en cualquier forma artística, a la expresión más pobre, débil y obvia.

La línea recta no nos sirve de nada; el arte requiere curvas, y espirales y formas semejantes, pero no la línea recta, a menos que la línea recta se use conscientemente en la psicología, en la voz, etcétera, entonces, claro está, se convierte en una forma muy poderosa de expresión. Pero si se utiliza durante toda la representación, entonces se vuelve algo muy aburrido. La última vez que ensayamos nuestra escena

fue muy lineal, el ruido, los gritos, todo fue una línea recta desde el principio. En lugar de esto, debemos intentar descubrir todos los contrastes, los opuestos que están por todos lados.

Por ejemplo, pueden decir la primera frase en un tempo muy rápido y la segunda frase en un tempo lento (inmediatamente surge algo expresivo ahí) o pueden intentar justo lo contrario. Incluso el contraste en el tempo lo hace más expresivo. Pueden combinar estos contrastes diciendo una frase en un tempo rápido y en voz baja, o en un tempo lento y subiendo la voz. Pueden decir una frase con una calidad afectuosa y la otra con frialdad. Pueden jugar con las dos frases igual que un malabarista, y comprobarán que esto es un placer no sólo para ustedes, sino también para el público. El público no aguanta una línea recta durante mucho tiempo, pero si existe una variedad de opuestos, se entregará completamente al actor.

Pueden hacer esto con las frases, con las escenas, con todo. Por ejemplo, tomemos la escena del sótano o la de la carta en *Noche de reyes*, en las que los mismos personajes se encuentran dos veces. Es muy útil para el director encontrar estos contrastes. La escena del sótano puede ser zafia y opresiva, con voces apagadas, y en la que el placer se hace presente en todas las acciones físicas como comer, beber, abrazarse, etcétera. Y la escena de la carta, o la escena del jardín, puede ser justo lo contrario, todo irreal, casi mágico, como si no fuera de este planeta. Inmediatamente toda la obra se relaja.

Depende del papel; el actor debe saber qué quiere hacer con el personaje. Por ejemplo, observemos los siguientes contrastes de *El rey Lear*. Los tres parlamentos son de la misma escena: la escena del páramo. El primer parlamento es «¡Soplad, vientos, y reventad vuestras mejillas!»; el segundo es «Pobres infelices desnudos», y el tercero «¡Anda! Mejor estarías en tu tumba que contestando con tu cuerpo desnudo a estos excesos de los cielos».

Sería un buen ejercicio para el actor encontrar qué contrastes se podrían utilizar en estos tres parlamentos. Por ejemplo, el de «Soplad vientos» se puede decir desde la voluntad. Luego, el parlamento de «Pobres infelices desnudos» se puede decir desde la zona del corazón, porque sale del corazón, y el de «¡Anda!, Mejor estarías en tu tumba...» puede hacerse desde la cabeza, con el pensamiento. De manera que el mismo personaje puede utilizar el contraste entre estas tres regiones de las que hemos hablado: la voluntad, los sentimientos y el pensamiento. Lear será más expresivo si marca estos contrastes.

Luego, el director puede imaginarse la obra y descubrir el contraste entre el principio y el final. Esto se encuentra en todas las obras, pero tomaremos de nuevo el ejemplo de *El rey Lear*. Esta obra comienza con una atmósfera majestuosa y abstracta en la que todo gira en torno a un ser despótico que juega con la gente como si fueran marionetas. Deprimente y opresiva, una atmósfera imposible de actividad irreal, por así decirlo. El final es una catarsis en la que todo es lo contrario del principio; si el principio era opresi-

vo, el final debe ser ligero como el aire. Si al principio Lear oprimía a todo el mundo, al final, él es víctima de su destino. Al principio era malvado, y al final es un iluminado. Al principio está por encima de todos, y al final debe morir estando por debajo.

Todo se debe utilizar para marcar esos contrastes. Esto moldeará a los personajes, y ellos, a su vez, pueden hablar más *stacatto* o, también, más *legatto*, o en un momento pueden ser cálidos y en otro fríos, o apagados y abiertos. Existen numerosas posibilidades de contrastes por todas partes; la obra será así mucho más expresiva de lo que sería sin ellos.

PREGUNTAS Y RESPUESTAS

Me estaba haciendo algunas preguntas acerca de nuestra última improvisación basada en las atmósferas. ¿Quiere usted que utilicemos acciones y que tengamos objetivos que hayamos elegido nosotros o quiere que partamos única y exclusivamente de las atmósferas para improvisar?

CUATRO FASES DEL PROCESO CREATIVO

Yo pretendía lo siguiente. Obviamente, no podemos ignorar toda nuestra experiencia como actores, pero, para lo que nos hemos propuesto ahora, sería mejor concentrarse

sólo en la atmósfera y ver qué surge. El error era que se olvidaron de la atmósfera y empezaron a actuar, porque son actores. Esto no se puede superar así como así, pero, cuando estemos entrenando cosas nuevas, debemos hacer un constante esfuerzo por abandonar las cosas a las que nos hemos acostumbrado. Yo debería haber dejado más claro que la base de la improvisación era *sólo* la atmósfera en lo que son *las cuatro fases del proceso creativo*: 1) *atmósfera*, 2) *imaginación*, 3) *incorporación*, 4) *inspiración*. Naturalmente, hace falta ser muy valiente para decir «no» a todos nuestros hábitos, pero debemos encontrar esta valentía.

¿Qué habría cambiado de haber sido todos conscientes de la atmósfera? Y también, si no éramos tan conscientes de ella como se suponía que debíamos serlo, ¿deberíamos tomar conciencia de la atmósfera y detener todos nuestros impulsos para actuar? ¿Sería ése el objetivo final?

Si pudiéramos bloquear todos nuestros hábitos, surgirían otros impulsos mucho más sutiles, más precisos, más de uno mismo, más individuales y personales, porque lo que ustedes hicieron, en lugar de la atmósfera, fue algo muy «en general». Todo el mundo puede gritar, y quedarse en esto, pero lo que nosotros estamos intentando hacer es dejar que surja la *individualidad* y que brille. Sólo es posible si desechamos nuestros hábitos y dejamos que nuestra individualidad responda a aquello que hemos elegido, en este caso era la atmósfera. Entonces verán que no son más

pobres como actores, sino, en realidad, más ricos y expresivos. Comprobarán que no pierden nada si, de alguna manera, ignoran sus viejos hábitos.

Es muy tentador esto que usted dice de dejar que surjan de mí cosas más sutiles y más individuales, pero no sé cómo puedo hacerlo. En la improvisación de la atmósfera del otro día, me vi envuelto en un montón de circunstancias. Empezaron a pasar tantas cosas que perdí el control, en el sentido al que usted hace referencia. ¿Cuál es la alternativa a esto? ¿Debo cruzarme de brazos y esperar a que algo surja?

Entiendo su pregunta. No nos debemos cruzar de brazos y esperar, eso es el miedo que nos bloquea. Para empezar, ustedes son actores y no se pueden sentar a esperar, excepto si les da vergüenza; entonces, claro está, no pasa nada. Por ejemplo, tomemos el momento cuando los marineros están bebiendo y hablando unos con otros en la atmósfera, ¡hay tanto que hacer! Solamente beber en esta atmósfera ya sería suficiente. En cuanto se pongan a beber de un vaso imaginario en esta atmósfera, se verán abrumados por las acciones que surgen como resultado.

¿Qué pasa entonces cuando tenemos que desarrollar y continuar la trama? Se supone que algo tiene que desarrollarse y se supone que yo debo tomar parte en ello. Cuando me implicó, pierdo algo de la atmósfera. ¿Cuánto tiempo nos deberíamos dejar estar en la atmósfera antes de empezar a implicarnos en la trama?

Si fuéramos a ensayar una obra, sería algo diferente. Elegí, sin embargo, esta improvisación como un ejemplo para mostrarles lo que quiero decir con este método, con ciertos principios, maneras y «trucos». Por lo tanto, no se trataba de un ensayo normal. Un ensayo sería algo muy diferente, y esto es tan sólo un intento por mi parte de hacer que mi método sea lo más claro posible actuando en esta improvisación. Si no sale bien, no debemos preocuparnos, porque habrán conseguido cierta comprensión del método, y ésa es mi tarea.

Podría decir entonces que en la próxima improvisación, mi tarea será esperar a que me empujen, en lugar de llegar y empujar a otro.

Si seguimos con las atmósferas, muy bien, pero yo esperaba hoy dar un paso más, dándoles algunas líneas para la improvisación. Sin embargo, en principio, tiene usted razón. Sería mejor esperar y «escuchar» a la atmósfera. Por ejemplo, si beben un vaso de vino, habiendo desarrollado la atmósfera, no necesitan tiempo para crear la atmósfera ya que surgirá de inmediato. En cuanto saben que la atmósfera es de alegría de borrachera, no necesitan esperar, porque la atmósfera les envuelve inmediatamente, y sólo tienen que saberlo.

Me parece que la única manera que tenemos de saber si lo hacemos bien o mal es a través de sus indicaciones. Usted es el único que puede decirnos si hemos entendido su ejemplo.

Yo nunca he trabajado en términos de atmósferas, pero todo lo que he sentido en la improvisación ya me había pasado antes. Nos sentimos muy impulsados a la acción. Cuando la improvisación sale mal, creo que se debería parar, y se nos debería decir dónde nos hemos desviado.

Yo tenía miedo de que mis indicaciones se consideraran destructivas, pero si las aceptan como algo constructivo, las daré.

A pesar de toda esta discusión, no sé si estoy creando o no la atmósfera adecuada, o si la estaba creando siquiera.

La última vez, el error principal consistió en que, como actores modernos, nos dejamos llevar muy fácilmente por la acción en escena y, sobre todo, por lo que estamos haciendo y diciendo. Por consiguiente, enseguida nos sentíamos impulsados a hacer cosas; en lugar de confiar en este nuevo elemento de la atmósfera que nos llevaría a hacerlas, pero de una manera distinta. Aquí surge entonces la cuestión de «cómo» actuamos y hablamos con la atmósfera o sin ella, porque la atmósfera es en realidad el «cómo» las cosas ocurren en escena.

Podemos levantarnos y beber un vaso de vino, sin atmósfera, pero si lo queremos hacer de una manera distinta (en eso consiste el «cómo»), debemos descubrir la atmósfera en la que lo estamos haciendo. Cambiamos la atmósfera, no la acción; el «cómo» dependerá de las distintas atmósfe-

ras. Así que es cuestión de añadir al «qué», la acción, el «cómo» o la manera en que lo hago. Y este «cómo» depende de la atmósfera y de otras cosas. Por lo tanto, no es cuestión de que hayan creado la atmósfera correcta o incorrecta. Pueden cambiar la atmósfera mientras actúen, sin embargo, la atmósfera debe estar presente. La cuestión es sólo si han perdido la atmósfera o si siguen todavía en ella, haciendo y diciendo cosas a través de la atmósfera, como consecuencia de ella, en ella.

¿Es cierto que cuando estamos trabajando adecuadamente con la atmósfera, se trata de algo que estamos dando y recibiendo? ¿Es cierto que si compartes algo, no trabajas solo, sino que absorbes lo que se está creando allí?

Totalmente.

Me parece que la única vez que nos acercamos a crear la atmósfera fue cuando nos juntamos a cantar. ¿Es esto cierto o no?

Cuando digo que la atmósfera se había ido, no es del todo correcto, porque seguía ahí a pesar de ciertas incorrecciones. Así que yo diría que no sólo estaba la atmósfera de la canción, sino que también estaban todas las otras atmósferas. Sin embargo, no eran lo suficientemente fuertes para inspirarnos. De manera que es una cuestión de equilibrio.

Puede que entendamos la atmósfera, pero cuando empezamos a actuar, nuestros viejos hábitos anegan la atmós-

fera. Por lo tanto, si no practicamos esto nuevo, en realidad, será imposible darlo. Con el tiempo, se irá haciendo cada vez más obvio que la atmósfera es una de las formas (una de las más importantes) de sacar cosas nuevas de nosotros y de ser, en cada ocasión, originales e ingeniosos. Es cuestión de tener la valentía de decir «no» a esas otras cosas que nos están confundiendo.

Intentemos investigar esta atmósfera y confiar en ella, diciendo una frase y haciendo un gesto concreto que yo les diga. Digan la frase «te quiero», con este gesto, en la atmósfera de misterio, con mucha calidez pero con mucha cautela.

Al reconocer ustedes que se trataba de algo simple, sus impulsos creativos aparecieron de forma inmediata, y era todo mucho más personal que en el ruidoso ejercicio que hicieron el otro día. Si disponemos de esta sencilla técnica, dará igual que estemos trabajando *Hamlet* o algo sin complicación alguna.

A mí me fue más fácil porque estaba completamente solo, pero lo que me distrae es tener que trabajar con tanta gente. ¿Cómo te mantienes en la atmósfera, si tu compañero no está en ella?

La dificultad de nuestro arte es que, en general, dependemos mucho de otra gente. El problema se debe resolver por medio de una cultura similar, si nos proponemos lo mismo y tenemos el mismo entrenamiento; de esta manera, disminuirá la dificultad y el problema desaparecerá.

Si estoy trabajando en una obra en Broadway y soy el único actor que conoce el método, ¿hay alguna manera en la que pueda guiar a mis compañeros?

Hasta cierto punto, no, pero se pueden hacer muchas cosas. Si bien no es posible llevarnos a todos a nuestro terreno, algunos nos seguirán, y aun estando solos, podemos conseguir muchas cosas. Naturalmente, es difícil. Ésta es una de las desgracias de nuestro teatro moderno.

LOS ACTORES Y EL MÉTODO

Intenté varias cosas en Alemania cuando estuve trabajando con Reinhardt. Los actores alemanes son increíbles desde el punto de vista de los clichés... son como rocas y piedras. ¿Creen que un grupo de actores alemanes se juntaría como lo hemos hecho nosotros? Ni siquiera se atreverían a preguntarle a alguien qué piensan sobre esto o lo otro. Es un país con tanta educación, en el mal sentido de la palabra. Nadie se interesaba por lo que yo estaba haciendo, pero yo utilizaba un recurso, aun sabiendo que esto suponía correr un riesgo. Mientras algún otro actor estaba diciendo un texto, yo hacía ciertas cosas por las cuales la atención del público se dirigía a mí. El pobre actor en cuestión estaba muy molesto, pero no podía averiguar quién estaba haciendo aquello. Finalmente, cuando descubrió que era yo, se acercó a mí, pálido y temblando. Me rogó que le dejase

actuar solo, en lugar de intentar averiguar lo que yo estaba haciendo para que, juntos, pudiésemos intentar hacer algo más interesante. Pero él nunca permitiría esto. En otra ocasión, cambié la *mise en scène* durante la representación, y el regidor susurraba: «¡Pare! ¡Será multado por esto!» Cuando le pregunté qué era lo que estaba mal, me dijo: «Usted ha cambiado su *mise en scène*, y ¿qué van a hacer los demás?». Era muy difícil actuar en Alemania, allí son tan rígidos como un corsé.

PSICOLOGÍA DE LAS ESCENAS DE MUCHEDUMBRE

A menudo cometemos otro pequeño error y ustedes lo cometieron en la improvisación del otro día. Cuando hay una escena de muchedumbre, los actores incurren en un error: de pronto, se olvidan de que son individuos, y cada uno de ellos intenta convertirse en muchedumbre. Intentan representar toda la escena, todos los sonidos, etcétera, en lugar de esperar al resultado, puesto que las escenas de muchedumbre son siempre el resultado de muchas cosas que suceden. Pero los actores se confunden con esto, y cada uno de ellos intenta representar a toda la muchedumbre. Si intentaran seguir siendo individuos en esta escena de muchedumbre, conseguirían una escena muy atractiva.

APROXIMACIÓN AL ENSAYO

Lo primero que hemos intentado aplicar ha sido la atmósfera. Lo segundo fue la imaginación, y sugerí que leyesen el texto de la obra, no tanto por el contenido, que funcionará por sí solo, sino con el objetivo de imaginar mientras se dicen las palabras, es decir, de verlas y escucharlas y comprobar cómo se está desarrollando la acción en su imaginación mientras leen el texto. De esta manera, se harán con el texto a través de la imaginación y no del contenido.

Una vez que el primer borrador de la función está claro en su imaginación, el siguiente paso consiste en incorporarlo. Tanto si es correcto como si no lo es. El objetivo de los ensayos es encontrar cosas mejores. Primero, imaginen todo el conjunto, imaginen la atmósfera, imaginen los personajes, imaginen cómo se dicen las palabras. Es importante ser siempre capaz de crear una imagen, también podemos crear otra y una que sea mejor. Lean la obra imaginándola.

CALIDADES O CONTRASTES

Intentemos enumerar los objetos que vemos en esta sala. Háganlo en una única línea de discurso, larga y directa. Ahora empiecen hablando despacio, y luego incrementen el tempo. Inmediatamente, se vuelve más expresivo. Adquiere un matiz psicológico al final. O intenten lo contrario; en cualquier caso, no resultará nada de ello si lo

hacemos plano, igual o en una línea recta. Naturalmente, se puede hacer plano conscientemente, pero entonces debe usarse de forma muy consciente. Hablemos plano, cada vez más y más despacio. A partir de esto se darán cuenta de que podemos combinar muchas calidades.

Primero, hablen con la calidad de estar enfadados, luego vayan interesándose cada vez más por aquello que están mirando. Empiecen rápido y luego vayan más despacio; inmediatamente, se hace interesante observarlo, y en esto consiste actuar. El mero proceso de expresar es interesante. Es probable que actuar así sea más interesante de lo que suele ser *Hamlet* a menudo. Si podemos hacer tales cosas con este sencillo ejercicio, qué maravilloso sería hacer tales cosas con Shakespeare, cuyas obras están llenas de estos contrastes. Repitamos el ejercicio; primero es rápido, enfadado y subiendo la voz; luego, al final, lento, con interés y con suavidad.

Estas calidades o contrastes propiciarán la aparición de ciertos sentimientos. Por ejemplo, imaginemos que nuestra individualidad está deseando expresarse, pero los medios que ponemos a su disposición son tan planos, tan poco interesantes, que no puede hacer uso de ellos. Imaginemos que esta línea recta no es algo que nuestra individualidad pueda utilizar, pero en cuanto le proporcionamos algún contraste, como rápido y lento, la individualidad inmediatamente intenta utilizarlo. Un pequeño ejercicio nos devolverá a nosotros y nos enriquecerá por medio de nosotros mismos, puesto que todo está dentro de nosotros como actores.

EJERCICIO

Tomando una posición y levantando la mano, digan «por favor, no lo hagas». Luego coloquen la otra mano en el pecho y digan otra vez «por favor, no lo hagas». Surge así otro matiz. Eso es actuación pura, sin filosofía ni psicología detrás. Nos movemos de una forma determinada y esto despierta nuestra vida emocional. Ahora añadan el cuarto movimiento: dejen caer las manos a los lados y digan «por favor, no lo hagas». No piensen en ello como algo consecutivo, simplemente háganlo y vean qué pasa.

Ésta es la prueba de que nuestra naturaleza de actor no quiere parar. Si hemos inyectado algo a nuestro ser (objetivo, atmósfera o simplemente gesto) debe continuar, y en esto consiste actuar. Esto es improvisación, lo que debe estar siempre presente sobre la escena. Son los clichés los que nos matan y nos paralizan.

IMAGINACIÓN

Una sugerencia más: Ya he propuesto que podemos hacer los ejercicios de muchas maneras: 1) Visualizando algo en mi imaginación que sé que existe, pero que no puedo ver con mis ojos. 2) Imaginando cosas que nunca he visto, pero de las que sí sé algo. 3) Creando algo que es puramente producto de la imaginación.

Ahora propongo un ejercicio que es una guía para ima-

ginar el personaje, al que ustedes elegirán o crearán de nuevo. Intenten imaginarse a este personaje alcanzando objetivos, diferentes objetivos y estrictamente en la imaginación. Pídanle al personaje que lleve a cabo este objetivo: «Quiero conseguir dinero». Imaginen una situación, donde se encuentra el personaje y otro personaje de quien él o ella quiere conseguir el dinero. Intenten imaginarse al personaje alcanzando el objetivo. Ése será el siguiente paso. Sigán su imaginación de tal forma que no haya rupturas en ella.

SENTIMIENTO DE FACILIDAD

Recuerden un momento en el que estaban contentos y felices. ¿Cuál era el peso de su cuerpo? Ahora levanten los brazos y las manos, haciendo que el movimiento sea una pequeña obra de arte. Ahora láncense la pelota imaginaria de uno a otro, usando el cuerpo muy libremente, todo el mundo participando todo el tiempo. Entonces, empezaremos a sentir algo que fluye en nuestros cuerpos. Nos surgirán muchas emociones, si participamos de lleno en esto. Inmediatamente todo apela a los sentimientos, lo que muestra cuán infantil es la naturaleza del artista, siempre y cuando apelamos a ella. Este sentimiento de facilidad es una de las cuatro cualidades que el actor siempre debe tener a su disposición.



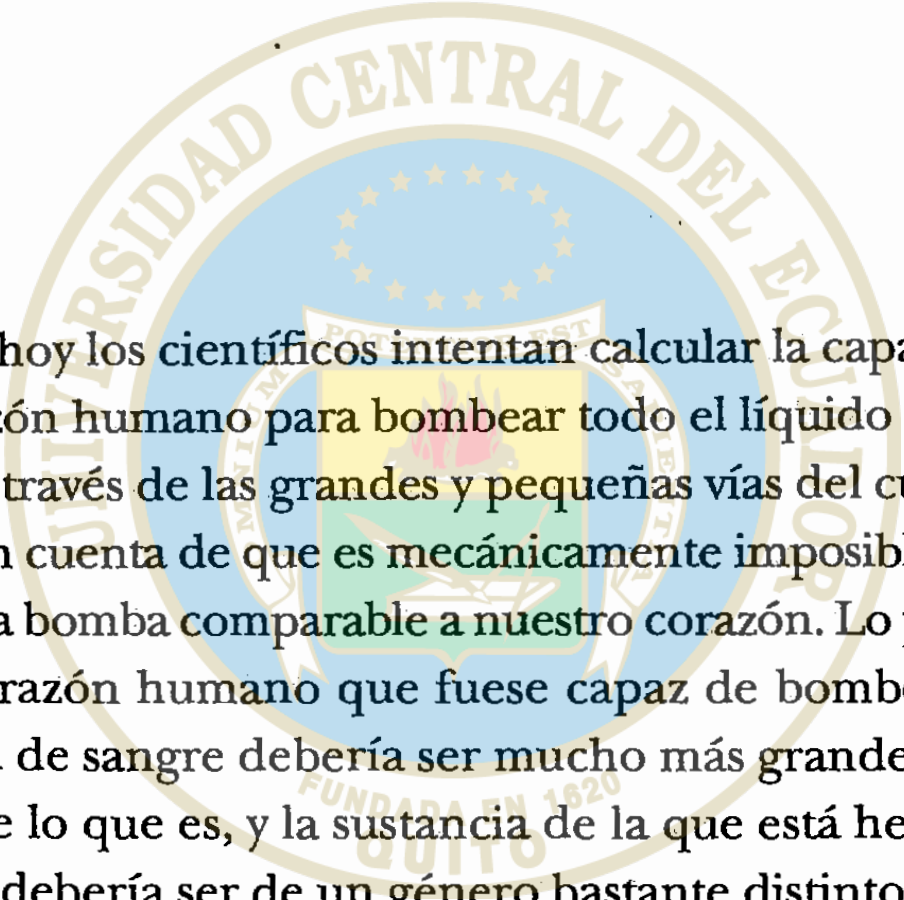
SEXTA CLASE

**El proceso creativo:
La inspiración y el método**

24 de noviembre de 1941







Cuando hoy los científicos intentan calcular la capacidad del corazón humano para bombear todo el líquido que se mueve a través de las grandes y pequeñas vías del cuerpo; no se dan cuenta de que es mecánicamente imposible imaginar una bomba comparable a nuestro corazón. Lo primero, el corazón humano que fuese capaz de bombear tal cantidad de sangre debería ser mucho más grande y más fuerte de lo que es, y la sustancia de la que está hecho el corazón debería ser de un género bastante distinto. Todo el secreto radica en que la sangre se mueve y el corazón le sigue, pero nuestros fisiólogos no llegan al nivel de desarrollo científico para poder aceptarlo. No creen que la sangre se pueda mover por sí misma, pero sí creen que el corazón se pueda mover por sí mismo.

EL PROCESO CREATIVO Y LA INSPIRACIÓN

Ocurre lo mismo con el proceso creativo y la inspiración. Hubo un tiempo en que era cierto que el proceso creativo y la inspiración surgían por sí mismos, pero ahora ya no sucede así. Ahora, tenemos que ajustar nuestro organismo, física y mentalmente, al proceso de «in»spiración, y, por lo tanto, se hace necesario un método. Si a un actor de talento le pedías, hace unas cuantas décadas, que estudiara un método, te decía que no lo necesitaba porque tenía inspiración. Pero en nuestra vida moderna de hoy en día, sería un error aferrarse a la vieja creencia de que la inspiración viene por sí sola. Uno de nuestros enemigos es el intelecto y el otro, el no saber que se necesita una técnica y un método, y esto es, a menudo, lo más perjudicial para nosotros. Porque si negamos el método, no podemos asumirlo, y tampoco si desconocemos su existencia.

EL MÉTODO

Cuando entramos a considerar este punto que llamamos el proceso creativo, la inspiración es, naturalmente, nuestro último y único objetivo. Debemos considerar este punto como si fuera el centro, en cuya periferia se sitúan muchas puertas a través de las cuales debemos mirar. Si miramos a través de estas puertas en el momento de inspiración, ¿qué obtendremos al final? Obtendremos sólo el método. Cuan-

do hablamos de la atmósfera, estamos hablando de una de esas puertas que podemos abrir, y ver que ahí está el proceso creativo y, ahí también, la chispa de la inspiración. Abrimos otra puerta, que quizá podría ser la del sentimiento de facilidad, y luego la puerta de la imaginación. Todos los aspectos de nuestra técnica son estas puertas.

¿Cómo llega uno al estado en el que es necesario mirar a través de todas estas puertas? Es una experiencia muy dolorosa por la que todos pasamos. Esta necesidad, esta dolorosa necesidad, está en cada uno de nosotros en cierta medida. Lo sabemos, lo sentimos, lo experimentamos como actores, como artistas, como creadores, como seres humanos abundamos en deseos sin cumplir, en pensamientos sin descubrir, sentimientos sin experimentar, todo lo cual se yergue imponente ante nosotros en algún lugar.

En nuestra vida diaria somos capaces de obtener ciertos indicios sobre nosotros mismos, aunque si fuéramos libres interiormente, podríamos vivir vidas completamente diferentes, hablar de forma muy diferente, reaccionar a la vida de forma muy diferente. Pero ahora, intentemos ver lo que hacemos sobre el escenario de manera totalmente objetiva y sin autocompasión. Somos seres lisiados psicológicamente; somos tan pequeños y tan estrechos de mente durante la representación de tal o cual personaje. Somos casi marionetas; si tenemos, digamos, seis sentimientos en nuestra vida, esquemáticamente hablando, ponemos uno de ellos sobre la escena. Si tenemos seis pensamientos en nuestra vida, mostramos uno desde el escenario, en lugar

de convertirnos, durante el proceso creativo sobre el escenario, en seres agrandados, enriquecidos, seres que se expanden y que alcanzan todos nuestros deseos creativos y nuestras emociones.

Nos podríamos liberar sobre la escena y satisfacer no sólo nuestros deseos, sino también los del público, puesto que ellos se encuentran en la misma situación; viven vidas reguladas por el reloj y no tienen imaginación ni libertad real. Sobre el escenario, tenemos la posibilidad de descubrir que todos los momentos pueden estar llenos de las cosas más profundas e íntimas que se alojan en nosotros, pero que no somos capaces de experimentar o expresar en nuestra vida diaria.

En lugar de esto, nos volvemos cada vez más pequeños. Por ejemplo, tomemos los personajes de Hamlet, Ofelia o Cordelia. Éstos pueden ser para nosotros puertas abiertas de par en par a través de las cuales podemos encontrarnos a nosotros mismos, en lugar de hacernos más pequeños que ellos, e incluso más pequeños que nosotros en nuestra vida diaria. Porque si no hay momento de inspiración, ninguna señal que nos guíe hacia la inspiración, estamos condenados a una existencia tullida sobre el escenario.

Cuando uno siente que no puede expresarse con libertad sobre el escenario, comienza la tortura, porque uno se siente en una prisión psicológica. Surge entonces la necesidad de mirar al proceso creativo desde todos los ángulos posibles. Así pues, sabemos que el método ofrece varios puntos de vista sobre el proceso creativo, y que la necesidad

de este método surge de la dolorosa experiencia de no ser capaces de vivir nuestra vida sobre el escenario lo suficientemente al completo, y, por el contrario, de hacernos más pequeños y más contraídos.

SUCESOS EXTERNOS Y LA VIDA INTERIOR

Hemos hablado sobre las cuatro fases del proceso creativo y las hemos ilustrado con una serie de gráficos. Ahora, miremos al proceso creativo desde otro punto de vista. Describámoslo de forma distinta. ¿Qué aspecto del proceso creativo nos permitiría vivir esta vida al completo? Imaginen que existen dos posibilidades: una está en nosotros mismos y en la riqueza que no podemos descubrir, y la otra está en el tipo equivocado de obra que se sitúa ante nosotros. Cuando nosotros, los actores modernos, no sabemos o no queremos saber cuál es el proceso creativo, hacemos lo siguiente: cogemos una obra inadecuada e instintivamente nos cerramos y decimos: «Ahora estoy solo, y no voy a mostrar nada de mí, porque si lo hago, estaré inmediatamente fuera del estilo del teatro actual. Tengo que mostrar mis clichés, pero no a mí mismo, porque es muy embarazoso mostrarme a mí mismo sobre el escenario».

Así que me cierro y cojo la obra que está completamente fuera, totalmente en el exterior, y comienzo a estudiar el texto, y, luego, por medio de clichés, empiezo a intentar pronunciar las palabras desde el escenario. La obra se

queda como algo exterior, y aquello que está en mi interior se queda dentro y todavía más cerrado. Se crea una ilusión, un fantasma que consiste en ciertos clichés surge de mí, se apodera de mí y dice las palabras con una voz mortecina. La obra finaliza, el fantasma ha hecho su trabajo y me puedo ir a casa.

Pero lo correcto, lo enriquecedor sería coger esa obra inadecuada y llevarla a mi vida interior, de manera que se transforme en un símbolo para mi nueva vida interior, que tengo que descubrir dentro de mí. La obra dejará de ser inadecuada, puesto que se convertirá en mí mismo expresándome a través de las sugerencias establecidas por el autor. Así pues, lo externo se convierte en lo interno, y mi vida interior se vuelve algo exterior. Se lo entrego a mi público, no me lo quedo dentro. Si consideramos todos los aspectos de nuestro método, veremos que éstos son medios para transformar nuestra vida interior en una exterior. Si esta idea cobra vida en la mente de cada uno, su significado no es sólo tener una imagen.

Debo hablarles de ciertas ideas y ciertos conceptos, si quieren entender mi propósito. Todos los aspectos del método se pueden entender desde el punto de vista de transformar lo exterior en la vida interior y de convertir la vida interior en el suceso externo. Tener conocimiento de esto significa, en gran medida, manejarlo y poder hacerlo. Lev Tolstoi dijo una vez que si estás enfadado y quieres vengarte de alguien, en lugar de sermonearte a ti mismo sobre tu con-

ducta, deberías imaginarte de forma muy precisa, día tras día, que tienes la oportunidad de vengarte, y que tu víctima ha caído. Cuanto más comprendas que has ganado y que tu víctima está aplastada, con mayor seguridad este conocimiento dará el fruto que no esperas. Es tu verdadero deseo. Perderás el deseo de vengarte y te compadecerás de tu víctima. El hombre de verdad que hay en ti saldrá a la luz, porque sabrás cuál es tu objetivo.

Si sabemos cuál es nuestro objetivo en el método, llegaremos a él, no sólo como yo sugiero, sino que ustedes mismos llegarán a él. Cada uno de nosotros es un individuo creativo, y antes de adquirir el método de manera personal, deben imaginarse ya formados por él. Tiene que ser el método de cada uno de ustedes. Tienen que imaginarlo de forma distinta, nadie más puede imaginarlo igual. Yo debo darles mi idea del método y ustedes deben imaginar cómo van a aceptarlo. Entonces, tendrán una visión del método que será la suya propia y no la mía, una visión que podrán desarrollar de acuerdo con su individualidad. Si ustedes piensan que yo voy a imponerles algo, lo van a rechazar. La clave está en individualizar las cosas que yo les voy a contar.

Analicemos ahora otro aspecto del método. Les he dicho que existen cuatro cualidades que todo actor debe tener como algo permanente para poder aplicarlas cada vez que su individualidad creativa quiera hacerlo y de la manera que quiera hacerlo. Una de ellas era el *sentimiento de facilidad* y la otra era el *sentimiento de forma*.

SENTIMIENTO DE FORMA. EL CUERPO DEL ACTOR

El sentimiento de forma que tengo en mente es, naturalmente, la forma exterior, que parte de nuestro cuerpo; debemos reflexionar sobre nuestro cuerpo como una forma, debemos experimentarlo como una forma. Olvidamos cosas que no tenemos derecho a olvidar. Tenemos que caer en la cuenta de ciertos hechos que son tan obvios, tan conocidos por todos, que ya nadie piensa en ellos. Pero debemos saber que nuestro cuerpo es una forma, una forma definida y concreta.

Al principio, puede parecer difícil darse cuenta de que tenemos brazos y manos que son capaces de moverse en diferentes direcciones. Es muy obvio, por lo tanto, decir que nuestros movimientos no tienen forma, a menos que revisemos conscientemente esto que es tan obvio. Si intentamos darnos cuenta de que tenemos brazos, manos, piernas y pies, y nos asombramos de este hecho, seremos entonces capaces de manejarlos subconscientemente con mucha más expresividad.

Hace décadas, la gente estaba menos contaminada por el intelecto; sus vidas no eran como las nuestras, hechas añicos por todo lo que nos rodea, la radio, la televisión, el teléfono, distracciones sin sentido a las que nos hemos acostumbrado. En el pasado, la gente era más libre de espíritu y de alma, sus nervios eran mucho más fuertes, sus latidos más normales, su respiración mucho más profunda que la nuestra y muchas, muchísimas otras cosas físicas y

psicológicas no caían sobre ellos como un terrible peso, como lo hacen sobre nosotros, aun cuando es posible que no lo sintamos.

Cuando despertemos de nuevo a esta sensación de nuestros cuerpos como forma, obtendremos una nueva y clara capacidad para manejar y gobernar nuestros cuerpos de la forma más expresiva posible, y más que eso, seremos capaces de inspirarnos a través de ellos.

En este punto, debo hablar de nuevo sobre un pequeño aspecto. Nos inspiramos a través de nuestro cuerpo aunque no lo sepamos, pero nuestros cuerpos nos inspiran erróneamente, y de una forma limitada la mayoría de las veces, porque son la expresión de ciertas ideas que tenemos sobre nosotros mismos. Si yo estoy gordo y tengo una gran barriga, expreso una cierta idea. Si estoy muy delgado y tengo una cintura muy pequeña, no puedo deshacerme de esta idea y toda mi inspiración surge de esta cintura pequeña. O tengo un tórax muy bien desarrollado, que da otra psicología. Si, por ejemplo, una persona muy gorda dice «voy corriendo y te lo traigo», hay naturalmente algo cómico en ello.

Por lo tanto, hay algo que surge puramente de nuestro cuerpo como forma, que nos inspira consciente o inconscientemente. Si nuestros cuerpos están desarrollados hasta el extremo de que ya da lo mismo qué cintura, qué hombros o qué pies tengamos, si somos capaces de manejar nuestros cuerpos hasta el extremo de inspirarnos a partir de su *totalidad*, nos inspiraremos entonces a través de nuestros cuerpos.

Puede sonar extraño que algo como la inspiración, que es muy espiritual, nos pueda ayudar de esta manera, pero es cierto. Por lo tanto, sugiero experimentar el cuerpo como una forma que nos conduce, una vez más, hacia el mismo concepto: el proceso creativo y la inspiración.

EJERCICIO

Cuanto más simple hagamos este ejercicio, mejor. En primer lugar, intenten ser conscientes, cada uno por sí mismo, de que tienen un cuerpo que está erguido. Ningún otro ser en el mundo tiene esta posición; los animales están en la horizontal e incluso los monos se inclinan hacia la tierra de una forma un tanto fea. Así pues, dense cuenta de que están erguidos. Luego, comprueben que su cabeza es como una corona sobre esta parte de su ser, y que es redonda. Ésta es la única parte redonda de su cuerpo. Luego, vean cómo tocan la tierra, pero sabiendo que no pertenecen a ella. Acuérdense ahora de que los animales están unidos a la tierra por las cuatro patas. La vaca, por ejemplo, está completamente unida a la tierra. Sin embargo, nosotros podemos tocar la tierra aquí, allí y en todos lados. Ahora muévanse y dense cuenta de que están tocando la tierra mientras la empujan. Ahora sean conscientes del siguiente hecho: el animal tiene que utilizar las cuatro extremidades. Ahora escojan una posición y vean que, siendo animales, no pueden mover las manos ni los brazos. ¡Qué cosa tan

terrible! ¿Cómo pueden expresarse? Incluso la cabeza está girada hacia la tierra.

Comparen la psicología de este animal imaginario con su habilidad para erguirse y liberar las manos y los brazos. Debemos apreciar el hecho de que estén libres. Ahora verán que los brazos y las manos son la parte más expresiva de nuestro cuerpo. Pero confundimos dos cosas, confundimos la cabeza (incluyendo todos los sutiles músculos de la cara) con nuestros brazos y nuestras manos e intentamos expresar cosas haciendo gestos con la cara. Esto es algo terrible. Cuando nos reímos en escena, por ejemplo, e intentamos enseñar los dientes, etcétera, todas esas muecas se hacen porque confundimos el movimiento de las manos y de los brazos, y los sustituimos por movimientos de la cara. Todas esas muecas resultan de nuestra confusión subconsciente, porque no sabemos para qué sirven nuestros brazos y nuestras manos. Si las metemos en los bolsillos, no nos queda otro remedio que poner caras. Cuando aprendamos a utilizar los brazos y las manos, nuestros ojos se harán mucho más expresivos sobre el escenario, lo cual está muy bien, porque toda nuestra vida estará concentrada en nuestros ojos. Tenemos el derecho de irradiar con los ojos.

A veces se considera que el movimiento de las manos y los brazos obedece a un instinto nacional; por ejemplo, los rusos, italianos y franceses los mueven con demasiada libertad para el gusto de los americanos. Su gusto les dirá cómo deben hacer uso de esta capacidad. La capacidad debe estar ahí, pero el cómo aplicarla es una cuestión que uste-

des, como artistas individuales, deben descubrir. Pero lo que sí está mal (tanto si son americanos como extranjeros) es tener siempre las manos en los bolsillos.

Cuando comprendamos que esta cosa redonda, nuestra cabeza, no debe hacer gestos ni muecas, y una vez que nos demos cuenta de que nuestros brazos y manos no están sujetos a la tierra, y de que estamos erguidos y tocamos la tierra empujándola, deberemos entonces comprender una cosa más para experimentar nuestro cuerpo como forma, y es que tenemos en nuestro pecho un centro imaginario. Si trabajamos esta idea, podremos movernos dentro y fuera del escenario con mayor libertad, creatividad y expresividad. Si no, nos arrastraremos tras nosotros mismos, como pasa siempre que no sabemos cuál es nuestro centro. Cuando sé dónde estoy centralizado como forma, me muevo hacia delante guiado por este centro. Ésta es la clave de una actitud psicológica equilibrada, que, a su vez, abre las puertas a otras muchas capacidades.

El hecho de sentirse en armonía interiormente significa que uno es capaz de producir cosas inarmónicas mejor y más libremente. Por otro lado, si siempre somos inarmónicos e intentamos producir cosas bellas, lo haremos siempre mal. Ahora caminen por la sala guiados por este centro. Sientan el centro en su pecho, y comprueben cómo todo su cuerpo les agradece esta armonización, de forma que los brazos, las manos, las piernas y los pies están de algún modo en su sitio correcto, por así decirlo.

Descubrirán que surge un equilibrio tanto físico como psicológico y que el cuerpo que ha sido armonizado nos

inspira. El alcance de la inspiración es mucho más grande, las ideas del artista y del actor serán mucho más ricas y más interesantes si provienen de un cuerpo sano y armonizado.

Podemos volver a la persona con sobrepeso que va a buscar algo corriendo. Si penetramos en su imaginación y vemos qué piensa de sí mismo, veremos que es un mundo totalmente diferente. Es muy distinto de otra persona con otro tipo de cuerpo. Su mundo es diferente del mundo de cualquiera de nosotros. Una persona alta tiene, naturalmente, un tipo de imaginación diferente a la de una persona baja, pero el único camino consiste en armonizar nuestro propio cuerpo, y luego ser capaces de imaginarnos gordos, altos, bajos o delgados.

Naturalmente, la persona físicamente gorda no puede imaginar e interpretar a una persona delgada, pero si intenta armonizar su cuerpo tal como lo estamos describiendo, puede dar la impresión de ser una persona delgada. Pickwick era así, me imagino, porque su personaje era, en cierto modo, organizado, pero Falstaff era completamente diferente porque toda su psicología se encontraba alrededor de su estómago e incluso más abajo. El centro de Sir Andrew Aguecheek estaba en la nariz.

CARACTERIZACIÓN

Trataremos ahora otro punto de nuestro método: la caracterización. Debemos tener la psicología de un cuerpo ideal,

incluso si físicamente no lo tenemos, porque veremos entonces qué fácil y placentero será imaginar e interpretar cualquier caracterización corporal. Se pueden encontrar muchas cosas cómicas de esta manera, como si se imaginan, por ejemplo, que su centro está en la nariz, o que su centro está detrás de ustedes, una cosa redonda, gorda y pesada que les arrastra. Su cuerpo entero se hará expresivo a través de su cuerpo imaginario interno.

Ahora caminen al ritmo de una marcha, recordando todo lo que hemos mencionado: la cabeza como una forma redonda, el centro en el pecho, los brazos y las piernas que nacen del centro como una gran tijera.

MOVIMIENTO COMO FORMA

La siguiente propuesta consiste en experimentar el movimiento como una forma en sí misma. Esto también es muy importante. Porque si desarrollamos la capacidad de experimentar nuestros movimientos como formas, una vez más, nos volveremos más expresivos, ¡incluso con las manos y los brazos en los bolsillos! Si lo hacen con sentimiento de forma, tendrá un significado. Para este ejercicio, estiren el brazo derecho y experimenten el proceso como una forma. Empiecen y paren, y lo que ocurre es la forma en movimiento. Cuando experimentemos esta sensación, sabremos lo que significa experimentar una forma en movimiento.

Ahora, levántense y experimenten el movimiento como una forma que esculpen y moldean en el aire que les rodea. Siéntense ahora con el mismo sentimiento de forma. Háganlo de forma muy acentuada para que más tarde se transforme en libre, espontáneo y subconsciente. Luego combinen movimientos de brazos y manos al ponerse de pie, y den unos cuantos pasos adelante. En lugar de dejar caer el movimiento con vaguedad o accidentalmente, decidan cuándo van a parar el movimiento. Al principio harán los movimientos rígidos como en *staccato*, pero esto desaparecerá. Ahora elijan una postura e imaginen que está en el aire, aléjense de ella e imaginen que la forma se queda en el aire. Esto despertará en ustedes el sentimiento de forma.

Ahora dense la mano con sentimiento de forma y digan «hola» o «adiós». Ahora tres personas se encuentran e improvisan el encuentro cada vez, ajustándose el uno al otro. Deben experimentar el sentimiento de forma de tres personas que se encuentran. Verán que su naturaleza actoral va quedando cada vez más satisfecha al hacer estos ejercicios.

Experimentemos ahora algunos movimientos abstractos. Una persona coge una postura y la mantiene, otra persona se le une y coge una postura en armonía con la otra. Ahora otro paso. Debemos combinar el sentimiento de forma, más el tema que dará música en este caso. Escucharemos la música, sintiendo el tema intuitivamente, cogeremos posturas en armonía con el tema musical y con

las posturas que lo están creando y expresando. Ahora elijamos un tema como los celos.

SENTIMIENTO DE FACILIDAD

Ejercitemos una vez más el sentimiento de facilidad de la forma más sencilla, levantando los brazos y las manos, que son el recurso más expresivo en nuestra profesión de actor. Ahora cojan una silla y muévanla con sentimiento de facilidad. Perderá su peso porque estamos imbuidos de sentimiento de facilidad. Ahora todo el grupo cogerá esta pesada mesa con sentimiento de facilidad y la levantará de forma que parezca que no pese. Ahora cada miembro del grupo se levantará y dirá «hola» a todo el grupo; será una pequeña representación para cada uno, una vez más, utilizando el sentimiento de facilidad. A veces, al ensayar, es bueno deshacerse de todo y simplemente incorporar ese sentimiento.

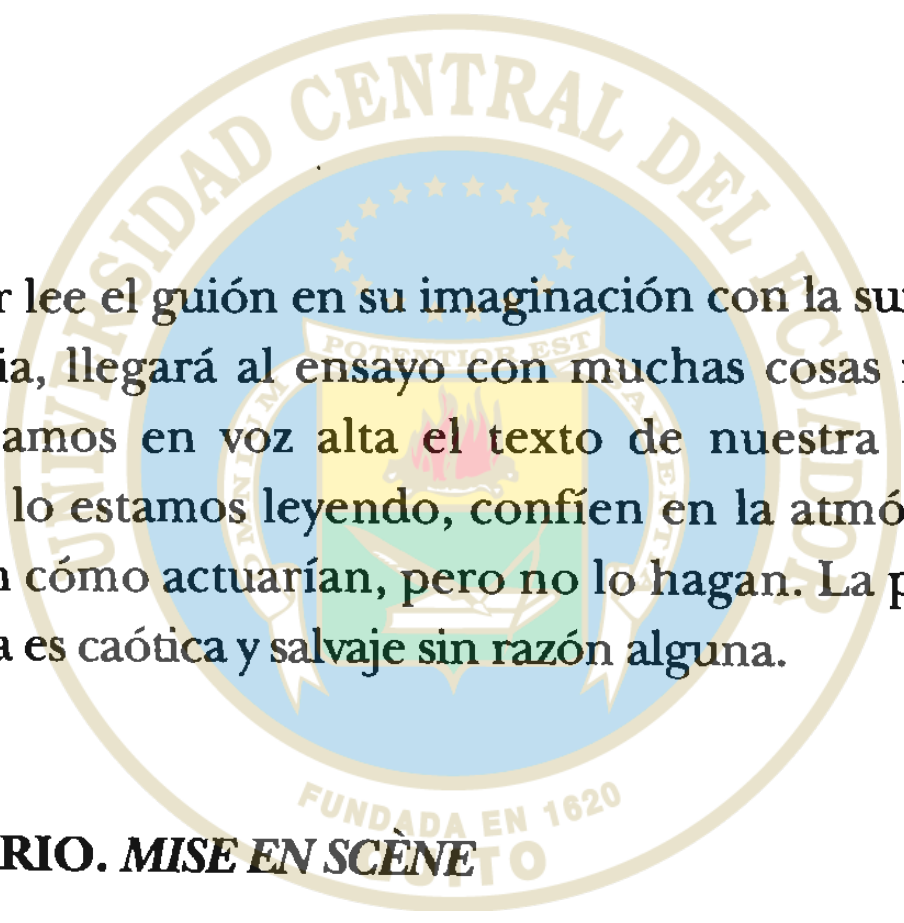
SÉPTIMA CLASE

Sentimiento de totalidad

28 de noviembre de 1941







Si el actor lee el guión en su imaginación con la suficiente frecuencia, llegará al ensayo con muchas cosas nuevas. Ahora leamos en voz alta el texto de nuestra escena. Mientras lo estamos leyendo, confíen en la atmósfera, e imaginen cómo actuarían, pero no lo hagan. La primera atmósfera es caótica y salvaje sin razón alguna.

ESCENARIO. *MISE EN SCÈNE*

El escenario de la obra con mucha frecuencia es algo abstracto para los actores, por la idea equivocada de que en nuestra profesión de algún modo siempre se va a tropiecer. Resulta muy grato conocer el escenario tan bien como uno conoce su propia habitación. Por lo tanto, tenemos que familiarizarnos con el escenario, lo primero, haciéndonos una serie de preguntas. ¿Dónde están los focos?, por

ejemplo. Deben tener en mente la atmósfera cuando deciden cosas así. Debemos desarrollar una sensibilidad hacia ese tipo de elementos. No da lo mismo dónde estén las luces. De nuevo, una vez que el director fije la *mise en scène*, ésta sólo será buena cuando los actores estén libres para improvisar mientras el director esté proponiendo cierta *mise en scène*. Intenten comprender qué aspecto puede tener nuestra escena: 1) Caótico. 2) Unificado por la canción. 3) Íntimo.

Ahora vayan a las primeras frases. Los que dicen el texto ya están en escena y los demás van entrando. Aquellos que estén en el escenario deben hablar de forma que todos les oigan, y la tarea de los demás es hablar como si estuviesen en un caos, pero de manera que no llamen la atención sobre los otros. Todos aquellos personajes que no estén hablando, se mueven de un lado a otro con agitación.

Recapitulemos los primeros pasos para poner en pie una obra: 1) El escenario debe ser bien conocido por el actor. 2) Encuentren primero las atmósferas más importantes, en la imaginación, y luego improvisando en concreto cada una de ellas bajo las indicaciones del director. Cuando las primeras atmósferas estén ahí, con la *mise en scène* particular, tendremos entonces la base sobre la que el director pueda dirigir y sobre la que los actores puedan actuar con un entendimiento mutuo. Entonces, el director no será un déspota y los actores sus esclavos. Los actores entenderán las indicaciones más sutiles del director, porque serán resultado de este entendimiento.

SENTIMIENTO DE TOTALIDAD

He mencionado que hay tres cualidades que el actor debe poseer como capacidades permanentes. Una es el sentimiento de facilidad, otra es el sentimiento de forma y la tercera, una que podríamos llamar sentimiento de totalidad. El actor debe tener la capacidad de «aprehender» la obra como un todo, dentro de la cual hay pequeñas «totalidades». Si hay una palabra con una significación especial, el actor debe tener la capacidad de captar esta palabra como algo total.

La particular capacidad de «aprehender» las cosas en el tiempo y el espacio como una totalidad es importante desde muchos puntos de vista. Primero, si se desarrolla esta capacidad, el actor no estará perdido en la multitud de detalles, sino que éstos se convertirán en partes orgánicas de la totalidad. Con frecuencia, vemos actores que actúan mostrando una maravillosa serie de detalles, pero aun así, no resulta agradable mirarlos porque el actor no tiene la capacidad de «aprehender» la totalidad dentro de la cual se elaboraría el «bordado».

Este sentimiento de totalidad, que es algo muy agradable, se puede desarrollar lentamente por medios muy simples. Practiquemos de nuevo el movimiento de levantar los brazos y las manos, arriba y abajo, con el objetivo de experimentar esto, que es tan sencillo, como un todo completo. Es algo puramente psicológico. Algo psicológico con lo que se puede captar todo. Es este bello sentimiento hacia

«una» cosa lo que hay que despertar. Si despiertan este sentimiento, incluso soñarán con «uno»; es algo muy completo y muy bello.

Ahora hagan el ejercicio dos veces con sus brazos, luego, seguidamente, háganlo una vez y luego, pausa, y luego lleven los brazos abajo y háganlo como un único movimiento. Por complejas que sean las tareas entre compañeros, si poseen el sentimiento de totalidad, éste les indicará el ritmo más adecuado. Se trata de la mejor inspiración para muchas cosas: ritmo, sincronización, significado; todo se aclarará.

PREPARACIÓN Y SOSTENIMIENTO

Ejercicio

Siéntense, levántense, cambien de sitio y vuélvanse a sentar, y experimenten esto como un todo. Se encontrarán con muchas cosas que les distraen, pero intenten superarlas con este sentimiento de «una» cosa.

Ejercicio

Pregúntenle la hora a su compañero; el compañero responde, pero los dos deben tener el sentimiento de totalidad.

Ahora verán que este sentimiento de totalidad es impo-

sible sin *preparación y sostenimiento*, y cómo se convierte en algo muy agradable para nosotros y para el público. Las cosas interiores que no podemos mostrar, pero que podemos experimentar, esto es lo que el público quiere y lo que necesita.

Ahora repitan el ejercicio de preguntarle a alguien la hora, pero, en esta ocasión, ambos deben experimentar juntos la preparación y el sostenimiento. Es una tarea mutua delicada. Experimenten ahora dos cosas diferentes como dos olas, pero que siga siendo una sola cosa. Primero, la preparación, luego la pregunta «¿qué hora es?», luego sostengan. Luego comiencen otra ola diciendo «vamos», luego vayan y sostengan. Todo una sola cosa.

ELENCO O CONTACTO

Utilizamos el sentimiento de *totalidad* principalmente con nuestros compañeros en escena, por lo tanto, requiere un entendimiento y una sensibilidad mutua y muy sutil entre los compañeros. Existen otros ejercicios que nos preparan para este delicado sentimiento de elenco o contacto.

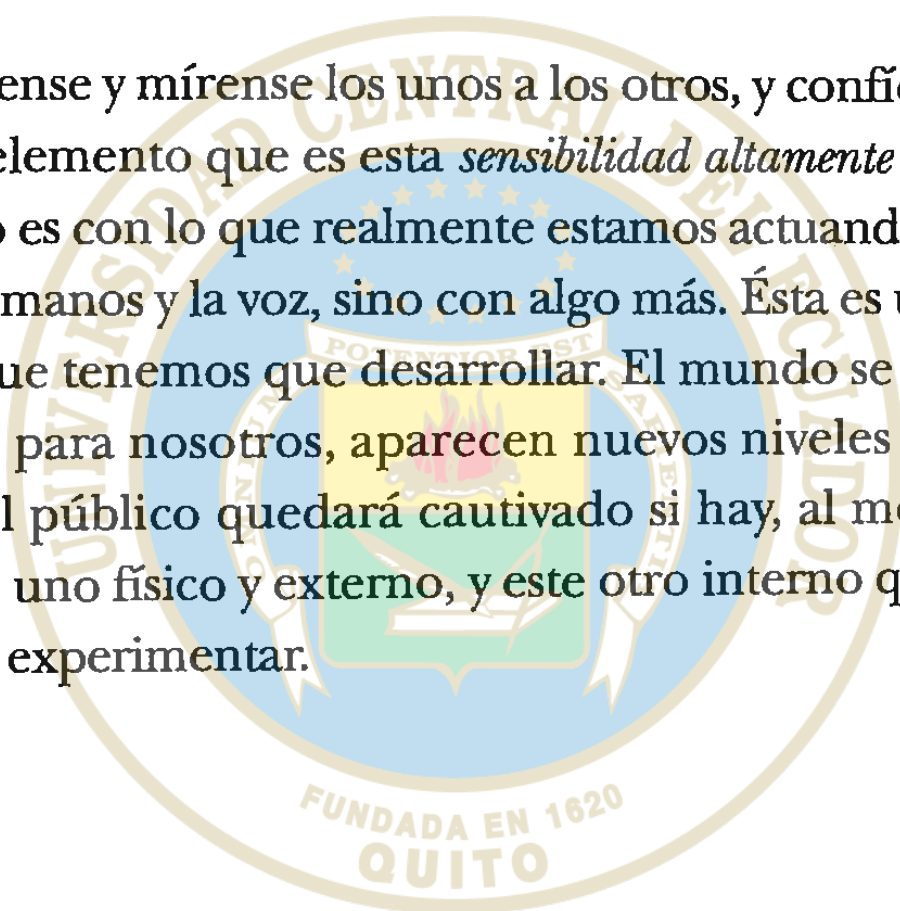
Ejercicio

Siéntense en círculo, de manera que puedan verse todos. Para poder ser sensibles a los demás, no es suficiente con ver u oír a la otra persona. Debemos contar con otro órga-

no imaginario, y debemos despertarlo en nuestro interior. En este ejercicio, nos tenemos que levantar todos a la vez, sin haber acordado nada.

NIVELES DE ACTUACIÓN EXTERNA E INTERNA

Escúchense y mírense los unos a los otros, y confíen en este tercer elemento que es esta *sensibilidad altamente desarrollada*. Esto es con lo que realmente estamos actuando, no sólo con las manos y la voz, sino con algo más. Ésta es una de las cosas que tenemos que desarrollar. El mundo se hace más grande para nosotros, aparecen nuevos niveles de actuación. El público quedará cautivado si hay, al menos, dos niveles: uno físico y externo, y este otro interno que acabamos de experimentar.



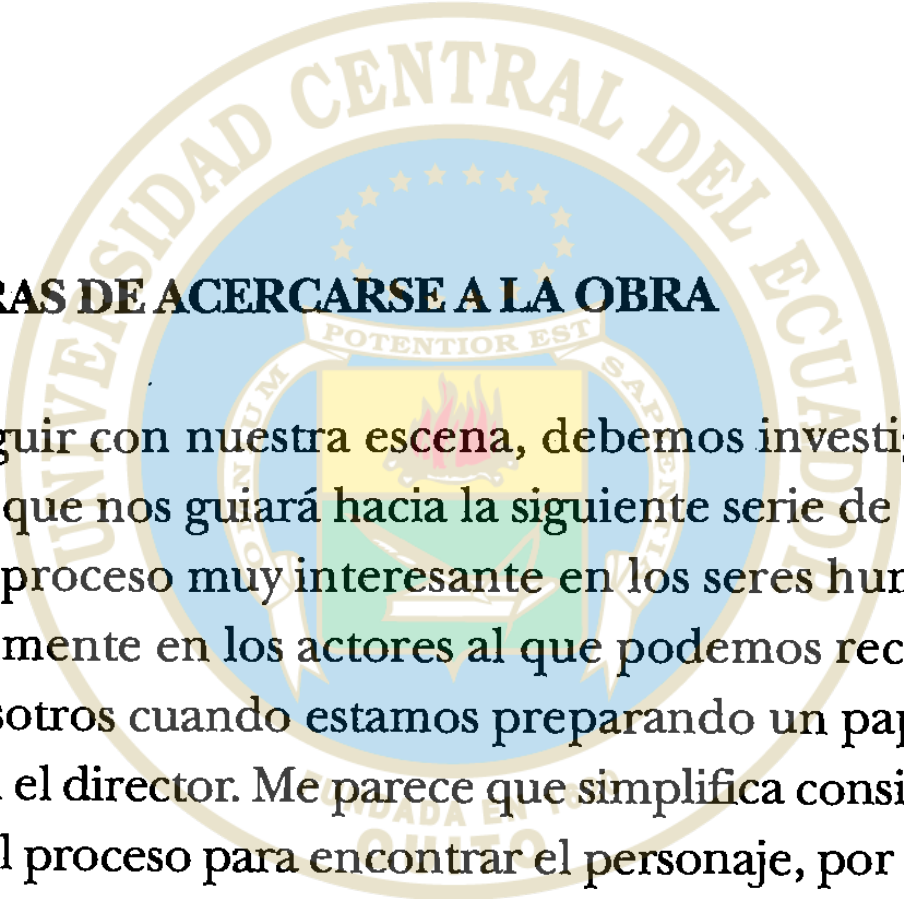
OCTAVA CLASE

El papel del director

1 de diciembre de 1941







MANERAS DE ACERCARSE A LA OBRA

Para seguir con nuestra escena, debemos investigar otro aspecto que nos guiará hacia la siguiente serie de ensayos. Hay un proceso muy interesante en los seres humanos, y especialmente en los actores al que podemos recurrir no sólo nosotros cuando estamos preparando un papel, sino también el director. Me parece que simplifica considerablemente el proceso para encontrar el personaje, por un lado, y por otro, sirve para comunicar a los actores las ideas del director sin hablar ni filosofar demasiado.

Lo siguiente ocurre a menudo, y era particularmente cierto en el Teatro del Arte de Moscú. Nos sentábamos a la mesa durante meses y meses, hablando de nuestros personajes, haciéndonos los inteligentes y los sabios acerca de la obra, ¡pero ninguno de nosotros se atrevía a actuar! Luego venía el momento más duro, el período más difícil, cuando

dejábamos de hablar y nos poníamos a actuar, y veíamos que de todo nuestro análisis sobre el personaje y la obra no sacábamos ningún resultado. Nuestra aproximación intelectual siempre acababa con el deseo y la capacidad para actuar, hasta después de muchos días de dificultades, cuando recordábamos que éramos actores.

Pero hay una manera de abordar la obra y el personaje sin hablar tanto. Para la fase inicial del trabajo es indudablemente buena; yo la he probado y ha sido un éxito, pero por cuánto tiempo se puede mantener durante el proceso de ensayo, es una cuestión diferente. El tema es el siguiente: podemos imaginarlo fácilmente cerrando un ojo, por así decirlo, pero ¿qué es lo que veremos? Veremos que estamos obligados a hacer dos cosas en escena, y que estas dos cosas incluyen todo lo que hay en el hecho mismo de la actuación. Una es que siempre tenemos que *hacer* algo, ya sea exteriormente, moviéndonos y hablando, o teniendo un objetivo, lo cual significa que nos estamos moviendo interiormente hacia nuestra meta. En cualquiera de los casos, se trata siempre de un movimiento, ya sea visible o invisible. La segunda parte de trabajo que todo lo incluye consiste en cómo lo hacemos. Si, en la fase inicial de nuestro trabajo, realmente intentamos captar el personaje y la obra desde el punto de vista de «*qué*» se ha hecho y «*cómo*» se ha hecho, entonces, lo tendremos todo.

VOLUNTAD O ACCIÓN Y CALIDADES O SENTIMIENTOS

Si, por ejemplo, les pido que cojan una silla y que la pongan en un sitio determinado, estamos hablando de hacer o de «qué» estoy haciendo. Ahora queda la pregunta: ¿«cómo» lo hago? Todos los «cómos» imaginables pueden ser interpretados como calidades de mi acción, de mi actuación. Puedo hacerlo con la calidad de «cuidado»; ¿y qué es esto sino actuar? Actuación simple, pero completa: yo *hago* algo con cierta *calidad*. Ustedes se pueden decir a sí mismos, por ejemplo, nada de sentimientos, nada de filosofía, nada de psicología ni nada por el estilo, sólo la tarea elegida con la calidad elegida. El resultado será que despertarán lo más valioso que hay en la profesión del actor: sus sentimientos. No pueden dejar de mover la silla con la calidad de «cuidado» sin despertar algo en su interior. Pueden emprender cualquier acción, con todas las calidades. Cualquiera que sea el nombre que le quieran dar a aquello, se puede convertir en una calidad. Esto es una clave importante para actuar, mediante lo cual todo se vuelve sencillo.

Tomemos el ejemplo de Hamlet y Horacio en la torre del castillo, esperando a que aparezca el fantasma. ¿Qué está haciendo Hamlet? Está proyectando su atención en una dirección. Puede proyectar todo su ser con la calidad de «ansiedad» e inmediatamente surgirá algo, la primera piedra sobre la que apoyar otras cosas. El director les puede pedir que combinen dos calidades: «ansiedad» y «afecto», por ejemplo. Todo se hace posible. Llegarán a

cosas cada vez más complicadas y, como resultado, desde el punto de vista del actor, el personaje se puede preparar con mucha rapidez. Pero hay que prepararlo de verdad, y no con clichés vacíos que continuamente nos persiguen.

En segundo lugar, la acción simple y la calidad simple apelarán a nuestra vida más íntima, pues no estamos desde el principio apelando a nuestros sentimientos, no nos estamos desgarrando el alma para encontrar nuestros sentimientos, que no se pueden encontrar de esta forma. Si el actor no puede encontrar el sentimiento (por ejemplo, de ternura hacia un niño) y le dice al director que nunca ha tenido un niño, el director puede contestarle que todo el mundo puede dar la calidad de ternura y amor a sus acciones.

Simultáneamente, emprendamos la acción de mover la silla con la calidad de «cuidado». Ninguna de las dos cosas son el resultado, son sólo el trampolín para despertar los dos aspectos más importantes que los actores siempre deben utilizar en toda su magnitud: nuestra voluntad o acción y nuestros sentimientos. Para la acción debemos simplemente elegir *qué* hacer (la *acción*), y para los sentimientos futuros, debemos elegir *cómo* hacerlo (la *calidad*).

Supongamos que eliges uno de los soliloquios de Hamlet. ¿Surge la calidad de lo que estás haciendo?

Es una sola cosa en realidad. Lo que están haciendo y la calidad con la que lo hacen es en realidad una cosa que

ustedes acuerdan. La acción nunca dicta la calidad, ni la calidad la acción; es una unidad.

Tomemos el soliloquio de Hamlet: «Pero ahora estoy solo». La manera que él tiene de vengar la muerte de su padre esta teñida de ciertos sentimientos. Su acción consiste en vengar la muerte de su padre, pero con ciertas calidades o «cómos».

Mi objetivo era simplificar incluso las cosas más complicadas, y, por lo tanto, he hablado de la acción como un gesto.

En el monólogo de Julieta, «Romeo, Romeo, ¿por qué eres tú?», digamos que su acción es atravesar la distancia, es encontrarle, y su calidad es de «anhelo». ¿Su acción sería hablar a alguien con la calidad de anhelo, sobre lo cual se podría añadir todo lo demás?

Exactamente. Pero añadamos algo. Si describimos cuál es nuestra acción, lo hacemos hablando. Si lo mismo es cierto de las calidades, entonces ¡hemos vuelto al Teatro del Arte de Moscú y a hablar sin parar! Por lo tanto, la compleja acción de Julieta se debe encontrar «a tientas», para lo cual no necesitamos más que el talento del actor. Cuando el actor dice «voy a tientas», antes de saber todas las acciones, es cuando todas las complejas acciones de Julieta deben simplificarse hasta el punto en el que el actor pueda mostrarlas, con simples gestos físicos, con las manos, los brazos y el cuerpo; es ahí cuando estamos en el punto correcto.

Nada puede ser más simple o más atractivo para noso-

tros los actores. Por lo tanto, Julieta en este momento está «yendo a tuestas» pero ¿con qué calidad? Con la calidad de «añoranza». Ahora hagan el mismo gesto, pero con la calidad de «añoranza» en los dedos, en las manos, en los brazos y en el cuerpo. Cuando tengan la psicología que ustedes elijan y decidan convertirla en un simple gesto físico con cierta calidad, tendrán entonces la base para desarrollar su personaje y para despertar su vida emocional y sus impulsos de voluntad. Su imaginación creativa y todo lo demás se sumarán a ello hasta que se inspiren, que es cuando todo marcha por sí solo y ustedes están simplemente actuando.

ATMÓSFERA

Llevo tiempo queriendo preguntarle algo sobre el tema de la atmósfera. He visto a actores muy buenos cayendo en algo muy malo: lo que yo llamo representar el estado de ánimo, esto es, representar el resultado del estado de ánimo. Durante diez o veinte minutos no vemos lo que el actor está haciendo, sólo le vemos irradiando cierto estado de ánimo. Muchos actores buenos se entregan a esto por falta de acción. ¿Cómo se puede evitar?

Primero, debo contestar que a lo largo del método que estamos explorando no encontrarán un solo lugar en el que se apele a los sentimientos, puesto que éste es el punto más peligroso y traicionero. En cuanto intentamos apelar a

nuestros sentimientos, perdemos el control. Perdemos la acción y nos enredamos dentro de cierto estado emocional, y empezamos a mentir cada vez más. Todos los conceptos de los que hemos hablado son sólo caminos hacia los sentimientos, pero nunca apelamos a ellos directamente. He intentado explicar que tenemos que imaginar la atmósfera a nuestro alrededor llena de ciertas cosas. Esto nos libra de tener que extraer nuestros sentimientos a la fuerza. Por ejemplo, si imaginamos el ambiente de una catedral (el aire lleno de admiración) naturalmente nuestros sentimientos reaccionarán a esto.

*Yo no creo que se le pueda dar un carácter específico a la atmósfera. Ésta surge de la relación de uno mismo con el objeto o con la persona. Por ejemplo, la relación de esta clase con Michael Chejov es una atmósfera. Esa atmósfera ya ha cambiado, y mi actitud se ha vuelto muy distinta de la de cualquier otra persona en la clase; se ha vuelto algo personal, algo individual.*²⁰

En mi opinión la atmósfera es el sentimiento que a uno le nace, que puede ser un adaptación absolutamente individual a, digamos, la luz de la luna, o el jardín, o el balcón y así sucesivamente. No se tiene el mismo sentimiento que se tendría a plena luz del día en la playa. Si utilizas la atmósfera con la acción, no puedes implicarte en un estado de ánimo. Tienes tu acción, que no se vuelve estática, y te estás expresando en acción. Por ejemplo, cada uno de nosotros tiene una reacción hacia la noche, pero no es la misma.

Creo que estamos confundiendo dos cosas: actuar y nuestros sentimientos personales. Si se nos da una situación y una atmósfera, y decidimos que vamos a trabajar a favor de una atmósfera de «admiración», lo que yo sienta no es importante; yo sólo tengo que trabajar a favor de la atmósfera.

*¿Significa esto que uno no debería tener reacciones individuales?
¿Dónde está la dificultad?*

¿Qué podemos obtener partiendo de la atmósfera generalizada, si no partimos del carácter particular y sus reacciones particulares? Usted dice, por ejemplo, que hay una atmósfera general de la taberna a la luz de la luna. ¿Qué podemos obtener de eso que sea diferente de la reacción individual?

La atmósfera, de la forma en la que la hemos descrito, tiene que imaginarse como algo que existe *objetivamente*. Para empezar, nos tenemos que olvidar de nosotros; que nosotros individualmente experimentemos o no la admiración por la catedral no es importante. Lo importante es cómo imaginamos la obra en la que tiene lugar este momento en particular. Diferentes personajes entran en esta catedral: uno experimenta admiración, otro, algo distinto, mientras que un tercero se vuelve despreciativo, digamos. Ése es el tema de la obra: un personaje cínico en la atmósfera de admiración; si no, el cinismo no tendría ningún significado.

¿No significa eso que está usted partiendo de un cliché cuando dice que la catedral es algo formidable y que la luz de la luna es romántica?

Podemos poner muchos ejemplos. Si tenemos una catedral sobre el escenario, la atmósfera depende de la obra y de lo que está pasando. Recuerden *Asesinato en la catedral*, de inmediato les viene la atmósfera. He utilizado la catedral y la catástrofe en la calle simplemente como ejemplos, pero no hay clichés en nuestra comprensión de la atmósfera. Si estamos intentando identificar cuál es la atmósfera en la vida diaria o en una obra, debemos descubrirla a partir de la situación en la vida o a partir de la obra de una forma totalmente objetiva.

Ahora imaginémonos la catedral con la atmósfera de admiración. Si me vuelvo cínico o me lleno de admiración, es asunto mío, pero desde el momento en el que estoy interpretando un papel en una obra en la que el director quiere la atmósfera de admiración, tengo que imaginarla, porque formo parte de la obra. Incluso si interpreto el personaje de un cínico, debo imaginármela, porque si no, no sé qué hacer en la obra.

¿Debe el actor crear la atmósfera igual que crea cualquier otro personaje?

Digamos que hemos decidido crear la atmósfera de admiración que está escrita en la obra. Tenemos que hacerlo

con nuestra manera de imaginar el aire que nos rodea impregnado de la atmósfera. Entonces ocurre lo del sentimiento. Cuanto más crecen en su personaje, mayor es su reacción a esta atmósfera como personaje, y es entonces cuando tenemos lo que el autor quiere. El autor mezcla muchos personajes en la atmósfera de una escena, de un acto, de toda la obra. Pero, tanto si son cínicos, como personajes, hacia la atmósfera de admiración, como si simpatizan con ella, es algo que deben aceptar; si no, se quedarán fuera del estilo de la obra o no encajarán en la escena.

Supongamos que es usted un personaje cínico y el director ha dicho que la atmósfera es de admiración, ¿qué pasa con su personaje?

Reacciono como lo haría el personaje, pero, para poder reaccionar a algo, debe haber algo ante lo que reaccionar. Si para mí no hay atmósfera de admiración, porque soy un personaje cínico, entonces no estoy participando en la obra. Le diré más adelante cuál es el orden de trabajo.

¿Quiere usted decir que la atmósfera es creada por la obra y que es resultado de ella?

ORDEN DE TRABAJO: ATMÓSFERA. GESTO CON CALIDAD. CARACTERIZACIÓN

Yo sugeriría que dejásemos la cuestión de a partir de dónde surge la atmósfera, porque esto nos llevaría a un análisis psicológico que no nos sirve de nada. Su intuición de actor acepta, por ejemplo, la atmósfera de una taberna sucia en nuestra escena. Tenemos medios en nuestra alma de intérprete para captar la atmósfera intuitivamente, además tenemos los medios para imaginar esta atmósfera envolviéndonos. Esto es todo lo que necesitamos. Al mismo tiempo, tenemos que hacer los gestos con calidades, y tenemos la caracterización. *Por lo tanto, tenemos el siguiente orden:* 1) Atmósfera. 2) Gesto con calidades. 3) Caracterización. Ahí tenemos toda la composición de la forma más sencilla.

Naturalmente, existe un camino aún más fácil, que consiste en utilizar clichés. Pero nosotros nos negamos a eso, porque los clichés cierran el alma del actor en lugar de abrirla. Para descubrir el camino hacia estas cosas intensas, vitales y originales, tenemos que hacer algo, tenemos que sacrificar nuestra energía.

Existen dos aproximaciones: la primera es muy larga y fue desarrollada en su máxima expresión en el Teatro del Arte de Moscú, se trata del análisis. Naturalmente, los intérpretes actuaban bien a largo plazo, pero este análisis era casi una enfermedad. La otra aproximación es de la que estamos hablando: se trata de simplificar las cosas sin per-

der nada. Para hacer un gesto lo utilizamos todo; nuestra voluntad. Al aplicar las calidades despertamos los sentimientos. Al crear la atmósfera, envolvemos la obra con algo que es su alma, y partir de eso, creamos para ella un enfoque nuevo e ingenioso. Los actores se sentirán mucho más libres para expresarse que si están bajo la presión de los clichés o si se ven hostigados por especulaciones intelectuales de gran nivel de inteligencia, pero que van en detrimento de la actuación.

La atmósfera es algo que pertenece a la obra o a la escena, y la reacción personal del personaje, pertenece al personaje, de manera que éste reaccionando ante la atmósfera es el personaje en la obra. El personaje que no crea la atmósfera o que no reacciona a ella es un cuerpo extraño en la obra. Por ejemplo, digamos se hace necesario crear la atmósfera de miedo y reaccionar personalmente a ella. Podrían decirle al director que ustedes no tienen miedo, y tienen derecho a decir esto como personas particulares cuando no están actuando, pero puesto que son actores (con o sin miedo como individuos) esto no guarda relación alguna con nuestra profesión. Como actores, tenemos que crear miedo a nuestro alrededor para ser capaces de interpretar la obra. Por lo tanto, al tiempo que actuamos, tenemos que sacrificar nuestra propia personalidad.

SENTIMIENTOS TRANSFORMADOS

En relación con esto, hay algo que comenté en nuestra primera charla que ahora les voy a recordar. Podríamos decir que cuando sentimos algo en escena, se trata de nuestros propios sentimientos, y esto nadie nos lo da. Pero esto no es del todo así. Naturalmente, sentimos cosas, pero existen dos terrenos diferentes en los que hay dos clases distintas de sentimientos. En un terreno están los sentimientos que se despiertan a raíz de «la muerte del abuelo», por ejemplo, de los que ya hemos hablado. El dolor por la muerte de su abuelo puede que sea todavía reciente, pero es personal, y no pueden representarlo. Evidentemente, esto puede ayudarles si están interpretando un papel triste. Pero hay otro terreno, el de los sentimientos que provienen de cierta parte subconsciente de nuestra vida y que aparecen completamente transformados.

A través de nuestro subconsciente hemos experimentado todos los sentimientos. Por lo tanto, si intentamos aplicar el sentimiento con el que estamos viviendo ahora, podría ser peligroso incluso para nuestros nervios. Pero la utilización de los sentimientos transformados, que han sido sometidos a un complicado proceso, no nos puede hacer daño, porque estos sentimientos están en nosotros y son «nosotros».

Cuando sabemos que estamos actuando bien, nos asombra nuestra propia interpretación y puede que nos preguntemos: ¿De qué conozco esto? Nunca antes lo había experi-

mentado. La reacción a la atmósfera significa reaccionar a ella. Desde el plano personal, tenemos derecho a decir que la admiración de la catedral no nos produce ninguna reacción, pero en tanto en cuanto somos actores, debemos reaccionar. Por ejemplo, si soy una persona cínica, siempre seré así, a veces a propósito, porque habitualmente nuestra personalidad es tan rígida como una silla. En nuestra individualidad creativa existen las dos posibilidades. Existen infinitud de cosas, ya que somos capaces de combinar características en nuestro espíritu creativo que, normalmente, ni siquiera se nos pasarían por la cabeza. Por ejemplo, digamos que soy una persona religiosa y un ateo; es difícil imaginar una persona así, pero en este otro terreno del que les hablo cohabitan las dos. Belleza indescriptible sin tiempo ni espacio, todo junto en el terreno de los *sentimientos transformados*.

¿En qué se diferencia todo esto de los clichés?

Yo creo que nos podemos imaginar los clichés de la siguiente manera: los clichés existen sólo en la vida emocional personal y no en los sentimientos transformados, donde no hay clichés porque hay libertad absoluta. Los clichés son necesarios porque somos personas muy limitadas, así que apelamos a ellos como el camino más sencillo. Pero en cuanto podemos penetrar en el mundo de los sentimientos transformados, dejamos de necesitarlos. Naturalmente, al hablar de una persona religiosa o atea, si uno piensa cuál es

el concepto intelectual que tiene de ellos, verá que es un cliché.

Nuestro intelecto está formado por una serie de sutiles y burdos clichés, pero en nuestro espíritu creativo hay conceptos que parten de imaginaciones transformadas, sentimientos transformados e impulsos de voluntad. Puesto que están transformados y hemos descubierto cómo acercarnos a ellos, y puesto que todo el método, tal como yo lo entiendo, es el camino para abrir la puerta a este mundo de cosas transformadas, no necesitamos los clichés. Por supuesto, nuestro cuerpo nos forzará a usar los clichés que están alojados por todo nuestro cuerpo, pero nosotros tenemos que luchar para, gradualmente, liberarnos de ellos.

Debería ser un proceso continuo, en oposición a los clichés, que son siempre algo fijo y rígido.

Sí. El gesto es siempre un proceso continuo. Los clichés son algo rígido, mientras que el otro terreno es un terreno de proceso continuo y sin fin. Por transformado quiero decir transformado para nuestra vida. Por ejemplo, ustedes han experimentado algo agradable y todavía se sienten felices por esto. Todavía no está transformado, pero se van a la cama y, a lo mejor, se olvidan de ello. De repente, ustedes, como personas, descubren en sí mismos nuevas capacidades. ¿De dónde han surgido? Han surgido de esta felicidad, de esta alegría.

¿Está transformado porque la emoción es diferente de lo que era antes?

DOS ESTADOS DE CONCIENCIA

Cambió cuando se hizo inconsciente. Este proceso no depende de nosotros. A cada momento, algo está desapareciendo y transformándose. Se transforma en el sentido en que nos volvemos objetivos con respecto a ello; nos liberamos de ello. Cuando algo o alguien me tortura, no soy objetivo; es sólo yo, yo, yo. Cuando lo olvido, ese mismo dolor se hace más rico y soy objetivo. Lo puedo utilizar para mi personaje. El buen actor de verdad debe actuar al cien por cien, teniendo a su disposición la risa y las lágrimas y siendo, al mismo tiempo, tan objetivo que pueda ver claramente lo que hace su hermana en la primera fila de butacas. Eso es ser libre de verdad en escena.

Cuando estamos poseídos por el personaje y casi matamos a nuestros compañeros y rompemos sillas, etcétera, ni somos libres ni lo que hacemos es arte, sino histerismo. Hubo un tiempo en Rusia en el que pensábamos que si estábamos actuando nos debíamos olvidar de todo. Por supuesto, estábamos equivocados. Entonces, algunos actores llegaron a un punto en el que descubrieron que la verdadera interpretación tenía lugar cuando podíamos actuar y estar llenos de sentimientos y, a la vez, ser capaces de hacer bromas con nuestros compañeros: *dos conciencias*.

CARACTERIZACIÓN

Quiero hacerle algunas preguntas sobre la caracterización y sobre dónde encontrar elementos para ella. Cuando uno está buscando material para la caracterización, ¿intenta elegir características de gente que conoce bien?

Evidentemente, pueden utilizar a la gente que les rodea como sugerencia, pero, todavía mejor, pueden utilizar su propia imaginación, y ahí sí van a obtener sugerencias, una serie de sugerencias de entre las que pueden elegir, o que pueden fundir o combinar y, simultáneamente, pueden observar a sus amigos o enemigos y elegir a partir de sus caracterizaciones.

Yo intenté elegir una cualidad de alguien a quien conocía bien, en relación con un personaje, pero lo que se interpuso en mi camino fueron mis propios sentimientos con respecto a esa persona. Se trataba de una cualidad de la voluntad que no me gustaba, pero que sentía que estaba bien para utilizarla en una caracterización y en el gesto psicológico del personaje, sin embargo, no me podía liberar de mis sentimientos personales hacia esa persona.

Es sólo cuestión de desarrollar la objetividad de la que les he hablado, que aparecerá tras la aplicación de ciertos procedimientos. Se irán haciendo cada vez más objetivos con respecto a ello, y, por otra parte, la capacidad de concentración les hará liberarse de sentimientos personales. Llegará

un momento en el que las conexiones personales se harán menos significativas y no les molestarán.

Usted hablaba de que la transformación tenía lugar mucho después de que la experiencia hubiese ocurrido. Cuando se está interpretando un personaje que es completamente ajeno a uno, por ejemplo, se debe recurrir a la concepción que uno tiene de él y al dibujo del personaje en la obra. Por ejemplo: había una obra que se llamaba Mulatto, cuya premisa era que el chico era mulato, pero se rebelaba contra ello. Una vez, un chico de Tejas interpretó el papel con muchos prejuicios raciales (el texto se podía interpretar de dos maneras opuestas), pero en lugar de situarse subjetivamente en las manos del autor, el actor interpretó la idea que él tenía sobre el tema y arruinó la obra, aunque hizo una gran interpretación.

LA INDIVIDUALIDAD CREATIVA; LA INDIVIDUALIDAD SUPERIOR

Eso es de suma importancia, ya que es justo el rasgo que tiene nuestra individualidad creativa. Nuestra individualidad creativa tiene cierta visión del mundo, y esta visión (si estamos hablando de la individualidad creativa, y no de sus convicciones políticas), si es la voz de su individualidad creativa, es lo más valioso, es su concepción individual.

Quizá este ejemplo que usted ha dado no fuera un ejemplo muy adecuado de individualidad creativa, pero digamos que si el actor es totalmente objetivo, teóricamente,

podría parecer que esta objetividad se incrementa al máximo, pero que pierde el punto de vista individual. Sin embargo, sucede todo lo contrario puesto que estamos hablando del mundo del espíritu creativo, que es completamente distinto de nuestra concepción habitual del ser humano. Por lo tanto, cuanto más objetivos seamos como artistas, mayor libertad tendrá el individuo para interpretar un personaje de una manera u otra. Cuanto menos objetivos seamos, más encadenados estaremos a nuestros sentimientos cotidianos, y menos podrá hablar nuestra individualidad creativa.

A partir de este error en la aproximación a la obra, o al personaje, desde impulsos de voluntad o ideas puramente personales, surge la idea de que debo montar el *Hamlet* de Shakespeare; yo no puedo tener idea de cómo es su Hamlet, sólo puedo contar con el concepto que yo tengo de él. Eso es lo único que el público quiere ver, tanto si lo sabe, como si no. Porque si apreciamos a todos los viejos maestros, no es por el color azul y el rojo y por las figuras, sino porque vemos en Rafael lo que no podemos encontrar en Rembrandt.

COLABORACIÓN ENTRE AUTOR, ACTOR Y DIRECTOR

¿Acarrea el actor la responsabilidad de la obra? Si es así, ¿dónde entra el autor?

Es una combinación. Bernard Shaw es un autor que no tiene idea de teatro. Él se cree que únicamente existe él en el mundo entero, y si él ha imaginado y escrito una línea de texto de una manera determinada, sólo debe hacerse así. Pero, curiosamente, siempre interfiere en la dirección, ¡y hace unas cosas! Tiene muy poco gusto desde el punto de vista teatral. Shaw tiene una idea sobre su obra, el actor tiene otra y el director tiene una tercera.

En el terreno del teatro creativo no hay nada que no se pueda fusionar con otra propuesta. Por ejemplo, si Bernard Shaw y el actor uniesen sus imaginaciones, Bernard Shaw estaría agradecido al actor porque éste le clarificaría alguna cosa. Lo mismo le sucedería al actor. Si el actor se abre a Bernard Shaw, se puede inspirar mucho a través de él y la representación será una suma de la interpretación de Bernard Shaw más la del actor. Pero si uno de ellos se somete al otro, está mal.

Si el actor está utilizando realmente la *individualidad superior*, es decir, la *individualidad creativa*, necesita al autor, y aceptándole, le transforma. Naturalmente, todos somos presa de nuestras características raciales que, en gran medida, influyen en nuestra actuación, pero, aun así, siguen existiendo puntos de vista cada vez más elevados, y en este terreno, cuanto más elevados sean estos puntos de vista, menos conectados están a las determinadas características raciales.

Hace unos días hablamos de los muchos gestos que hacen los extranjeros. Pero si estoy interpretando a un

inglés, debo mover las manos y los brazos como lo hacen ellos. Debo dejar de ser ruso y sentirme libre para interpretar a un inglés. Pero ¿cómo puedo llegar a esto? Debo imaginar la obra durante el tiempo suficiente para deshacerme de mis reacciones de ruso. No es cuestión de sustituir este odio por otro tipo de odio, por ejemplo. No. Debo contemplar al personaje en mi imaginación el tiempo suficiente para que se purifique y para que se convierta en algo cada vez más artístico a través del proceso que conlleva el hecho de imaginar, que es en lo que consiste el arte. Entonces, llegará un momento en el que se liberarán de cualquier rasgo que tengan que coger de abajo, y la creación nacerá de otros lugares, ya verán como lo que digo es objetivamente cierto. Entenderán este tipo de odio objetivo, por ejemplo. Una vez más, debemos apelar a la región de lo transformado.

¿Es ésta la razón por la que dice que un actor tiene que ser un tipo de persona especial que puede sentir todas estas cosas diferentes?

Todo actor sabe que hay cierta forma de conocimiento diferente a la habitual. Se ha de cultivar, de manera que para el actor se haga más importante que la forma habitual.



NOVENA CLASE

El gesto psicológico

5 de diciembre de 1941





GESTO. ACCIÓN. MOVIMIENTO

Debemos sumergirnos de nuevo en la cuestión del gesto para completarla. Voy a intentar explicar de nuevo qué quiero decir cuando hablo de la posibilidad de interpretar todo lo que pasa en escena cuando ensayamos como *gesto* o *acción* o *movimiento*. Cualquiera de los términos sirve por igual aunque bajo el término «gesto» quizá entendamos mejor todo lo que les voy a contar. Todo se puede convertir en un gesto con diferentes calidades. Me parece que ésta es la forma más sencilla de acercarse a una obra y a la naturaleza del actor. Así, mataremos dos pájaros de un tiro.

EL GESTO PSICOLÓGICO

Si intentamos imaginar y ver lo que ha creado el lenguaje humano para describir ciertos estados psicológicos, descubriremos que lo que consideramos puramente un estado mental, o un estado del alma (que no tiene nada que ver con el gesto) se describe en nuestro lenguaje como un gesto. Por ejemplo, decimos: «Sacar una conclusión».³ Esto es un gesto concreto, el de sacar. En realidad, el lenguaje delata todos los gestos que el alma humana realiza en el hecho de «sacar una conclusión».

Debemos ser lo suficientemente valientes para imaginar y hacer, incluso físicamente, el gesto de sacar algo de la forma en la que estamos sacando una conclusión. Así pues, si somos capaces de dibujar con nuestras manos en el aire, entenderemos a través de este gesto más cosas sobre la psicología humana y sobre la actuación, que si intentásemos entender a través del pensamiento. Ésta es una de las características de la psicología humana.

Si existe un gesto para sacar y podemos utilizar una calidad, imaginen un personaje en una obra que saca una conclusión. Podemos ensayar el proceso de sacar una conclusión eligiendo un gesto; digamos que el gesto es así y que la calidad es «pensativamente». O podemos sacar una conclusión «astutamente». El gesto nos mostrará mucho más

³ En el original *To draw a conclusion*, literalmente «dibujar una conclusión». Chejov introduce a partir de esta expresión la noción de dibujar los gestos en el espacio con nuestro cuerpo.

sobre la psicología del personaje que si nos sentásemos a *pensar* el modo en que el personaje saca su conclusión. Por supuesto, no quiero decir que tengamos que actuar este gesto preparatorio. Es un medio de acercarse a la escena, al personaje y a la obra, y es más sencillo que ningún otro.

Tomemos otro ejemplo: «romperse la cabeza». Únicamente tenemos que averiguar qué tipo de ruptura tiene lugar en la psicología de una persona. Uno se puede romper la cabeza de maneras diferentes, con calidades diferentes, todo es posible. O veamos la expresión «ahondar en el problema». Podemos llegar a un punto en el que todos estos gestos resulten obvios para la mente y el alma del actor. Entonces, el actor verá que desde donde sea que aborde el problema que supone la preparación del papel, todo despertará en él el deseo de hacer un gesto preparatorio, y en este caso se puede hacer uso de la atmósfera.

Por ejemplo, la atmósfera de «expectación tranquila» puede ser experimentada como un gesto. Por lo tanto, la atmósfera es siempre un gesto. Tomemos otra atmósfera: nuestra famosa «admiración» catedralicia. ¿Acaso no podemos encontrar un gesto para esta admiración? No encontrarán ninguna atmósfera que no se pueda traducir al lenguaje del actor, que es el gesto. Tenemos gestos en toda psicología humana. Tenemos la atmósfera como gesto.

El objetivo también puede ser un gesto. El objetivo es algo que queremos obtener o que queremos alcanzar, y la forma más sencilla de experimentarlo es haciendo un gesto. Por ejemplo, mi objetivo es «convencerte de que esto es así».

Intelectualmente, está muy claro, pero para el actor, persuadir no significa nada intelectualmente. Sin embargo, el gesto es un campo en el que hay una total libertad para expresar esto, y existe una infinita variedad de gestos. Podemos aplicar esto al concepto de irradiación. Puedo «irradiar mi admiración» de muchas formas distintas.

Podemos tomar cualquier aspecto del método y transformarlo en un gesto. En los ensayos, debemos transformarlo en un gesto físico, utilizando todo el cuerpo. ¿Para qué? Si deseamos vivir, o mientras estamos viviendo nuestra vida con plenitud, no podemos hacerlo como seres humanos sin tener, de alguna manera, todo nuestro cuerpo activo. Si yo, sinceramente, le imploro a alguien que haga algo (tanto si me muevo físicamente, como si no) interiormente sólo puedo implorar de verdad al cien por cien si me dejo llevar y experimento como si todo mi cuerpo y mi ser estuvieran atravesados por corrientes que fluyen dentro de mí, de manera que cada punto de mi cuerpo sea algo completo. A esto nos referimos con algo entera y completamente vivo.

VIDA Y MUERTE EN EL TEATRO

Esto no quiere decir que mis gestos deban ser evidentes, sin embargo, las corrientes deben estar presentes si estoy implorando a alguien con todas mis fuerzas. Si no, seré un ser humano lisiado, que es lo que realmente es la humani-

dad en este momento. Incluso los extranjeros que tanto mueven las manos, los brazos y el cuerpo están medio muertos. En el teatro moderno, cuando nos subimos al escenario, traemos con nosotros esta muerte. Esto es cierto en todas partes, en todos los países. No sólo traemos esta muerte al escenario, sino que, al intentar no hacer uso de todo nuestro ser, llegamos a estar aún más muertos, porque pensamos que el trabajo en escena consiste en decir las palabras del autor y en ponerse colorete en las mejillas. Por lo tanto, hemos acabado con el resto de nuestras capacidades.

Estoy hablando en general, naturalmente, porque hay actores maravillosos en todo el mundo que no están acabando con su vida sobre la escena, sino que la están haciendo crecer. Pero el teatro en general se ha venido abajo por la pérdida de vida. Nuestra tarea es encontrar la vida de nuevo, porque lo que el teatro necesita no es vida disminuida, sino vida acrecentada. El instrumento que tocamos frente al público es nosotros mismos, de manera que no podemos hacer crecer nuestra vida como actores sino a partir de nosotros mismos. Así pues, el gesto que ocupa todo nuestro cuerpo y nuestro ser es el camino para hacer crecer la vida, quizá tras un largo período de entrenamiento, hasta que nuestra naturaleza responda.

Hacer crecer la vida del escenario significa ser capaz de ver en todas partes, en la palabra escrita, en los acontecimientos que nos rodean, en nuestra propia psicología gestos, gestos y más gestos, pero no estados mentales. Esto es

algo muy peligroso en el teatro, porque el estado mental en el teatro es una psicología inamovible, fija y muerta. Sin embargo, el estado mental que debemos llegar a comprender es aquel en que el movimiento interior tiene lugar; no debe ser considerado como algo fijo, sino como un proceso psicológico invisible que ocurre de una forma concreta. «Me encuentro en un estado de pesar»: equivale a producir un gesto determinado, aunque a esto se le llame estado. Se puede experimentar (puedo tener un gran pesar) con uno gesto físico u otro. Puedo hacer este gesto físicamente o de otra manera cuando estoy actuando. El público responderá mejor a esto que si nos imaginamos a nosotros mismos en un estado mental fijo y establecido.

CARACTERIZACIÓN: EL LENGUAJE DE LOS GESTOS

Por ejemplo, si hablamos sobre la caracterización, verán que todo personaje (por muy complicado que sea) es también un gesto. Digamos, por ejemplo, que Don Quijote tiene un gesto continuo de un tipo determinado. Debido a este gesto, el actor conseguirá una caracterización propia, y cada gesto será diferente para cada actor debido a la especificidad de cada uno de ellos. Veamos a Hamlet e imaginen que este gesto es mi caracterización interna. El gesto para Horacio sería totalmente diferente, y asimismo el de Claudio, que siempre está mintiendo de una forma muy complicada, aunque finja ser sincero, lo que nos dará otro gesto.

Como directores, nos podemos imaginar toda la escena como un único gesto. Podemos pactar el gesto con el grupo de actores que está en la escena y llevarlo a cabo de acuerdo con el gesto que lo abarca todo, el que les guía y les inspira. Por ejemplo, en la escena de la «Ratonera» de *Hamlet*, podemos hacer un gesto en el que toda la preparación y las calidades concluyen de una forma determinada y se resuelven. Si los actores se enamoran de este gesto psicológico, gozarán de inmediato de una aproximación y una concepción puramente actoral hacia esta u otra escena. No será una aproximación filosófica o psicológica, sino una aproximación propia de un actor, tanto si el gesto se hace interiormente como exteriormente. Por lo tanto, lo mejor que podemos llegar a tener los actores es *el lenguaje de los gestos*.

Si ustedes me preguntan si la escena de la «Ratonera» es de verdad tan sencilla, yo les diría que en principio debe ser sencilla, de otro modo, nos vemos obligados a caminar por un laberinto de interpretación intelectual y entonces, estamos perdidos. Algunos grandes actores que he conocido durante mi vida se han perdido por el hecho de analizar sus personajes. Pierden tiempo y energía, y se indignan con el personaje antes de empezar a actuar, porque no saben que existe la posibilidad de acercarse al más complicado de los personajes por el más sencillo de los medios, que es el gesto.

Al principio, puede parecer complicado, pero cuando nos hagamos con este gesto y empecemos a quererlo, y a

experimentarlo, y a utilizarlo, veremos entonces que es como un imán que, a través de nuestra psicología, atrae muchas cosas de una naturaleza más compleja. Serán cosas nuestras, no lo que se ha escrito sobre el personaje (eso no es importante), lo importante es saber lo que siente el actor. Éste es un principio fundamental para todos los actores.

Si realizamos estos gestos, acumulamos, como un imán, todas las pequeñas y grandes partículas que se nos acercan porque estamos activos. Aquí nos topamos de nuevo con otro truco psicológico. Nuestra conciencia está activa con estos gestos y, por lo tanto, nuestro talento se libera hasta tal punto que no se queda en silencio, sino que inmediatamente se pone a hablar, en cuanto dejamos de sentarnos sobre él y aplastarlo. El talento puede mostrar, hacer, demostrar, producir. Si hacemos el gesto muchas veces, veremos algo de repente. Debe desprenderse por sí solo. Ahí está el secreto. No es algo que podamos extraer de nosotros leyendo libros y ensayos críticos, o usando nuestra capacidad intelectual para analizar aquello que no debería ser analizado.

Cuando el actor consigue el papel, si es aplicado, empieza a analizarlo. Es un gran espejismo. Nuestro arte es totalmente lo contrario, es síntesis. Es el *proceso de síntesis y no el de análisis*. ¿Qué debemos analizar? ¿Lo que tenemos en nuestra alma, en nuestra imaginación creativa? No hay nada que analizar o que examinar. Es un gran espejismo que tienen los actores, en la esperanza de que facilitarán su

trabajo. Ésa es la forma incorrecta. La forma correcta, como yo la entiendo, consiste en sintetizar todo lo que nuestra alma, nuestra super-conciencia, nuestra individualidad creativa (llámenlo como quieran) es capaz de provocarnos, influenciada por algo que ha sido creado de forma absolutamente intuitiva, que es la más simple y la primera campana que tocamos: el gesto.

Ésta es la primera señal que le mando a mi individualidad creativa, y al realizar este gesto estoy esperando, y la síntesis tiene lugar: todo lo que necesita mi talento viene por sí solo a través de un simple gesto. Si somos lo bastante pacientes y queremos economizar tiempo, y seguir siendo actores y no científicos, este gesto pronto nos proporcionará tantas cosas que el personaje de Don Quijote en su totalidad, incluyendo su forma de hablar, su caracterización, etcétera; crecerá ante nuestros ojos y nuestra imaginación (los ojos de nuestra mente) y en nuestra vida emocional interna. El gesto se hará con nuestra voluntad y se creará por sí solo. Nuestra tarea consiste sólo en lanzar el mensaje «Estoy esperando». La respuesta aparecerá y Don Quijote estará ahí. Cuando estén preparados, podrán utilizarlo todo.

Quizá suene como algo totalmente egoísta, pero en realidad no es así. Tenemos que estar abiertos a todas las impresiones que nos lleguen durante los ensayos. Tenemos que estar abiertos de modo que si tengo un gesto para Don Quijote, debo adaptarme al compañero que interpreta a Sancho Panza, no pensando, sino incorporando todas las

impresiones que me rodean en mi subconsciente imaginario. Miro a mis compañeros como si les viese en mis sueños, y si Sancho Panza hace algo que me resulta atractivo, inmediatamente encontraré la reacción adecuada. Por lo tanto no es un trabajo aislado, no puede serlo. Si he mencionado que cuando el personaje está listo, podemos utilizar todo lo que nos rodea para el personaje, este mismo proceso tiene lugar, en realidad, no sólo desde el principio, cuando se acercan al papel por primera vez, sino que comienza mucho antes de que vayan a interpretar a ese personaje. Su naturaleza de actor está absorbiendo tal cantidad de cosas procedentes de toda la riqueza del mundo exterior que cuando conocen a sus compañeros, no es que aumente su conexión, quizá únicamente se hace más evidente que antes.

Cuando hacemos estos gestos, acabamos con nuestra rigidez. Por ejemplo, supongamos que leemos el texto y encontramos una acertada modulación de la voz, luego nos quedamos rígidos. En el momento que hacemos un gesto, nos liberamos como si hubiéramos vuelto a nacer, y podemos variar los gestos a nuestro antojo. Por lo tanto, el gesto es lo más liberador, en comparación con todas las otras herramientas conocidas por el actor. En la utilización del gesto, tenemos la mejor oportunidad para recibir todo lo que nos viene de nuestros compañeros, del director y del autor.

Entiendo que el gesto no es sólo físico, sino que es una especie de símbolo de la psicología. ¿Qué proceso tiene lugar antes de obtener el símbolo o el gesto?

Su talento. Si no es usted actor, nada sirve de ayuda. Si es actor, quiere decir que ya ha experimentado muchas de esas cosas. ¿Por qué quiere interpretar a Otelo? Porque usted lo conoce en su interior. De otro modo sería algo extraño, como volar a la luna. La gente que está privada de talento no entiende nada, ya sea mirando o haciendo.

Si abordo Macbeth desde el punto de vista del gesto, en lugar de analizar su carácter, y descubro que es débil aunque sea un hombre fuerte, ¿sería éste un enfoque intelectual? ¿Cómo podría imaginármelo como gesto?

En primer lugar, deberían hacer el gesto simplemente como lo hayan encontrado, después, cuando lo hayan hecho ya muchas veces, pueden intentar mejorarlo. Naturalmente, el intelecto coqueteará con su gesto, lo cual está bien. Luego, pueden modificar su gesto y descubrirán diferentes matices. En la creación del gesto, están explorando su personaje, y cada vez con mayor profundidad. Nada se olvida, simplemente no deben dejar que el intelecto sea el primer violín. Su propia experiencia les enseñará de qué manera prefieren utilizar el gesto: ésta es su libre voluntad. Lo primero, eliminan el intelecto, y empiecen con la herramienta del actor, a la que yo denomino el *gesto psicológico*.

Este gesto psicológico del que habla, ¿siente usted que daría forma a toda la representación y le otorgaría unidad? La representación

podría volver en todo momento a este gesto central. Podría simbolizar toda la interpretación del actor. ¿Elige el actor el gesto que le es más elocuente?

Si se ha encontrado el gesto para toda la representación, y éste despierta la vida interior del actor, ¿por qué cambiarlo? Por otro lado, pueden cambiar su gesto cien veces si lo desean.

Me gustaría hablar sobre otro aspecto de esta misma cuestión. Me sucedió una cosa en una obra llamada Rocket to the Moon (Cohete a la luna). Estuve muy descontento con mi personaje hasta el día del estreno. No me sentía bien. Ocurrió que el día de la representación, estábamos simplemente recitando el texto, y escuché una frase que describía al personaje de un huérfano que yo estaba interpretando. Por alguna razón, esto atrajo mi imaginación y vi a un niño detrás de una ventana que miraba a un mundo de actividad al que él no pertenecía. Éste era el esquema a lo largo de toda su vida. Me resultó atractivo y decidí interpretar mi papel inspirándome en esta imagen. Me relajó justo de la manera que dice usted que lo hace el gesto. ¿Se parece a lo que usted está contando? Me pareció que esto aclaraba mi papel de la misma forma que lo hace su gesto psicológico. ¿Es lo mismo?

EL ARQUETIPO

Es diferente, pero igual de importante que el gesto psicológico. En mi opinión lo que le pasó es algo muy valioso.

Existe otra cosa en nuestra naturaleza de actores que se puede llamar *el arquetipo*. Es algo que abarca todas las cosas del estilo de las que usted ha mencionado. Por ejemplo, por el desierto corren diferentes tipos de león; cada uno de ellos es un león, uno más grande, otro más pequeño, pero existe un león como arquetipo. Existe una *idea* de león, que es la fuente de todos los leones. Llámenlo como quieran, pero primero debemos crearlo.

Veamos el ejemplo del triángulo. ¿Cuántos tipos de triángulos existen en el mundo? Cuando hablamos de un triángulo, sabemos que no es un cuadrado. Tenemos el arquetipo de triángulo en nuestra mente. Conozco un ejercicio que consiste en intentar imaginar todos los tipos de triángulos a la vez, todas las cosas geométricas a la vez. El actor se convierte en un *triángulo* por dentro. Esto es lo que quiere decir *llegar* al arquetipo del triángulo o del león: todas las cualidades del león aunadas en su estado más puro. Todos los rugidos, todas las zarpas, todos los movimientos integrados en un solo león: *el león*. Veamos el ejemplo de un rey. Todos sabemos lo que es un rey. Sabemos que los reyes de los cuentos de hadas no son reyes de verdad. ¿Cómo podemos mezclar al rey Carol de Rumanía con el rey Lear? En realidad, no podemos, pero como arquetipo son una sola cosa. Existe también el gesto para un rey.

Yo creo que su imagen del huérfano tras la ventana era la voz del arquetipo de toda esa clase de personajes que usted estaba interpretando. Cuando eso ocurre, accidentalmente o por un trabajo hecho a conciencia, es el momento

de mayor felicidad; ése es el momento en el que aparece el personaje. Por ejemplo, una vez yo estaba interpretando el personaje de Iván el Terrible. Intenté llegar a él por medio del arquetipo y di con la imagen de un gran pájaro volando con un ala rota. Ése era para mí el arquetipo, me dio el personaje. Iván el Terrible era un águila, pero un águila con un ala herida. Cuando me adentré en el arquetipo, supe que Iván el Terrible y el águila con el ala rota tenían un único arquetipo.

Por lo tanto, ésta es otra forma de llegar al personaje, intentando apelar al arquetipo. No existe nada sin arquetipo. Consideren algo simple: el padre. Existen muchos tipos de padres en el mundo y aun así existe *el* padre. Naturalmente, podríamos analizar esto, pero no es necesario. La persona mayor que es muy sabia, el que lidera, el que guía, el que se sacrifica, etcétera. Hay listas enteras de cualidades para el arquetipo de padre, o de hijo, o de rey, o la princesa, o la muerte.

¿Esto lo ve usted en términos de imagen física? ¿Cómo sería en el caso del padre?

Depende de la individualidad de cada uno de ustedes. Mi padre es una figura muy alta, con pelo blanco. No sé por qué, pero esto me influye. Me resulta atractivo, puede ser el camino hacia mi arquetipo. La imaginación participa en esto con mucha fuerza.

Quizá esté confundido, pero esto me parece casi un cliché de padre. Creo que yo debería particularizar el personaje de un padre en una obra.

Su padre en una obra es un personaje al que tienen que retratar con toda su capacidad, y hacerlo propio. Pero si no tienen el arquetipo de padre, su padre se convertirá en una figura pequeña, seca, insignificante. Por otro lado, si presentan la figura que yo tengo del padre, puede que sólo sea algo estúpido sobre la escena. Pero me afecta, y me brinda ciertos sentimientos: puedo sentir lo que es el padre. Pero el padre que estoy retratando sobre el escenario es algo absolutamente personal, que no es el arquetipo, pero que ha nacido *a partir* del arquetipo y que tiene ciertas conexiones con él.

¿Impone la obra restricciones sobre la noción del arquetipo?

El arquetipo no participa en mi acción de una manera visible: es mi secreto. Es la fuente de la que obtengo la confirmación para interpretar al padre en la obra, para enriquecer el personaje del padre en la obra. Tomemos el personaje de Juana de Arco. Uno puede empezar la obra disponiendo de una actriz con el cuerpo de Juana, lo que sería una concepción muy limitada. Pero si la actriz tiene en mente un arquetipo determinado de Madonna o de Virgen, su cuerpo cambiará debido a esta riqueza invisible que reside en la idea de una virgen Juana de Arco. Será una especie de

«aura». Se trata únicamente de una riqueza invisible o «aura» que rodea al personaje.

En el proceso de trabajo sobre un personaje, ¿cómo se relacionan estas dos cosas, el gesto y el arquetipo?

NUESTRO MÉTODO

Depende de si el actor utiliza uno u otro, pero si de verdad los usa, descubrirá que el arquetipo lleva al gesto y el gesto al arquetipo. Todos los conceptos del método que he analizado son uno solo, si se utilizan. Yo he analizado este método y lo he escrito, pero cuando lo he utilizado como actor, ha sido entonces cuando he experimentado la totalidad del método como una única cosa. Cuando lo ideé, lo clasifiqué en diferentes categorías, de la misma forma que al hablarles de él debo ser más analítico, porque no hay otra forma dadas las circunstancias. Pero siempre aconsejo que hagan uso de él, teniendo en mente todas sus posibilidades.

EL ARQUETIPO

¿Es posible no utilizar ninguno? Digamos que un personaje está tan cercano a las aptitudes del actor que éste tiene miles de imágenes, y no necesita más que lo que el personaje está haciendo en la obra para poder interpretarlo plenamente.

Si no fuera así, el método no se hubiera creado nunca.

Entiendo que un actor siempre debe saber lo que está haciendo en escena, pero lo que yo quiero saber es por qué en una escena lloré y por qué no lo hice en la siguiente. Lo intelectualicé lo mejor que pude.

Comprender lo que estamos haciendo es algo absolutamente necesario, y nunca ha sido mi intención sugerir que no deban entender lo que está pasando. En realidad, ¡no serán capaces de no entender! Pero hay otra cosa. Intentar descubrir intelectualmente el nivel más profundo de la psicología del personaje, por medio de su intelecto, es justo lo que hacen los psicólogos. Pero es algo erróneo para el actor, porque nuestro campo es distinto. Podemos leer libros de psicología, pero ¿qué utilidad podemos sacar de esto para nuestro arte? No es nuestro dominio. Esto es lo que yo llamo, para nosotros, la errónea aproximación intelectual al personaje. Naturalmente, podríamos descubrir que cuando Hamlet le pregunta a Horacio «¿Estaba pálido el fantasma?», podría querer decir que el fantasma estaba pálido porque estaba totalmente concentrado en su corazón, lo que querría decir que el padre amaba con su corazón, mientras que si la cara hubiese estado roja, mostraría que la sangre venía del corazón y eso querría decir que, etcétera, etcétera. Naturalmente, podemos crear cosas así, pero no nos sirve de nada. Lo que quiero decir es que la aproximación intelectual al personaje es aquella en la que

intentamos buscar más allá *pensando*, en lugar de a través de los *gestos* para encontrar el arquetipo, o por otros medios.

¿Cuál sería el arquetipo de Don Quijote? ¿Sería lo mismo que el gesto?

Si ven el arquetipo, no pueden evitar ver el gesto que produce el arquetipo. Mientras que si ven el gesto, serán capaces de ver la imagen que abarca a todos los Don Quijotes. Según lo describe Cervantes, Don Quijote casi es el arquetipo en sí mismo.

Morris Carnouski siempre ha tenido mucho interés en lo que él llama La Imagen del Actor. Recuerdo haber trabajado sobre un poema en su clase. Comprendíamos el significado del poema, por supuesto, y luego intentábamos trabajar a partir de una imagen central. Qué efecto tenía en mí el poema imaginativamente hablando, y luego, con esa imaginación, tenía que decir el poema. A mí me parece que el gesto, o el arquetipo, son un mayor desarrollo de esa idea, en el mejor dominio del actor, que es el campo físico. Trasladar la imagen desde la cabeza o el corazón y realmente sacarla hacia fuera.

Si me permiten hablar sobre la forma de actuar del señor Carnovski, les diría que es muy característica en el siguiente sentido: a mis ojos, en escena está siempre rodeado por olas tremendas, un aura grande y poderosa que es mucho mayor de lo que él cree. ¡Qué grande es en el escenario y

cuánto espacio abarca! Me parece verlo todo en su actuación: un objetivo claro como gesto, una atmósfera muy, muy fuerte, una clara irradiación, siempre moviéndose con precisión en una dirección determinada, con mucho «bordado» por dentro, porque él nunca actúa con demasiada simplicidad. Cuando uno observa su manera de actuar con el ojo de la mente, todas estas cosas son obvias. Siempre tiene el arquetipo. Me da la impresión (tanto si es algo provocado por su forma de actuar o por mis propios sentimientos) que su actuación es la composición de gestos más complicada. Es la actuación más completa, para mí, la más bella prueba del método.

Tuve la misma experiencia cuando oí y vi a Chaliapin; si el actor tiene talento, todo está ahí. Pero la cuestión es si es o no necesario un método para quien posee tanto talento. Creo que mientras más talento tiene uno, más necesario es el método para evitar accidentes. Si tenemos talento, puede que no encontremos el personaje, puede que no encontremos ese elemento final que nos haga felices en escena, y cada día, cada año, iremos perdiendo cada vez más nuestra capacidad para ser siempre espontáneos y creativos, a causa de todo lo que está pasando a nuestro alrededor; máquinas, ruido, guerra, Hitler, Stalin, Mussolini y cosas así. Están acabando con nuestra capacidad para ser libres en escena, y, sin método alguno, nuestros hijos estarán aún menos en posesión de sus talentos.

EL TEATRO DEL FUTURO

Por lo tanto, la única forma de preservar nuestro talento es trabajar sobre el método con el objetivo de adquirir la técnica, de forma que nos podamos salvar nosotros y nuestros hijos. Así les dejaremos algo, el método por el que hemos transitado con todas las dificultades, acuerdos y desacuerdos. Tenemos que hacer este trabajo, porque sin él, nuestros hijos no serán capaces de crear el método, estarán demasiado abrumados por las cosas que estén sucediendo a su alrededor.

Tras la guerra, ¿qué ocurrirá? Habrá una explosión de alegría, y luego viviremos una catástrofe económica y una depresión psicológica. Roosevelt y Churchill conocen todas estas dificultades, pero nos las ocultan porque son conscientes de que nosotros no queremos saber qué dificultades y peligros nos esperan tras la guerra. Nuestros hijos se enfrentarán a todos estos fantasmas y no serán capaces de crear nada. Éste es el momento oportuno para nosotros y, si no lo hacemos, el teatro se vendrá abajo. Por lo tanto, el método es necesario para cultivar el teatro, no sólo para nosotros, sino para nuestros hijos. Y éste es mi verdadero impulso para insistir en el método allá donde esté, porque tengo mucho miedo de la visión de aquello en lo que se convertirá el teatro, sabiendo lo bello que puede ser.

El gesto y el arquetipo son una sola cosa: el gesto te da la imagen y la imagen te da el gesto.

¿Qué pasaría si uno tiene el arquetipo y el gesto y lo amplía hasta un punto en el que se simboliza en acción? Uno tiene un gesto y un arquetipo que simbolizan su personaje. En lugar de tener únicamente un gesto que es una forma, en lugar de eso, tiene una acción completa. Por ejemplo, si el huérfano abriese la ventana y escupiese por ella. Como algo preparatorio, ¿podría uno ampliar su imaginación para incluir algo así?

Si les urge hacerlo, ¿por qué no? Pero en el caso de un actor como el señor Carnovski, no sería necesario incorporarlo a la acción, sólo le alimenta.

Si uno hiciese algo así, ¿no estaría cambiando la imagen? Como yo lo concebía, se trataba de la imagen que persistía a lo largo de toda la vida del huérfano y que ilustraba todo lo que éste hacía. Era siempre el niño pequeño que miraba por la ventana.

Si quieren o no incorporarlo es una cosa, pero como imagen alimenta mucho.

Me parece que éste es el camino para entender la imagen y el gesto psicológico, y el arquetipo es el entendimiento del cuerpo. El abecé de esto es lo que usted ilustra cuando concentra el personaje en las rodillas o en alguna otra parte del cuerpo. El actor finalmente llega al entendimiento del arquetipo a través

del aprendizaje sobre cómo concentrar su comprensión del personaje.

Todo en el método resulta ser el camino que necesitamos: el cuerpo desarrollado, la concentración, todo lleva al lugar en el que el talento siente que ha sido liberado. El cuerpo es una parte muy importante de esto. En nuestros cuerpos se alojan muchos enemigos que paralizan nuestro proceso creativo, muy a menudo tan secretamente, que no sabemos por qué no podemos interpretar ciertos papeles. Pero si el cuerpo es libre, entonces yo seré siempre libre de esta manera. El desarrollo corporal es esencial.

PRIMERA APROXIMACIÓN A LA OBRA: LOS SUEÑOS O LA INTUICIÓN DEL ACTOR

Entiendo lo que quiere decir con arquetipo y gesto, y es algo muy liberador. Pero cuando termino de leer una obra siempre saco ciertas conclusiones intelectuales sobre ella. Me parece que no estaría bien negar este hecho. En otras palabras, ¿podría llegar a ciertas conclusiones intelectuales sobre la obra antes de empezar a trabajar sobre el arquetipo y el gesto? ¿Debería entender completamente lo que Hamlet representa antes de empezar?

Desde mi punto de vista, esto sería completamente erróneo. Yo sugeriría algo diferente. No es mi intención pedirles que eviten entender la obra, pero pospongámoslo y

dejemos que nuestra naturaleza de actor diga la primera palabra. Disfrutemos primero de esto y cuando nuestros sueños hayan aparecido, no será tan peligroso formarse nociones intelectuales acerca de Hamlet o cualquier otra obra. Nunca es demasiado tarde para eso. Cuando hayan llegado lo suficientemente lejos con sus movimientos y gestos infantiles, y hayan disfrutado verdaderamente de este período de su trabajo, cuando estén ya listos, con estas ideas en movimiento, libres e infantiles, entonces, ¿por qué no leer sobre la obra? En ese momento, posarán todo lo intelectual sobre las alas de su idea infantil en movimiento, y lo ajustarán y lo recrearán conforme a su opinión de Hamlet y conforme a ustedes mismos.

Cuando uno lee la obra, la idea es estar completamente abierto para recibir una impresión, y, a partir de esa primera impresión, utilizar el gesto. Una vez leída la obra, recibo una impresión determinada, que es algo intuitivo y abierto, a partir de lo cual debo hacer el gesto. Si, por otro lado, tuviésemos que leer la obra, para luego sentarnos y pensar y hacer un estudio sobre las fuerzas sociales que están en juego, o los factores psicológicos, entonces sería imposible recibir una impresión espontánea. Esta impresión contendría muchas falsedades y no provendría del impulso inmediato y de lo intuitivo. Sería algo diferente.

¿Utilizaría usted esto hasta el momento en que está preparando el personaje, o se trata simplemente de uno entre muchos otros recursos?

Una vez más es una cuestión del lugar desde donde empiecen. Como les he dicho, en las comedias hay muy poca atmósfera y los personajes son muy importantes, en el melodrama los personajes y las atmósferas son muy importantes, y en la tragedia, la atmósfera lo es todo y el personaje no. También depende de su acercamiento personal al método.

Entiendo que el gesto o el arquetipo deben surgir de la primera impresión, de la esencia, pero ¿cómo puedes encontrarlos a menos que entiendas el personaje?

No hay contradicción. El arquetipo y el gesto son cosas que tienen que crecer y desarrollarse. Si hacen este gesto y descubren que el arquetipo es el águila con el ala rota, mañana puede que encuentren otra cosa. Pueden buscar más hondo. Luego verán como no abandonan sus arquetipos o sus gestos por nada del mundo, porque éstos serán parte de su naturaleza de actor y todas las demás cosas les serán ajenas.

Usted dice que el actor hace el gesto a partir su primera impresión y luego lo modifica.

Se hace cada vez más completo.

Digamos que es usted el director y que llega al primer ensayo. ¿Nos hablaría usted de los conflictos y las luchas en la obra, y nos contaría la obra desde el punto de vista del director o nos permitiría hacer a nosotros todas estas otras cosas?

Dependería de quiénes fuesen los actores. Si el único interés de los actores fuese conseguir el papel, haría justamente lo mismo que deben hacer los demás directores de Broadway. En dos semanas la obra estaría lista, basada en clichés de principio a fin. Si pudiésemos trabajar juntos, nos aproximaríamos a la obra por caminos diferentes. Si consiguiese un grupo ideal de actores, enfocaría la obra de forma completamente distinta. Quizá empezaría por el ritmo. Este grupo ideal de actores entendería, a través de ciertas indicaciones sobre el ritmo, cómo actuar. Por lo tanto, dependería de la manera en que nos conociésemos.

Podríamos utilizar el arquetipo y el gesto en nuestro trabajo en Broadway. Podríamos utilizarlo de manera privada, sin que el director llegara a saber ya que habíamos oído hablar de ello.

Pero sus compañeros quizá no lo aceptarían.

Si uno no deja de modificar el gesto y el arquetipo, ¿se llega a un punto en el que haya algún resultado establecido y fijo?

Si ha preparado su papel basándose en clichés, nada cambiará. Pero si lo han preparado de forma que puedan cambiarlo todo y no fijar nada, tendrán el placer de cambiar el papel o el arquetipo o el gesto durante todo el período de actuación. Les daré un ejemplo de mi propia vida. Cuando Vajtangov me estaba dirigiendo en la obra *Eric XIV*, ninguno de nosotros sabía de estas cosas, pero, de alguna mane-

ra, los dos nos estábamos encaminando hacia el arquetipo o gesto. Encontramos algo complicado que era casi un gesto, no sabíamos que se podía simplificar hasta el punto de ser un gesto. Vajtangov me dijo que si yo tuviera un círculo imaginario en el suelo e intentara atravesarlo pero no pudiera, entonces tendría algo de Eric. A partir de esto encontramos cierta forma de gesto y de grito para toda la obra.

Si, por ejemplo, han encontrado un arquetipo que es complicado y estrepitoso, etcétera, con el tiempo, darán con una forma más simple, y de repente, encontrarán un gesto furtivo que, para ustedes, describirá todo el personaje. Uno más simple y que abarque más, aunque pueda parecer que no es nada. Eso significa que están creciendo. Otro ejemplo: cuando Stanislavski estaba montando *El inspector*, nunca me habló de gestos o arquetipos, pero me sugirió el siguiente truco psicológico que, más tarde, sería la clave del personaje. Me sugirió que empezase a atrapar cosas y que las dejase caer repentinamente. De esta manera me dio la clave de la psicología del inspector; en realidad, él no es nada, pero ahí radica toda la belleza del personaje. Hay algo que ocurre constantemente sin ningún sentido. De la misma manera, se puede encontrar un gesto sencillo para el personaje del Inspector que lo incluya todo.

Un tercer ejemplo tiene su origen en *El diluvio*, y una vez más, tuvo lugar antes de que conociéramos el gesto psicológico o el arquetipo. Vajtangov y yo intentábamos encontrar lo más característico de Fraser. Descubrimos que el perso-

naje siempre tenía que buscar algo que había perdido. Ésa era toda la psicología. Fraser estaba perdido dentro de sí mismo, pero todo se podía simplificar al grado de gesto. El gesto tiene que crecer y desarrollarse, y siempre se modifica.

Hubo otra historia relacionada conmigo. Estaba de nuevo trabajando con Vajtangov. En la noche del estreno de *El diluvio*, justo antes de salir a escena, le pregunté qué debía hacer, puesto que no estaba contento con el personaje. Me dijo una grosería que me hizo reír, y esta extraña combinación de estar tan alerta, y luego, de repente, la risa, despertó algo en mí inconscientemente, de tal modo que empecé a actuar como nunca lo había hecho antes. El personaje de la obra era noruego, pero, de repente, para mí se convirtió en judío, y siguió siendo judío para siempre.

Todas estas cosas fueron accidentes, pero más adelante comprendí su significado. En el caso de la última obra que he mencionado, se trataba de un personaje más o menos dramático, y lo tomé de una forma muy primitiva, rechazando todas las partes cómicas para que fuese antipático y serio. Cuando, accidentalmente, surgió el humor por el chiste obsceno, estas dos esferas se mezclaron y apareció lo correcto. Más tarde, descubrí que había un principio implicado en todo esto. Si van a interpretar tragedia, deben ser muy cómicos, y si van a actuar vodevil, deben actuar trágicamente. Interiormente, llorarán en la comedia y reirán en la tragedia.



DÉCIMA CLASE

Crítica de escena por Peter Frye

8 de diciembre de 1941





The seal of the Universidad Central del Ecuador is a circular emblem. It features a blue outer ring with the text "UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR" in gold. Inside the ring is a shield divided into four quadrants: top-left (blue with a white star), top-right (yellow with a red flame), bottom-left (green with a white sword), and bottom-right (white with a red flame). Above the shield is a semi-circle of twelve gold stars. Below the shield is a banner with the text "OMNIBUS IN VERITATE".

CÓMO UTILIZA EL ACTOR NUESTRO MÉTODO

Michael Chejov

Tengo que decir que me impresionó mucho la escena. No quiero ponerme a analizar, pero, en vista de nuestro trabajo, lo voy a intentar. Lo primero de todo, intentaré analizar desde el punto de vista sobre el que hemos hablado. Fue muy interesante, en mi opinión, porque había cuatro niveles muy claros: 1) La persona que habla, es decir, el personaje. 2) Los sucesos sobre los que habla el personaje. 3) La atmósfera que lo cubre todo. 4) El estado de la persona. La sensación de estos elementos cambiantes y sutilmente entretnejidos es algo que raramente se encuentra. Estaba la atmósfera, que no pertenecía al personaje y el estado del personaje, que cambió varias veces, aunque la atmósfera siguió siendo la misma todo el tiempo.

¿Puedo preguntarles si hicieron algún trabajo de acuerdo con el método?

Peter Frye

Intenté usar algunas cosas. Busqué el gesto psicológico del hombre para trabajar con él. Le di un centro. Me ayudó de una manera tremenda el hecho de encontrar diferentes cosas que hacer durante los largos períodos narrativos. Intenté encontrar colores y calidades.

Michael Chejov

Detrás de esta pequeña representación había mucho más de lo que se mostraba. Usted sabía y sentía mucho más, y únicamente nos sugirió, que siempre es mejor que enseñarlo todo y fingir que hay más. Tenía buen gusto y era lo suficientemente rico sólo con tocarlo por encima. Si hubiese visto alguna vez a Chaliapin,⁴ se daría cuenta de que su talento consistía en indicar y nunca mostrarlo todo. Esto siempre produce una impresión de lo más fascinante y nos mantiene cautivados.

Tomemos otro ejemplo: si entran en una catedral y observan a diferentes curas celebrando la misa, verán que todo el secreto está en si el cura *sabe* más de lo que *hace*, si cree en los

⁴ Fiódor Ivánovich Chaliapin (1873-1938), bajo de ópera ruso famoso por sus cuidadas caracterizaciones, fue uno de los primeros cantantes en aplicar técnicas psicológicas en la interpretación operística.

hechos espirituales y los conoce más allá de lo que está dispuesto a mostrar, entonces tiene fuerza. Sin embargo, cuando lo hace todo al completo, sin más, ustedes sienten que no sabe lo que está haciendo. Recuerdo haber visto a un cura en Italia bautizando a un niño. El cura estaba contento y en algún lugar de su alma sabía que en absoluto era cura, pero estaba haciendo algo concreto, bromeando un poco para justificar aquella extraña ceremonia. Intentaba convencerlos, a través de estas pequeñas bromas, de que había algo más que lo que estaba enseñando.

Esto puede tomarse como una regla absoluta, de forma que el personaje tenga que ser elaborado con tal cuidado e intensidad que haga que el actor siempre sea más rico de lo que la obra requiere. Verán que esto ocurre con las «estrellas», lo que le gusta al público es que detrás de ellos haya algo más que resulte atractivo y fascinante. Nosotros podemos desarrollar esta cualidad buscando con mayor profundidad en el personaje.

IRRADIACIÓN

Otra cosa positiva en la escena era la presencia de una fuerte *irradiación*. Lo bueno era que el actor no hacía nada exteriormente para ayudar de la forma incorrecta. Usted se retiró hasta tal punto que las formas de expresión externa se convirtieron casi en una pausa. Lo podría hacer de un modo todavía más encubierto y sería una pausa total en la

acción exterior. En la pausa real, la irradiación se hace más fuerte que nunca. ¿Puedo preguntarle si tenía en mente interpretar un personaje ruso? Si no hubiese dicho nada para señalar esto, habría adivinado que se trataba de un personaje ruso. No era un personaje ruso, sino un actor americano haciendo un personaje ruso. Una contradicción de lo más bella. Era algo magnífico.

Sentí que, al principio, el actor era un poco demasiado insustancial, y que la escena transcurría con demasiada facilidad para los sentimientos del hombre. Buscando el arquetipo, sentía que no tenía usted en mente el arquetipo de una persona que ha tenido a este niño. Yo vi morir a mi mejor amigo, y cuando fui a explicar lo que había pasado, las palabras salían, pero, en cierta manera, tenía dificultad para expresarme. No se contaba con tanta facilidad. Sentía el peso sobre los hombros de este hombre, pero, de alguna forma, lo explicaba un poco con demasiada facilidad. La dificultad para expresar el elogio estaba interpretada con belleza en comparación con el principio, que era un poco demasiado fácil.

Michael Chejov

El actor manejó muy bien el gesto psicológico y el gesto externo. Estaba escondido pero seguía ahí.

Creo que Peter debería hacer otra escena en la que los problemas fuesen tales que tuviera que entregarse por completo.

Michael Chejov

Esto nos viene muy bien a nosotros, porque nos da mucho que discutir.

GESTO PSICOLÓGICO

Peter Frye

En mi caso, resolví el gesto psicológico y luego, no sabía si hacerlo o no físico. Me gusta la idea.

Como yo lo entiendo, el gesto psicológico lo debe trabajar un actor cuando está resolviendo un papel. Lo utiliza para que le ayude a encontrar el personaje. ¿Significa esto que incorpora el gesto a su interpretación?

Michael Chejov

No. El gesto psicológico es su secreto, es la base sobre la que se sostiene. Pero el modo en el que actúan es algo totalmente diferente. Si actúan sin el gesto psicológico, puede parecer que son capaces de actuar con libertad, sin prestar atención al hecho de que se muestre exteriormente o no. En casi todos los casos, el gesto psicológico no debe mostrarse exteriormente, porque así posee más atractivo, más poder.

Peter Frye

Pero uno puede elegir hacerlo físico y mostrarlo.

Sigue siendo el gesto que el actor descubre para el personaje, aquello que el actor puede poner en un gesto físico que le inspire. Sin embargo, en su forma física externa, el gesto puede ser algo muy loco, aunque al actor le dé una idea del personaje. Pero al público puede no gustarle en absoluto.

Michael Chejov

A propósito del gesto psicológico. Por ejemplo, si observan a unas cuantas personas en su vida diaria, verán que cada una tiene un gesto psicológico, aunque la persona en cuestión no sepa de qué se trata. Cuando actuamos sobre el escenario, no podemos confiar en este tipo de gesto psicológico natural que tiene todo ser humano. Tenemos que crear el gesto psicológico, porque el personaje no es real hasta que le damos vida. Por lo tanto, es algo necesario puesto que es justo lo que ocurre en la vida psicológica de cada uno de nosotros. Verán que cuanto más simple sea el carácter de una persona, más primitivo es el gesto psicológico. Por ejemplo, el agitador político de muy baja estofa tendría un gesto muy burdo. En otro ejemplo, el inglés es una persona llena de una voluntad que tiene que esconder incluso de sí mismo. Pueden ver a menudo un gesto típico inglés cuando un inglés pone el puño sobre la palma de la

mano. Con mucha frecuencia, utilizan el mismo gesto. Los italianos tienen un gesto similar, pero en el aire, porque son mucho más desenfadados. Los gestos de los letones y lituanos son muy pequeños y muy breves.

No creo en un gesto psicológico en el sentido psicológico. El deseo del actor es mucho más rico y emocional como para expresar sólo una idea. En el caso del gesto psicológico, se puede elegir un gesto que sea más innato para uno como actor, en lugar del gesto psicológico del personaje.

Michael Chejov

Esta decisión debería ser tomada entre el actor y el director. Se debería compartir la información con respecto al gesto, para que luego la fuerza subconsciente elija el gesto que satisfaga a ambos. Esta conversación que estamos teniendo sobre el gesto es un buen ejemplo de cómo se deberían comunicar el director y el actor.

Peter Frye

Yo encontré un gesto completamente diferente, y quizá estuve demasiado influenciado por mi propio gesto.

Estoy de acuerdo con la crítica que se ha hecho de la escena de Peter Frye. Yo critico a un actor en función de lo que ha elegido hacer.

Michael Chejov

Si eres el director, tienes que criticar.

Me gustaría aclarar la cuestión de la diferencia entre el gesto del actor y el gesto psicológico, a partir del cual surge el primero. Por ejemplo, en el personaje de Julie en Liliom, pensé que podría haber mucho sentimiento pero con la incapacidad de hablar, una cierta calidad de timidez. Como yo lo entiendo, el gesto sirve exclusivamente para tener una comprensión del personaje, de forma que todo lo que el personaje diga o haga esté coloreado por él. No es algo que se pueda utilizar sobre el escenario, pero, por otra parte, podría existir un papel en que el personaje podría muy bien utilizar el gesto psicológico. Por lo tanto, depende en gran medida del papel en sí mismo. El gesto se puede incorporar a veces a la actuación, pero suele ser un gesto que uno experimenta y que mantiene en mente cuando está interpretando.

Michael Chejov

Sí. Por ejemplo, Don Quijote puede usar su gesto fuerte por ser un personaje tan primitivo, y para comprender esta calidad puede utilizar el gesto, por lo que se le miraría como a un niño con el pelo blanco. Todo depende del personaje.

LA COLUMNA VERTEBRAL

¿Nos conducirá el gesto psicológico hasta la columna vertebral?

Michael Chejov

Sí. La columna vertebral sostiene al personaje entero, pero, a veces, tenemos la idea de que la columna está rígida. El gesto psicológico es siempre flexible. Todo se une en un momento dado. Es también muy importante penetrar en la psicología de una persona desde el punto de vista de la raza o la nacionalidad, escuchando lo que expresa el lenguaje. Por ejemplo, tomemos dos nacionalidades totalmente opuestas, la inglesa y la rusa. Son diferentes en todos los sentidos, y ahora, observen la palabra que tienen para expresar el concepto de uno mismo. La palabra inglesa es «I»⁵ y la rusa «Ya»; «ah» abre todo, mientras que «ii» es algo tan delgado como una flecha.⁶ El hombre ruso comienza tímidamente, y luego se abre al universo entero, mientras que el inglés es todo lo contrario, mira a su alrededor y luego lo hace todo para sí...

Por ejemplo, si leemos *Romeo y Julieta*, y escuchamos los parlamentos de Romeo, verán qué sonidos utiliza y se darán cuenta de que Julieta utiliza sonidos totalmente diferentes. Así, pueden subrayar determinados sonidos que un personaje utilice y lo pueden convertir en gesto psicológico. Naturalmente, sólo encontramos esto en genios tales como Shakespeare y Goethe, inconscientemente, por

⁵ / en español «yo».

⁶ La palabra inglesa *I* se pronuncia /ai/. Chejov separa los dos sonidos vocálicos que la conforman refiriéndose a ellos como «ah» e «ii».

supuesto. Pueden subrayar ciertos sonidos y ver entonces qué personaje habla. Pero esto está conectado con el habla, y en el método del habla de Rudolf Steiner; él explica esto, demostrando de forma muy sencilla cómo el personaje surge del sonido.

Se puede utilizar todo para explorar y descubrir cuál es el gesto psicológico del personaje. Si observamos a alguien caminando (cómo anda, qué gestos hace) veremos que hay un gesto psicológico escondido. Tenemos que imaginar al personaje en escena: con qué sonidos habla, qué tipo de voz tiene, cómo camina, qué tipo de pausa hace, etcétera. Si imaginamos todas estas cosas, descubriremos el gesto psicológico del personaje.

Peter Frye

Usted habló en una clase sobre el sentimiento de facilidad de un actor cuyo control de la técnica era tan grande que, mientras interpretaba una escena muy trágica, era capaz de volverse y hacer un chiste. Yo solía tener la otra concepción, que tenía que implicarme hasta el punto de llegar a romper sillas, etcétera. Cuando estaba trabajando sobre este papel, que adapté de una historia muy sentimental, y era muy sentimental al principio, me sentí tremendamente aliviado. Desde entonces, he intentado trabajar en esta historia, y aunque siento que controlo el personaje que he creado, y que lo observo y me tomo mi tiempo, sigo interpretando y proyectando el personaje hacia fuera. Al mismo

tiempo, no me siento fácil, ni bien, ni abierto, y me pregunto si éste es el precio de tener ese control.

Michael Chejov

Me parece que no debe usted controlar la interpretación del primer personaje, si en el primer personaje estaba llorando y actuando con mucho detalle. Era otro personaje. Usted puede tener control tanto sobre el primer personaje como sobre el segundo. Pero me parece que, en el proceso, usted ha cambiado el personaje. Mi impresión es que lo que le agota es esta forma totalmente incorrecta de contenerse. Se trata más de la manera de actuar que del estilo. Si usted se está cansando, es una señal de que algo pequeño está mal. Pero era tan leve, y estaba tan abrumado por cosas buenas, que no suponía una gran falta. Semejante sensación de cansancio, tal como usted la ha descrito hoy, proviene siempre de... Siga con la escena.

RISA, OBJETIVIDAD

Cuando nos reímos, siempre nos elevamos por encima de nuestro estado anterior, porque la habilidad para reírse, en la psicología humana, está basada en una vida y en una experiencia anterior que hemos superado. Estamos ahora en un nivel superior con respecto a esta experiencia pasada. Por ejemplo, hay cosas que le ofenden a uno durante toda su vida

y nunca es capaz de superarlas. Repentinamente, la persona siente que esto ya no le afecta y que, por dentro, ha subido un peldaño más, y está ahora por encima de estas cosas. Este peldaño más arriba significa que nos podemos reír más que antes, y lo contrario es cierto, que cuando somos capaces de reírnos, somos capaces de superar ciertas debilidades de nuestro carácter, tales como sentirnos ofendidos, etcétera.

Ser capaz de reírse significa tener un punto de vista más objetivo de uno mismo. Si me río de otros, no me resulta muy beneficioso, pero si me río de mí, significa que estoy creciendo. El actor debe tener esta habilidad. Cuanto más capaces seamos de mirarnos con objetividad, más prosperarán nuestras habilidades artísticas, porque aquello que a veces nos contrae es nuestro egoísmo y nuestra preocupación por nosotros mismos; es entonces cuando somos esclavos de nuestra propia personalidad.

DOS ESTADOS DE CONCIENCIA

Es necesario tener dos conciencias tal como tenía Goethe: una siempre le estaba observando, y la otra era el propio Goethe. Cuanto más capaces seamos de hacer esto, más desarrollaremos la habilidad para reírnos, y al contrario, si sólo nos reímos, sin esta otra conciencia, descendemos a la risita, que no aporta nada, salvo un cerebro débil y un corazón vacío. Para poner la risa a salvo de este estado mental casi idiota, tenemos que ser trágicos cuando empecemos a

reírnos, de manera que el dolor, en el momento de nuestra risa, dé lugar a una combinación de lo más humana. La risa tonta acaba con nuestro proceso creativo y con nuestras habilidades, y debemos destruirla con la seriedad, que debe estar presente al mismo tiempo.

La actitud trágica hacia la vida debe desarrollarse de una forma muy sencilla. Uno debe contemplar determinados sucesos trágicos de la vida; simplemente concéntrense en ellos y vean lo que significan. Por ejemplo, ¿qué significa que Japón haya atacado a América de un modo tan astuto? Si pensamos de verdad sobre esto y nos concentramos totalmente en ello, nos pondremos trágicos, porque es trágico. También podemos desarrollar la capacidad para reírnos observando cosas que no parecen divertidas. Por ejemplo, cojan un botón y mírenlo el tiempo necesario, sentirán que van a reírse; es algo muy cómico. Estas dos capacidades, reírse del botón y ponerse a salvo de la risa tonta observando el comportamiento de Japón, son necesarias para el actor.

ELOCUENCIA

Todo lo que ocurra sobre el escenario debe ser elocuente, incluso cuando estemos interpretando la obra más naturalista; todo debe hacerse con elocuencia. El actor debe tener este sentimiento de elocuencia en todo momento. Apelo a su sentimiento instintivo de elocuencia porque es algo tan cercano al actor y tan simple que le otorgará, antes

que nada, un estilo muy bueno. Cada uno de nosotros puede ser elocuente a su manera, y cuando demos con la elocuencia que se adecue a nuestra individualidad, veremos cómo ésta se instala sigilosamente en nuestra forma de actuar y nos proporciona nuestro magnífico estilo personal. Otra ventaja es que el público siempre nos seguirá, porque si ve que el actor expresa algo interiormente con elocuencia, le seguirá y estará con él y le ayudará.

Otra ventaja importante es que cuando desarrollemos esta habilidad para la elocuencia, perderemos la necesidad de superar el espacio en el teatro. El espacio dejará de tener para nosotros un significado equivocado casi de manera inmediata. Por ejemplo, si miro con elocuencia hacia la izquierda, la persona sentada en la butaca más alejada del teatro lo verá, porque la impresión estará ahí incluso si el público no ve de verdad, y su imaginación lo comprenderá inmediatamente debido a la elocuencia que han visto. Quizá el público no pudo ver un pequeño movimiento del ojo o de la cara o si el actor estaba pálido o rojo, pero todo parecía estar ahí puesto que se hizo con elocuencia. Esta elocuencia está en el actor de forma instintiva. Los animales se mueven maravillosamente debido a este instinto, incluso el insecto más pequeño se mueve con un placer natural. De la misma forma, debemos despertar nuestra elocuencia instintiva con sencillos ejercicios, lo que proporcionará un gran placer al actor mientras esté en escena.

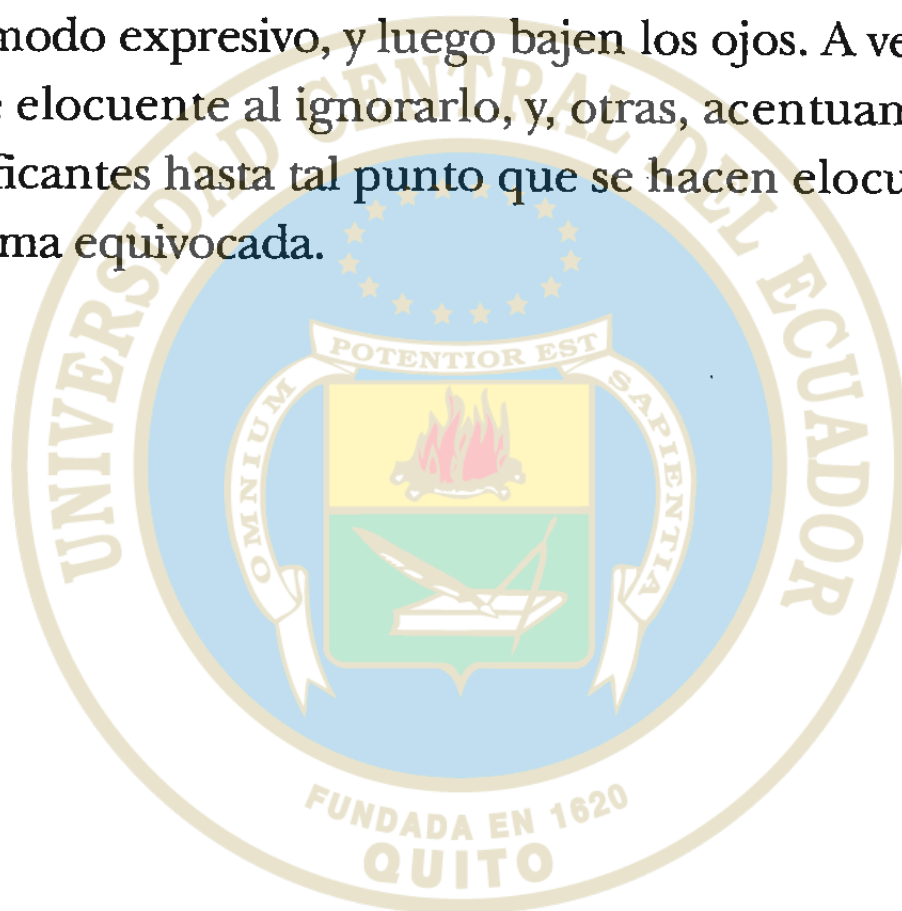
EJERCICIO

Sentados como están, muevan la mano derecha e intenten que sea elocuente para ustedes. Ahí está todo el secreto. Experimentaremos todo nuestro cuerpo de forma distinta debido a esta elocuencia, que es para nosotros tan instintiva como para los movimientos del animal. Ahora miren a la izquierda con elocuencia, y vuelvan al centro. Ahora miren hacia arriba y hacia abajo en un solo movimiento, expresando esta elocuencia. Es la mejor forma de atraer la atención del público. Siempre estamos buscando la atención del público cuando estamos en escena; cuando el público no nos mira nos ponemos enfermos. A veces, intentamos utilizar otros medios para atraer al público y perdemos el tiempo, mientras que podemos utilizar la elocuencia; es entonces cuando el público nos mirará de inmediato.

EJERCICIO

Hagamos ahora un movimiento rápido y mantengamos la elocuencia. Mientras hacemos estos ejercicios, debemos superar nuestra tendencia a ponernos rígidos y tensos. Desháganse de esto y dejen que sea un estado puramente psicológico. Por un lado, esto le puede tensar a uno, y por otra parte, esta elocuencia puede ser tan ligera, fácil y verdadera que nos lleve demasiado lejos y que sea excesiva, para a continuación romperse de inmediato como una

pompa de jabón. Por lo tanto, debemos encontrar el tipo correcto de elocuencia sin que se vuelva demasiado corporal o demasiado espiritual. En una ocasión, regañando a una persona, hice un gesto muy trivial que nada tenía que ver con la discusión. La otra persona se quedó muy impresionada con mi gesto porque lo hice muy expresivo; entonces, ¡perdí el hilo de la discusión! Ahora prueben a mirarse de un modo expresivo, y luego bajen los ojos. A veces, algo se hace elocuente al ignorarlo, y, otras, acentuamos cosas insignificantes hasta tal punto que se hacen elocuentes de una forma equivocada.



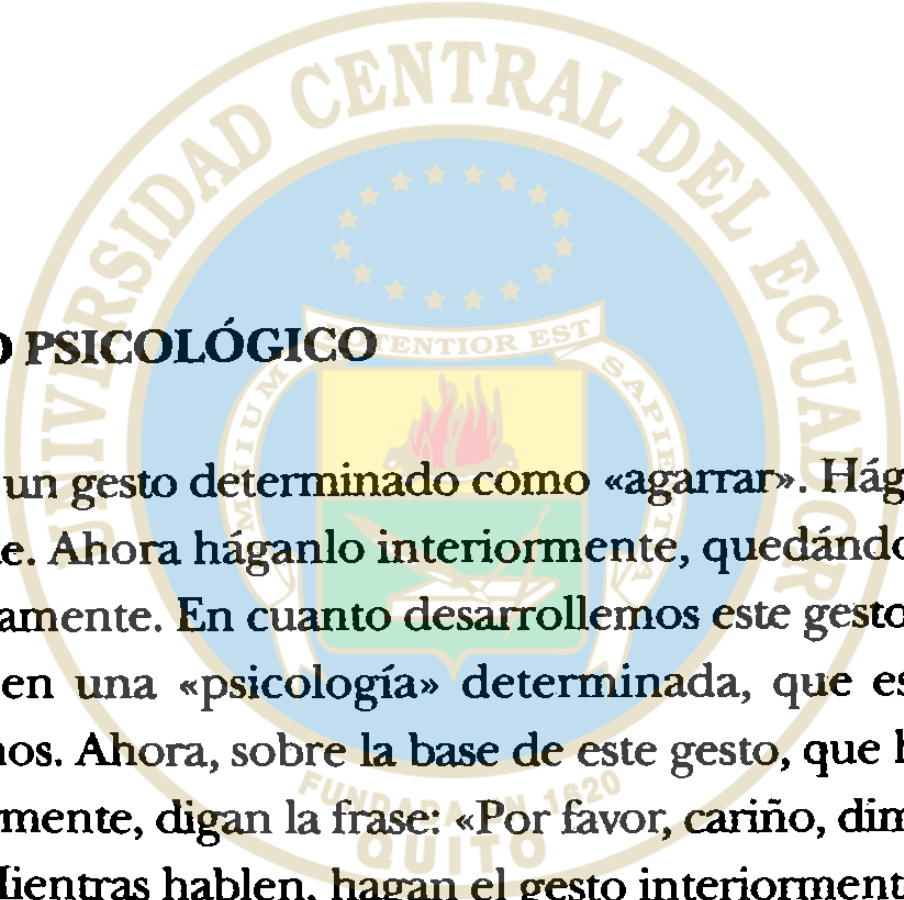


UNDÉCIMA CLASE

Gesto psicológico

12 de diciembre de 1941





GESTO PSICOLÓGICO

Tomen un gesto determinado como «agarrar». Háganlo físicamente. Ahora háganlo interiormente, quedándose quietos físicamente. En cuanto desarrollemos este gesto, se convertirá en una «psicología» determinada, que es lo que queremos. Ahora, sobre la base de este gesto, que haremos interiormente, digan la frase: «Por favor, cariño, dime la verdad». Mientras hablen, hagan el gesto interiormente. Cuanto más los hagan, más se darán cuenta de que estos gestos proponen un determinado tipo de actuación. Hacen surgir sentimientos, emociones e impulsos de voluntad. Ahora, háganlo a la vez, el gesto y la frase. Luego, abandonen el gesto físico y hablen con el gesto sólo dentro.

Ahora imaginen que su director les ha propuesto que hagan un gesto determinado, que no tiene nada que ver con el gesto psicológico. Pueden hacer el gesto del director

y mantener dentro de él esta columna psicológica. El gesto exterior y el gesto psicológico no se contradicen, y no deben ser el mismo.

Tomen otro gesto psicológico y escuchen lo que ocurre en su alma. Ejerciten siempre el gesto lo suficiente como para estar seguros de que está ahí. Será diferente en el alma de cada actor, incluso cuando estén todos haciendo el mismo gesto. El público les verá a *ustedes*, que es lo más valioso que hay en escena. Si liberan su psicología, aparecerán muchos matices.

Utilicen el gesto psicológico como trampolín; comprobarán que ustedes son mucho más ricos de lo que en principio creen que es el gesto. El gesto debe ejercitarse hasta que se convierta en una parte agradable de su psicología. Siempre es bueno recordar que aunque su cuerpo no pueda hundirse físicamente en la tierra ni elevarse hacia el cielo, nosotros podemos hacerlo con nuestro cuerpo imaginario. Por lo tanto, podríamos decir que el gesto psicológico lo cambia todo con respecto al espacio y al tiempo, porque es algo psicológico.

Ahora, sobre la base del gesto, que ha sido ensayado, veamos la parte práctica. Usted entra en la habitación con las manos en los bolsillos, pero a pesar de esa actitud ociosa y despreocupada, tiene en su interior aquel mismo gesto lleno de fuerza. Esta combinación resultará en una psicología muy interesante.

Imaginemos que estamos interpretando *Hamlet*, estamos interpretando el papel de Claudio cuando dice: «¿Có-

mo va nuestro primo Hamlet?». El director les propone que, exteriormente, estén totalmente sueltos, pero que interiormente, hagan el gesto de un brazo estirado con el puño cerrado y los ojos mirando hacia delante.

DOS NIVELES DE ACTUACIÓN

Imaginemos ahora que Hamlet tiene otro gesto, el de llevarse todo a su interior continuamente. El gesto psicológico de Hamlet consiste, a su vez, en adueñarse únicamente de las cosas que están ante él, aunque, al mismo tiempo, intente llegar con las manos tan lejos como puede. Sería como una delgada línea que abarcase una gran distancia. No se olviden de que las piernas y los pies deben permanecer inmóviles, aunque ciertas corrientes los calienten. Hamlet tiene la cabeza gacha y sus ojos miran hacia delante. Dice: «Excelente, a buena fe». Se queda de pie en absoluta calma, pero toda la actividad interna es la del gesto. Intenten hacer el gesto interno continuamente y luego actúen con sus gestos externos como les plazca. Si la columna está ahí, el público percibirá este segundo nivel, que es siempre más interesante que el primero. El segundo nivel es siempre el gesto psicológico.

TEMPO

El gesto de la Reina será un gesto de ojos cerrados, el cuello estirado y como si estuviese abriendo una cortina con las manos. Hagamos aquí otra apreciación. Si dos personas se hablan, una puede hacerlo con un tempo muy rápido mientras que la otra escucha. La que escucha puede hacerlo en el mismo tempo o en un tempo opuesto, lo que resulta más interesante. Siempre existe la posibilidad de, al menos, dos tempos. El ritmo ofrece innumerables posibilidades con las que se puede trabajar en múltiples planos.

Sigamos ahora practicando con la escena de «Hamlet». Esta vez, muévase rápido y hablen lento. En esta pequeña escena se pueden proponer muchas variaciones. El texto puede ser rápido y los movimientos lentos, etcétera. Para moverse en un tempo diferente al del texto, les recomiendo que practiquen los siguientes ejercicios.

MOVIMIENTOS DE «STACATTO» Y «LEGATO»

En *stacatto* los movimientos se ejecutan con precisión y con cierta rigidez. El cuerpo en realidad no nos obedece. Hacemos cosas que estamos acostumbrados a hacer y, normalmente, no reparamos en ellas, pero, sobre el escenario, descubrimos que nuestro cuerpo no nos obedece. Debemos ser capaces de fijar nuestro cuerpo como si fuese una piedra. El desarrollo de esta habilidad brindará al actor la

posibilidad de expresar cosas con las que, de momento, sólo puede soñar. El director podrá pedir a sus actores cosas cada vez más expresivas. Ahora, consideremos el polo opuesto: en *legato* todos los movimientos son lentos y fluidos, nada se detiene en nuestro cuerpo, todo es como agua, nada es brusco. En este ejercicio tenemos que imaginar que nuestro movimiento es un constante fluir que se irradia hacia fuera desde todo nuestro cuerpo. Los elementos imaginarios que nos rodean y que se encuentran fuera de nosotros son incluso más importantes que el cuerpo físico en sí mismo.

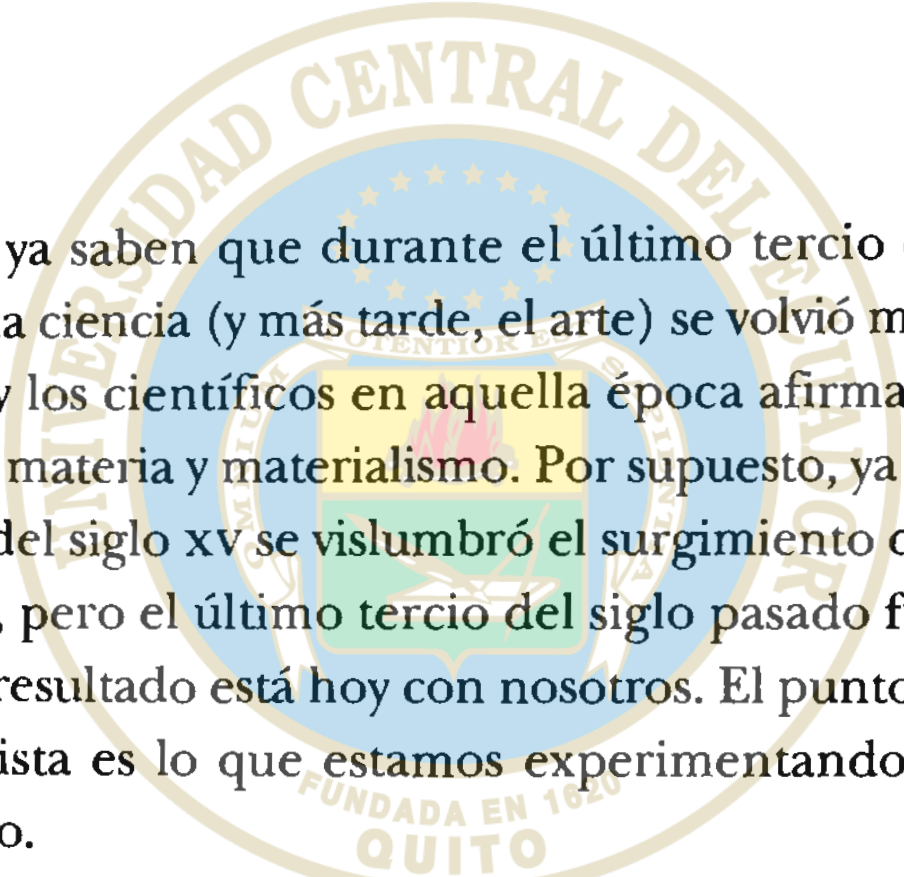
En escena, resulta fundamental poder cambiar de inmediato de un tipo de existencia a otro, tanto en los movimientos como en el habla. Nuestra habla depende en gran medida de nuestra habilidad para movernos. No podemos hablar bien si nos movemos con torpeza. Así pues, al hacer estos ejercicios de movimiento desarrollamos también nuestra habla. En este ejercicio es importante desarrollar la capacidad para expresar todo aquello que sea necesario, sin ninguna preparación. Ejercítense caminando con movimientos *legatos* hasta la silla e imaginen que, cuando la tocan, la silla está al rojo vivo, y esto lo expresan con movimientos secos y *stacatto*. Esto despertará en ustedes la capacidad para vivir todo tipo de situaciones. Es como experimentar la vida de dos planetas, Marte y Júpiter.

«TRUCOS»

Estas cosas no son como leyes absolutas, tampoco son clichés de ningún tipo. Son recursos que están totalmente conectados con la naturaleza humana, pero mientras más «trucos» de este tipo conozcamos, de más utilidad nos serán, incluso si no los aplicamos en el escenario como tales. Es posible que, en alguna ocasión, estos «trucos» nos aporten la inspiración que necesitamos. Por ejemplo, imaginemos que quiero convencer a alguien de algo o decirle algo, si actuamos en el mismo tempo, da la impresión de que el entendimiento no es del todo completo, pero si los ritmos son diferentes, parece que hay entendimiento. Quizá, quieren mostrar el lado más emocional y más íntegro de un personaje, entonces, siempre es bueno ponerse de cara al público. Mientras que si quieren mostrar su lado más intelectual, inteligente o astuto, es mejor dar el perfil.







Ustedes ya saben que durante el último tercio del siglo pasado, la ciencia (y más tarde, el arte) se volvió muy materialista, y los científicos en aquella época afirmaban que todo era materia y materialismo. Por supuesto, ya en el comienzo del siglo xv se vislumbró el surgimiento del materialismo, pero el último tercio del siglo pasado fue el clímax. El resultado está hoy con nosotros. El punto de vista materialista es lo que estamos experimentando en este momento.

Lo que le ha pasado al arte y al teatro es lo siguiente: hemos perdido toda la poesía que rodea nuestro arte, y éste se ha vuelto algo yermo. Si cuando estamos en escena nos analizáramos de una manera franca y sincera, deberíamos admitir que sentimos el cuerpo y la voz meramente como los elementos físicos que nos hacen llegar al público. El teatro se ha vuelto tan materialista para nosotros los actores que nuestra aproximación a una obra, a nosotros

mismos, a nuestro cuerpo y nuestra voz, depende, en gran medida, de lo atractivo que resulte a nuestra sensibilidad; de no ser así, consideramos que no merece la pena; y así sucesivamente.

Hoy el teatro no está resolviendo ningún problema. No entra a considerar cuáles son los problemas éticos, religiosos o humanos, o si los actores tienen alguna idea de cómo se desarrollará el futuro. No estamos interesados en lo que pasará. Todo se centra en la actualidad más inmediata, más concretamente en los acontecimientos de la actualidad e, incluso, sólo en ciertos acontecimientos. No se podría concentrar más, no podría ser más pétreo de lo que es ahora.

EL TEATRO DEL FUTURO

El teatro del futuro no puede seguir en esta línea de concentrarlo todo y hacerlo yermo. No hay más espacio ni más temas para él. Todo está agotado. El teatro debe ir en el sentido contrario, que es el de agrandarlo todo; el punto de vista, el modo de expresión, los temas de las obras, y, antes que nada, la forma de interpretar.

EL ACTOR DEL FUTURO

En el futuro, el actor no sólo debe hallar otra actitud hacia su cuerpo y su voz, sino hacia toda su existencia sobre el

escenario, en el sentido en que, como artista, debe, más que cualquier otro, agrandar su propio ser por medio de su oficio. Quiero decir que el actor debe agrandarse de una forma muy concreta, hasta el punto incluso de tener un sentido del espacio totalmente diferente. Su forma de pensar debe ser diferente, sus sentimientos deben ser de otra clase, la manera de sentir su cuerpo y su voz, su actitud hacia los decorados: todo debe ser agrandado. El aire que rodea al teatro debe ser aire. Permítanme formularlo en unas cuantas palabras.

**«QUÉ» Y «POR QUÉ»:
«CÓMO» ES EL MISTERIO DEL ARTE**

Siempre hay un cierto «qué»; la obra es el «qué», tenemos que atacar nuestros personajes considerándolos como un «qué». En ciencia todo es «qué». Hay dos caminos en este «qué». Uno nos lleva al «porqué», lo que es pura ciencia. Si elegimos una obra e intentamos descubrir «por qué» el autor ha hecho esto o lo otro, nunca seremos capaces de interpretarla. El otro camino es el «cómo», y ése es nuestro camino como actores.

Por ejemplo, si sabemos cómo ponernos celosos en escena sin saber el porqué, entonces somos artistas. Bajo el encabezamiento de «cómo creo que se desarrollará el teatro del futuro», yo diría que cuanto más nos fuerce ese mundo de mentalidad materialista a ir por el camino del

«porqué», menos capaces seremos de desarrollar nuestra capacidad y nuestro talento. Actualmente, este «por qué» está muy extendido en el arte. Si me preguntan cómo puedo saber el «cómo» si no sé el «porqué», les diré que ésa es una pregunta muy materialista, porque el «cómo» *es el misterio del arte*; ése es el secreto del artista, que siempre sabe el «cómo» sin explicación alguna, sin pruebas, sin ningún análisis y sin habilidades psicológicas de ningún tipo. Sencillamente, el actor sabe quién es Hamlet o quién es Juana de Arco. ¿Por qué? Porque es actor. Es fundamental que estemos dispuestos a aceptar este punto de vista a cerca del «cómo» (que es la base de nuestra existencia), puesto que todos los «porqués» del mundo nunca nos serán de ayuda.

Como ejemplo, imaginemos que estamos hablando con un actor brillante sobre estas cosas. Puede que diga que no le interesa. Simplemente déjenle expresarse, que exprese su propio «cómo»; él no necesita nuestras justificaciones. Por otro lado, preguntémosle a un actor sin talento alguno a cerca de «por qué» y «cómo». ¿Creen ustedes que esto le ayudará? No, porque no tiene ningún «cómo» en su alma. En estos dos ejemplos opuestos, el «porqué» es la aproximación materialista al arte que refulgió en el último tercio del siglo pasado y cuyas consecuencias sufrimos ahora. Debemos cometer todos los errores posibles para romper todas estas barreras en contra de nuestro trabajo profesional. El «cómo» es asunto nuestro, y el «porqué» es asunto de los científicos.

NUESTRO MÉTODO

Ahora examinemos nuestro método. Todo en él tiende a romper las barreras de nuestro cuerpo, de nuestra voz y de otras habilidades que nos llevan a este «cómo». Por ejemplo, la *atmósfera*, si está correctamente expresada, no es otra cosa que expandir nuestro ser en el espacio que nos rodea, de forma que lleguemos a ser, corporalmente hablando, menos importantes. Con la atmósfera, algo ocurre a mí alrededor y dentro de mí, y mi cuerpo se convierte en el instrumento que recibe sugerencias de estas cosas, y empieza a obedecer estas influencias que vienen de fuera. Por lo tanto, la atmósfera, si la experimentamos adecuadamente, amplía nuestro ser.

Examinemos el *objetivo*. El objetivo es mi propósito, mi deseo, es lo que yo quiero. Imagínenlo realizado. Yo ya estoy fuera de mi piel, por así decirlo, fuera de la parte exterior de mi ser. Estoy, de alguna manera, volando en algún lugar.

O examinemos la *irradiación*, que significa sacar todo lo que tengo dentro. Una vez más, mi cuerpo se hace más grande y más artístico.

La *preparación* y el *sostenimiento* también es algo que precede al complejo mecanismo de mi cuerpo, que luego lo sigue y continúa. Una vez más, es una forma de ampliar la naturaleza del actor.

El *gesto psicológico* es algo puramente psicológico que nos lleva a nosotros mismos como actores. En realidad, el gesto

psicológico está por encima del teatro y va más allá. Cada gesto es una forma de hacernos más grandes y de romper todas esas sólidas barreras y obstáculos que tenemos en el acercamiento materialista a nosotros mismos.

EL ACTOR DESCUBRIRÁ EL TEATRO ESPIRITUAL

Cuando intento imaginar lo que el teatro puede ser y será en el futuro (no hablo en el sentido místico ni en el religioso en este momento), veo un asunto puramente espiritual en el que el espíritu del ser humano será redescubierto por los artistas. Nosotros, los artistas y los actores, escribiremos la psicología del ser humano. El espíritu se estudiará en detalle. No será un espíritu «en general», sino que será una herramienta concreta, o un método, que habremos de manejar con la misma facilidad que cualquier otra. El actor debe conocer qué es esta herramienta, cómo hacerse con ella y cómo utilizarla. Esto es lo que le ocurrirá al espíritu, que volverá a ser algo muy honorable una vez que sepamos cómo manejarlo y comprendamos cuán concreto y objetivo puede ser para nosotros. Puede ser mucho más expresivo para nuestro prójimo. Yo creo en el teatro espiritual, en el sentido de una investigación concreta del espíritu del ser humano. Sin embargo, esta investigación debe ser realizada por artistas y actores, pero no por científicos.

Es interesante saber que lo que estamos hablando aquí lo están empezando a hacer algunos científicos. En muchos

países, esta ciencia ya está creciendo poco a poco. Incluso en el campo de las matemáticas, que parece ser completamente rígido, se están descubriendo nuevos elementos flexibles que están a la cabeza de la cultura, y diferentes cosas llegan a convertirse en auténtico arte. No hace mucho, visité una huerta cerca de Filadelfia que se basa en este nuevo enfoque. Allí abordan estos problemas; intentan aunar científicamente todas las fuerzas que están alrededor de la tierra, las distintas influencias de las plantas, y plantan las semillas en determinadas épocas. Ciertas plantas son enemigas y no se pueden plantar juntas. Por ejemplo, si no hay nada que separe a dos plantas enemigas, ponen entre medias una planta amistosa que ahí crecerá mucho más. La diferencia es tan grande, incluso a simple vista. La tierra se vuelve mucho más rica, mucho más poderosa. Si no crean estos conflictos entre enemigos, la tierra se agota.

En todas las ramas de la ciencia se cuenta con este nuevo enfoque en el que se toman en consideración muchas cosas que para la ciencia de hoy en día parecen una tontería. Estoy seguro de que para muchos actores en todo el mundo lo que estamos hablando aquí como grupo no tiene ningún sentido. Si tienen un texto y un vestuario, ¿qué más necesitan? Conocí a un famoso actor francés al que visité muchas veces en su camerino cuando interpretaba papeles diferentes. Yo me quedaba horrorizado cada vez que iba porque él no hacía nada con el maquillaje salvo ponerse dos lunares, uno aquí y otro allá. Por lo tanto, para él, todas estas cosas no serían más que tonterías.

Veremos que cualquier punto que analicemos nos saca de nosotros. Si desean practicar estas cuestiones, sería bueno recordar que si algo me saca de mí, significa que voy por buen camino.

CARACTERIZACIÓN

Hoy quiero abordar la cuestión de la *caracterización* y explorarla con más detalle. Lo primero, déjenme decirles que a mí me parece que todos los papeles son característicos. Sin embargo, los actores modernos, en todos los países, intentan siempre actuar, en la medida de lo posible, tal como lo harían en la vida diaria, para acabar con toda posibilidad de caracterización en el papel, y para adaptar el papel a ellos. Muy a menudo, vemos a actores que actúan como ellos mismos en todos los papeles, sin intentar siquiera descubrir qué diferencias hay entre un papel y otro, que es justo el enfoque contrario. Los actores modernos, hablando en general, intentan acabar con la caracterización y hacerlo de manera que el personaje sea como ellos mismos. Esto nos priva de la posibilidad de desarrollar nuestros «cómos» y de mostrárnoslos a nosotros mismos y a los demás.

Así que es un gran error excluir la caracterización del teatro moderno. Los personajes pueden ser muy sutiles y muy delicados, o muy obvios, pero es tan sólo una cuestión de dimensión. Aun así, existen siempre ciertas posibilidades de

caracterización. Pero ¿cómo enfocarla? Empecemos, una vez más, analizando primero la manera incorrecta. Si aceptamos el hecho de la caracterización, o intentamos aceptarlo, puede que, para empezar, partamos de nuestro cuerpo, tal como es, e intentemos contorsionarlo de acuerdo con la idea que nos hemos hecho del personaje. En segundo lugar, puede que construyamos el personaje a partir del vestuario y el maquillaje. O si el personaje es una persona gorda, echamos mano del relleno y si es un vagabundo, de la ropa raída, etcétera. Todo desde fuera. Exagero, naturalmente, pero sólo para dejar claro mi punto de vista.

EL CENTRO

Afortunadamente, hay otra manera que es mucho mejor y mucho más atractiva para nuestra naturaleza de actor y que es mucho más satisfactoria para nuestro instinto de crear algo a partir de ella. Veremos luego cómo el cuerpo, que es algo secundario, se puede adaptar a esta caracterización que, en principio, es espiritual y ha sido creada por la imaginación. Hemos hablado del centro imaginario en el pecho a partir del cual, si realmente lo hemos experimentado, nos hemos acostumbrado a la idea de que tenemos un centro móvil del que depende todo. Consideramos que la persona normal (sin caracterización) tiene el centro en el pecho y que todo está centrado ahí.

Caminemos con el centro en el pecho. Ésta es la energía

que nos lleva hacia delante. Lo único que necesitamos es prestarle un poco de atención. Paulatinamente, nos irá haciendo entender que estamos sanos, fuertes y bien formados, aunque todavía sin caracterización en el sentido teatral. Sentémonos, prestando un poco de atención a este centro, verán cómo les sostiene y les ayuda.

Debemos considerar una cosa importante. La idea del centro es algo que parte de la imaginación, pero, a la vez, es algo concreto. Tener este impulso desde el centro equivale a poseer una imaginación artísticamente fuerte. Pongámonos de pie, impulsados por este centro. Ahora, muevan las manos y los brazos con el impulso proveniente del centro. Igualmente, el impulso para bajar los brazos viene del centro, todo desde el centro. Cuando caminamos, las piernas y los pies toman el impulso del centro de la forma más sencilla, sin ningún esfuerzo especial. Cuando entrenamos así, tenemos la sensación de que nuestras piernas son más largas que antes. El centro confiere la impresión de que nuestras piernas son más largas, porque están conectadas a este centro imaginario en nuestro pecho.

He comentado antes que tenemos muchos bloqueos en nuestro cuerpo. Por ejemplo, nuestros dedos pueden llegar a estar tan bloqueados que no tomen parte en nuestras acciones. Todos estos bloqueos se pueden solucionar a través de la comprensión del centro imaginario, siempre y cuando éste se desarrolle hasta que todo el cuerpo quede liberado. Este impulso desde el pecho desbloqueará todas estas cosas y nuestros cuerpos se volverán expresivos, pero

si no existe una fuente desde la cual las corrientes puedan atravesarnos, nuestros malos hábitos finalmente se harán tan fuertes que no tendremos nada mejor que hacer excepto dejar las manos en los bolsillos.

Ahora intenten comprender que la presencia del centro imaginario en el pecho es en realidad pura psicología, porque tener un centro así hace que uno se sienta de forma distinta. No es algo que forme parte de la psicología del actor. Cada parte de nuestro cuerpo, nuestra voz, reacciona a esta sugestión de la forma más sutil. Cuando nos miramos al espejo, nos convertimos en personas diferentes. Queremos vernos como pensamos que deberíamos ser, pero con el espejo es imposible evitar cierto egoísmo. Con el centro, es totalmente distinto; reconocemos el hecho de que existe algo que es el hecho psicológico de este centro imaginario.

Ahora, movamos el centro al estómago, y observen qué psicología obtienen con esto. Intenten caminar con este centro en el estómago y escuchen las cosas nuevas que les vienen desde este centro imaginario. Digamos «hola». Esto ya es una caracterización, pero la hemos abordado no desde el lado externo, materialista e inflexible, sino desde el lado puramente del actor, donde somos los dueños, desde nuestro mundo de la imaginación, desde nuestras habilidades creativas, no desde nuestro cuerpo. Ahora lleven el centro al hombro derecho y escuchen lo que les dice; nadie sabe cómo reaccionará su naturaleza a esta propuesta, pero su talento reaccionará inmediatamente.

Sigan cualquier impulso que les suja; en cuanto despla-

cen su centro, verán que hay en ustedes un deseo natural, como actores, de adaptar de algún modo su cuerpo a este centro imaginario. Ahora, intentemos poner el centro en la frente. El centro puede tener diferentes calidades, caliente, frío, chispeante, etcétera. Intenten que el centro en la frente sea contraído y frío, y déjense llevar por él. Ahora, sitúen el centro más o menos a dos palmos por encima de su cabeza. Muévanse por el espacio, hablen entre ustedes, siéntense, levántense, etcétera, prestando atención a este posible cambio en la psicología. Ahora bailemos, teniendo el centro a dos palmos sobre la cabeza. Ahora, pongan el centro en las rodillas y bailen de nuevo.

El actor es absolutamente libre de intentar este trabajo para encontrar el centro. ¿Dónde está el centro de Desdémona, por ejemplo? Encontrarlo es cosa del actor. ¿Cómo puede hacerlo? Sólo de esta manera: tenemos que imaginar al personaje que vayamos a interpretar en diferentes situaciones en la obra y observar cómo actúa. Tenemos que observar al personaje, primero en nuestra imaginación, y ver cómo actúa y qué experimenta.

En cierto modo, somos artísticamente clarividentes en nuestra imaginación, ya que, al imaginarlo, podemos ver los sentimientos del personaje que vamos a interpretar. Cuando vemos al rey Claudio rezar, le vemos luchar contra los poderes del mal. Podemos imaginar a este personaje y su rezo sólo si somos clarividentes en nuestra imaginación y *vemos* lo que siente.

Si abordamos el personaje de Desdémona, por ejemplo,

y vemos cómo actúa y vive en el mundo de la imaginación, veremos su vida más íntima, y si nos planteamos dónde está su centro (en general o en una escena en particular) surgirá una propuesta y sabremos dónde se encuentra. Si miran y escuchan a Yago, siendo clarividentes en su imaginación, verán dónde está el centro. Porque si no encuentran primero el centro, pueden estar perdidos durante mucho tiempo intentando comprender e incorporar a su cuerpo toda la compleja, y a veces absolutamente incalculable, riqueza del personaje. Otelo, por ejemplo, es un personaje de lo más complicado, si realmente lo imaginamos. Hay tantas cosas que digerir que puede que nos perdamos. La manera de superar esto es intentando encontrar primero el centro; después, todas las demás cosas vendrán con más rapidez. Sin esto, podemos estar perdidos.

EL CUERPO IMAGINARIO

Cuando estemos descubriendo por medio de la imaginación dónde está el centro (al tiempo que desarrollamos nuestra imaginación para un personaje determinado) podemos también imaginar, o inventar, con la misma libertad que lo hacemos con el centro, todas las demás partes del cuerpo del personaje. Pero antes de tocar nuestro cuerpo físico (que está tan rígido y tan lleno de hábitos que nos hace a todos muy uniformes sobre el escenario) imaginemos primero el cuerpo invisible del personaje. Digamos

que hemos encontrado el centro del personaje en el diafragma. Ahora podemos, con la misma facilidad, imaginar que las manos y los brazos son más largos, quizá quince centímetros más largos. Si no forzamos físicamente las manos y los brazos (lo cual sólo daría una impresión enfermiza y de agarrotamiento) y dejamos que nuestra imaginación viva con estas manos y estos brazos más largos, veremos cómo las manos y los brazos cambiarán por sí solos, no porque los forcemos a hacerse más largos, sino porque darán la *impresión* de ser más largos.

Por contraste, intenten imaginar que su cuerpo imaginario es quince centímetros más corto de lo que realmente es. Si lo imaginan, verán que están muy alejados de su propia psicología, y que ya están inmersos en otro ser imaginario, y tendrán una psicología diferente y hablarán y se moverán de forma distinta. Todo su temperamento cambiará. Ahora, además de esto, imaginen que su hombro derecho está más alto que el izquierdo. Primero imagínenlo, y luego dejen que su cuerpo físico se ajuste, por así decirlo, a su cuerpo imaginario al instante. El actor debe ser lo suficientemente valiente para decir adiós a su cuerpo rígido y seguir las propuestas de su cuerpo imaginario. Debe agrandar su ser y hacerlo flexible. Responder a la era materialista significa que el actor debe encontrar otras cosas flexibles y espirituales pero, a la vez, concretas.

Ahora, cambiemos el cuerpo imaginario. El centro ahora no está en el pecho, el cuerpo imaginario es un palmo más alto y el centro está en el cuello. Intenten

moverse, verán que el cuerpo físico querrá fundirse paulatinamente con el cuerpo imaginario. Fíjense también en el tipo de psicología que surge de esta imaginación. Además de esto, imaginen que el cuerpo es esbelto y delgado, y que los brazos y las manos son más largos, en consonancia con esta alta figura imaginaria. No presten ninguna atención a su cuerpo físico, él mismo se adaptará a la imaginación y será más preciso. Disfruten del cuerpo imaginario, todo vendrá por sí solo. Ahora imaginen que los dedos son largos y afilados.

Si desean utilizar esto cuando estén preparando un papel, debo recordarles que la imaginación general sobre el personaje sería necesaria y simultánea con sus esfuerzos por encontrar el lugar correcto del centro del personaje. Las piernas y los brazos y los pies y la espalda y todo lo relacionado con el personaje también se debe imaginar. Luego, intenten decir algo del texto de la obra o improvísenlo con total libertad, pero recuerden una cosa: no intenten forzar su cuerpo físico a imitar demasiado pronto al cuerpo imaginario. Dejen que le falte expresión al principio, tengan paciencia.

Cuando el cuerpo imaginario haya vivido en ustedes lo suficiente, el cuerpo físico obedecerá con mayor facilidad e imitará, por así decirlo, a este cuerpo imaginario. Si fuerzan su cuerpo físico demasiado pronto, todo podría desmoronarse, porque podría darse el caso de que trabajasen únicamente a partir de su cuerpo físico o de que repitiesen sus viejos clichés. Cuando hayan experimentado un poco

con el cuerpo imaginario y el centro, comprobarán que, casi de inmediato, su cuerpo físico se igualará al imaginario.

EL CUERPO DEL ACTOR Y EL ALMA ARTÍSTICA DEL ACTOR

Tenemos que crear el cuerpo imaginario en nuestra fantasía. Hoy en día, sobre el escenario el cuerpo físico es en la mayoría de los casos el enemigo del actor. Desde el punto de vista del teatro del futuro, tal como yo intento imaginarlo, todo será cada vez más y más espiritualizado, en el sentido del espíritu concreto. Si nuestro cuerpo físico se queda sin desarrollar, será más nuestro enemigo que amigo. Debemos hacer un esfuerzo para separar nuestro cuerpo físico, con sus capacidades e incapacidades, de nuestra alma artística, que es tan rica en cada uno de nosotros, tan llena de deseos para crear esto o lo otro. Si por un momento podemos separar el alma del cuerpo en nuestros pensamientos, veremos qué mundos tan diferentes son.

En este momento, nuestra alma creativa es absolutamente esclava de nuestro cuerpo y no podemos hacer realidad aquello que deseamos. Si somos capaces de incorporar, actuar y hacer realidad una pequeña parte de nuestros sueños artísticos, nos sentimos victoriosos. Pero ¿por qué no sentirse victoriosos al cien por cien? Es posible, por una parte, si superamos la concepción materialista del teatro

que está instalada en todo nuestro ser, y por la otra, si trabajamos sobre nuestro cuerpo. Incluso si llevamos años sobre el escenario, igualmente el cuerpo físico es tan antagonista de nuestro espíritu creativo como lo es del de un estudiante o un actor sin experiencia.

No hay por qué sentirse avergonzados de hacer estos ejercicios, ya que esto hará mucho más por nuestra cultura en el futuro que el hecho de repetir errores y quedarnos con el cuerpo agarrotado porque nos da vergüenza ser estudiantes. Contamos en el teatro con un futuro tan bello si grupos como éstos son lo suficientemente valientes para venir a escuchar a alguien que tiene algo nuevo que decir. Esto ya es un gran paso en la dirección de esta cultura.

Nuestros cuerpos deben ser considerados como enemigos nuestros, deben ser desarrollados no sólo por medio de nuestra imaginación, sino que deben realizarse ejercicios puramente físicos para desarrollar el cuerpo como tal. Así pues, nuestro cuerpo puede pasar de ser un enemigo a ser un amigo. Cuando esto ocurra, será una gran revelación para nosotros, puesto que nos daremos cuenta de que muchas ideas creativas bellas, muchos impulsos, deseos e imágenes han sido olvidados porque la voz de nuestro cuerpo agarrotado (desde nuestra juventud hasta hoy día) nos ha inducido siempre de una manera inconsciente a no intentar nada.

Esta propuesta intangible que oímos desde nuestro cuerpo debe ser corregida, precisamente, a través del desarrollo de nuestro cuerpo, sólo entonces nuestra imagina-

ción se liberará, y veremos cosas en nuestra imaginación y seremos capaces de incorporar cosas que ahora no podemos ni imaginar, porque estamos siempre bajo la presión de este «apuntador intangible», nuestro cuerpo físico.

De esta forma, llegamos a la idea de que desarrollar nuestro espíritu es tan importante como desarrollar nuestro cuerpo. Ésta es la razón por la que he propuesto estos ejercicios de *staccato* y *legato*, porque aunque son muy simples, pueden hacernos superar determinadas dificultades con nuestro cuerpo. No deben ser complicados. Todos estos ejercicios deben ser tan sencillos como sea posible. Si empezamos con ejercicios complicados, nuestro cuerpo los cambiará para que nos resulten cómodos. Debemos vencer a nuestro cuerpo con medios simples y primitivos. Un simple y buen golpe de *staccato* es mejor que algo más complicado.

CUATRO CALIDADES DE MOVIMIENTO

Imaginemos que tenemos cuatro tipos de movimiento. A uno de ellos le podemos llamar *moldear*, sea lo que sea que hagamos, moldeamos el aire a nuestro alrededor con este movimiento. Acerquémonos a la silla, moviéndonos como si moldeásemos el aire. Luego, cojan la silla y cámbienla de sitio, moldeando el aire todo el tiempo. Luego, siéntense en la silla. Todo debe hacerse con la voluntad de moldear el aire a nuestro alrededor, como si el aire llenase todo

nuestro ser. No debe ser agotador. Es algo puramente psicológico que llena nuestro cuerpo. Debemos recordar que cuanto más libres están nuestros cuerpos, más fuertes son. La voluntad es algo que en absoluto necesita de nuestros músculos. En realidad, nuestra voluntad no está en nosotros, sino que nos rodea, es algo psicológico. La verdadera voluntad sobre el escenario nos agarra desde fuera. Es una clase de voluntad totalmente distinta, mucho más fuerte, mucho más ligera, mucho más persuasiva. Cuerpos ligeros y fáciles en los que la voluntad cala y nos despierta. Cuando tenemos prisa, no es por la voluntad sino debido a algo nervioso e histérico; hacer las cosas rápidamente, ésa es la voluntad. No debemos confundir estas dos cosas.

Quiero decirles que ninguna de las propuestas que tengo que darles tiene que ver con el hipnotismo. Si se intenta hipnotizar a una persona, uno debe imaginar con fuerza que ya lo ha hecho. Es como el objetivo, pero dirigido hacia la otra persona. La voluntad de una persona tiene que anular a la otra. Ninguno de los recursos de nuestro método nos lleva jamás a esto. El hipnotismo está ahora pasado de moda y raramente se utiliza, sin embargo, el psicoanálisis lo utiliza, lo cual es todavía más peligroso. En nuestro método, por ejemplo, *irradiación* significa que me estoy entregando, tanto si lo quieres aceptar como si no.

Otro tipo de movimiento es *volar*. Hagan los mismos ejercicios de antes: cojan la silla, muévanla, siéntense, etcétera, experimentando la psicología de volar. Una vez más, nuestro cuerpo obtendrá un buen resultado de ello siem-

pre que lo hagamos correctamente. Intenten hacerlo en continuidad (lo físico se detendrá, pero nuestra psicología no); debemos seguir con ello interiormente. Estos movimientos quebrantarán nuestra psicología y nuestras barreras físicas. Volando uno se siente físicamente ligero y cómodo, en la *irradiación* se sentirán ligeros y cómodos.



DECIMOTERCERA CLASE

La imaginación

19 de diciembre de 1941





LA IMAGINACIÓN

Practiquen incorporando la imagen de una flor y muévanse luego por el espacio, hablando y haciendo muchas cosas diferentes, conservando la imagen de la flor. Si algo en el escenario se realiza sin una imaginación previa o simultánea, está yermo. Pero si alrededor de lo que estén haciendo, está el «aura» de la imaginación que han transitado, entonces ahí aparece el hechizo del arte.

Practiquen levantándose y situándose en un punto en el espacio, pero háganlo sólo en su imaginación. Luego intenten hacerlo en la realidad. Luego, vuelvan a imaginarlo con más fuerza, y háganlo de nuevo.

Ahora, trabajen con la imagen de un pañuelo rojo sobre la silla. Caminen por el espacio, estando todo el tiempo en contacto con el pañuelo. Si sienten la necesidad de detenerse y estudiar la imagen en su imaginación

con mayor cuidado y detenimiento, eso es justo lo que se necesita.

¿Existe una manera de estudiar el objeto objetivamente y subjetivamente?

Si están *pensando*, entonces no es del todo correcto, pero si están *imaginando*, y *mostrando* primero, entonces es más correcto. Pero no es posible diferenciar. A través de la repetición de los ejercicios se podrá diferenciar una cosa de la otra, así que cuanto más *muestran* mejor.

La memoria nos da la posibilidad de comprender hasta qué punto puede ser exacta nuestra imaginación, pero más adelante existe mayor libertad para crear y entonces la memoria no participará tanto en ello. Primero está la imaginación que hemos ejercitado por medio de la memoria, luego incorporaremos el hábito de ser exactos incluso al imaginar a un dragón al que nunca hemos visto. Si sé que en mi imaginación he de *vera* un dragón moviéndose, entonces tengo que ser capaz de verlo todo. El único objetivo es entrenar nuestra imaginación para que llegue a ser completamente concreta.

Entonces, ¿se debería utilizar la memoria?

No deberían utilizar la memoria, ésta ya participará en el ejercicio en la medida adecuada si ustedes *imaginan*. Cuanto más visualicen, más correcto es, y cuanto más calculen, más incorrecto.

Es necesario transitar por el proceso físico de imaginar mi cuerpo en movimiento, pero a mí me parece que esto introduce un paso más en mi proceso, al tener que imaginarme a mí mismo fuera de mí mismo. Para mí, esto complicó el problema.

Es muy necesario imaginar el cuerpo de uno. En el caso ideal, deberíamos experimentarnos de dos maneras, totalmente desde fuera y, al mismo tiempo, totalmente conscientes de todo lo que está pasando dentro. Tener control absoluto de uno mismo implica ambas cosas. Debo saber con exactitud qué apariencia tengo; es doloroso, pero tiene que ser así. Es entonces cuando puedo zambullirme en todo lo que desee. Más adelante mi instinto me dominará y me guiará para que todos mis defectos y todos mis atributos positivos sean utilizados correctamente.

Durante nuestro primer período de trabajo con Stanislavski, éste ponía mucho énfasis (durante el período inicial en la creación de su método) en que todo venía de dentro y en que debíamos olvidarnos de nuestra apariencia. No existía un equilibrio, teníamos mucha riqueza interior, pero nada salía hacia fuera porque no sabíamos qué apariencia teníamos. Luego se descubrió que se debían desarrollar ambas cosas; se aseguran de ser interiormente ricos y conocen su apariencia externa. Por lo tanto, durante un breve espacio de tiempo, puede que ciertos ejercicios les choquen, pero se les pasará.

Cuando intenté levantarme, me di cuenta de que tenía que apoyar

las manos para ayudarme, y no estaba nada satisfecho con la imagen que había desarrollado.

Esto es justo lo que hace que nuestra imaginación se entrene para ser cada vez más precisa.

¿No se supone que tenemos que tener un sentimiento de la imagen total?

Naturalmente.

¿Es útil para este ejercicio practicar mucho con el dibujo y la escultura?

Puede ser muy útil, pero desde otro punto de vista: con el objetivo de despertar en nosotros cierto fuego que tenemos reprimido por el tipo de vida que llevamos. No hacemos uso de nuestro fuego psicológico interior. Podemos elegir cualquier obra escultórica de Miguel Ángel, e imaginarlo, e intentar justificarlo en nuestra imaginación; entonces, nos daremos cuenta del fuego que tenía Miguel Ángel en su interior.

EJERCICIO

Imaginen la figura de un mendigo apoyado en un muro y observen sólo una cosa: la figura está en calma y tanto la cabeza como los ojos están agachados. Ahora, imaginen

que el mendigo les mira y les pide limosna con los ojos. Imagínenlo y luego, incorpórenlo. Es mucho más sutil e imaginativo porque nosotros ya no somos el mendigo. Comprobaremos que nuestros cuerpos no son lo suficientemente flexibles y que nuestra imaginación no es lo suficientemente activa. Después, debemos imaginar otra vez lo mismo y hacerlo de nuevo. De esta forma, entrenaremos nuestros cuerpos para que se vuelvan más flexibles.

CALIDADES DE MOVIMIENTO: MOLDEAR, FLOTAR, VOLAR E IRRADIAR

EJERCICIO

Haremos el siguiente ejercicio basándonos en cuatro calidades: *moldear*, *flotar*, *volar* e *irradiar*. Caminen con el centro en el pecho, usando las calidades. El centro en el pecho hace que nuestros cuerpos sean bellos desde dentro, nos da la sensación de tener un físico maravilloso. Tenemos un cuerpo fuerte. Estamos sanos y fuertes. Somos grandes y altos. Somos fuertes. Estamos activos. Estamos llenos de actividad y energía. Somos capaces de volar. Cierren los ojos e imaginen que están volando en la sala. Somos ligeros. Estamos sanos y fuertes. Nuestras manos y nuestros brazos son maravillosamente flexibles y libres. El centro en nuestro pecho nos hace fuertes, ligeros y libres.



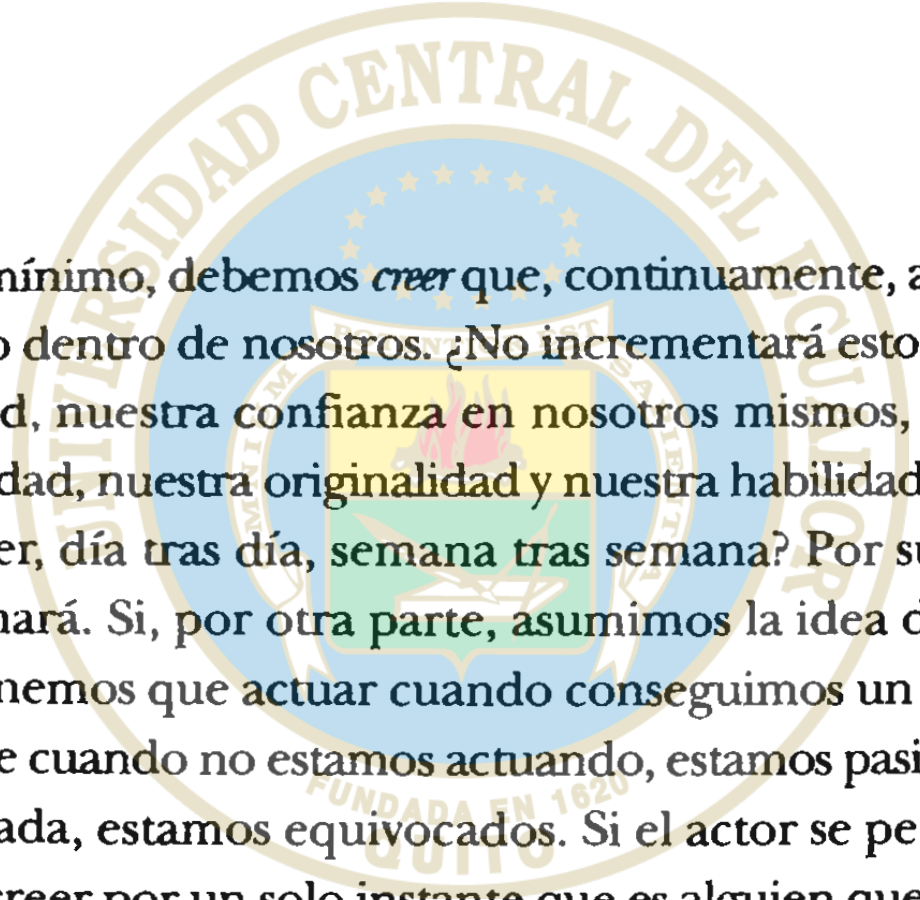
DECIMOCUARTA CLASE

Actuación continua

29 de diciembre de 1941







Como mínimo, debemos *creer* que, continuamente, algo está pasando dentro de nosotros. ¿No incrementará esto nuestra actividad, nuestra confianza en nosotros mismos, nuestra ingenuidad, nuestra originalidad y nuestra habilidad y deseo de crecer, día tras día, semana tras semana? Por supuesto que lo hará. Si, por otra parte, asumimos la idea de que a veces tenemos que actuar cuando conseguimos un trabajo, pero que cuando no estamos actuando, estamos pasivos y sin hacer nada, estamos equivocados. Si el actor se permite el lujo de creer por un solo instante que es alguien que está sin hacer nada, acaba aniquilando algo en su interior y hace que sus habilidades disminuyan aún más.

No debemos parar nunca. Siempre estamos en movimiento, y si *sabemos esto*, nuestra vida interior, nuestra energía y nuestra belleza como artistas crecerá, se hará ver, y utilizaremos nuestros medios de expresión mejor y con más fuerza que si funcionamos con la idea de que a veces somos

artistas en activo y otras no. Si asumen esta idea aparentemente simple y sin importancia, verán cuánto les aporta y les revela, y puede que les surjan cosas de dentro que no pueden obtener de otra manera sino cambiando su punto de vista e incorporando nuevos conceptos sobre ustedes mismos y su arte.

ACTUACIÓN CONTINUA

La actuación continua se puede conseguir a base de entrenamiento. ¿Recuerdan que cuando hicimos gestos con calidades llegó un momento en que, tras practicar los gestos y las calidades, continuamos actuando y nos dimos cuenta de que podríamos seguir indefinidamente? Ése es el deseo de nuestra naturaleza. Comencemos ahora con algunos ejercicios sencillos para llegar a diferentes cosas, verán sin embargo cómo llegamos a la misma idea, que es que estamos constantemente actuando y que no podemos hacer otra cosa, ya que si somos actores, somos actores.

IMPROVISACIÓN

Con esto estoy apuntando al proceso de *improvisación*. Una de las ideas equivocadas consiste en la impresión de que en escena debemos fijar las cosas. Nunca. El director y el autor nos pueden condicionar y precisar mucho, pero si conoce-

mos ciertas cosas, veremos que nada puede detener nuestra habilidad para improvisar ni privarnos de nuestra libertad como actores.

EJERCICIO

Hagan el siguiente gesto: coloquen el brazo izquierdo detrás de la espalda, y la otra mano sobre la barbilla. Ahora, observen qué surge psicológicamente de este gesto. Considérenlo como una actuación. Ahora, cuando hayan completado este gesto, hagan una pequeña pausa sin moverse, pero dejen que ocurran cosas dentro de su naturaleza de actor. Tras la pausa, dejen caer la mano y el brazo rápidamente, luego miren hacia arriba y dejen caer la cabeza. De esta manera, comienza una obra que no está escrita.

LA INDIVIDUALIDAD CREATIVA DEL ACTOR

Nuestra constante individualidad como intérpretes es tan rica y única que, si confiamos en nuestras capacidades creativas internas, no podemos imitar al director ni a nosotros mismos. El cliché es una imitación de mí mismo o de cosas olvidadas que vienen del pasado. Dense cuenta de que en este pequeño y sencillo ejercicio que acabamos de realizar, nuestras individualidades han tenido la oportunidad de vivir y expresarse.

Ahora añadamos un tercer elemento a nuestro sencillo ejercicio, que será el de cruzar los brazos bruscamente sobre el pecho y dar un paso hacia un lado.

EL ACTOR ES EL TEATRO

Podemos seguir indefinidamente, sin otra cosa que nuestra naturaleza de actores, que es la base de todo. Así pues, cuando hayan completado esta pequeña serie de gestos, continúen y observen qué les surge. Quien no esté de acuerdo con lo que estamos hablando y con lo que estamos explorando juntos, dirá que nada de esto tiene sentido, pero lo que están ustedes haciendo ahora realmente tiene más sentido que cualquier otra cosa. Es inteligente y acertado. Yo no sé qué obra es la que están interpretando, pero resulta atractivo verla por la sencilla razón de que les puedo seguir y, por tanto, estoy con ustedes, y veo cómo crece su psicología porque surge de la única y verdadera fuente: *el actor mismo*.

El director, el escenógrafo, etcétera, son todos accesorios, pero *el actor es el teatro*. Me refiero al actor que cree en su constante capacidad para actuar. Luego, la obra (incluso las obras de Shakespeare) es, para el auténtico actor de verdad, sólo un pretexto para expresarse a sí mismo. Nosotros no podemos expresar a Shakespeare, porque no sabemos cuál era su propósito; sólo nos podemos expresar a nosotros. Da igual quién sea el autor, siempre nos estamos expresando a nosotros. Si creemos que estamos expresan-

do a Bernard Shaw, por ejemplo, estamos equivocados. Nos estamos expresando a nosotros sobre el escenario. Siempre somos nosotros mismos, o no actuamos en absoluto y somos como marionetas. Si estamos llenos de clichés o de otras cosas molestas, entonces no hay teatro. Pero si somos actores de verdad, estamos actuándonos a nosotros mismos, desde nuestra juventud hasta nuestra edad madura.

Por lo tanto, es importante recordar que sea cual sea la obra, estamos actuándonos. Si asumimos esta idea, ésta será capaz de liberarnos, incluso subconscientemente. Si creemos en ella y nos acostumbramos a ella, y si se instala en las regiones subconscientes de nuestro ser, volverá en forma de liberación. He visto a muchos directores en otros países que no sabían qué hacer con los actores después de varias semanas de ensayo. El director grita a los actores que sean libres. ¿Cómo ser libres? Ser libres significa confiar en nuestra *capacidad para actuar constantemente*.

Naturalmente, en toda obra hay cosas que son «hitos», por así decirlo, y muy a menudo, no poseen nada que nos ayude a actuar en continuidad, de manera que, acobardados, saltamos de un hito a otro. Por ejemplo, imaginemos que en un momento dado estoy disparando a alguien y al momento siguiente estoy llorando. Si soy cobarde, no habrá nada entre esas dos cosas. Pero si realmente sabemos en nuestro subconsciente que estamos actuando continuamente, podremos desarrollar muchos matices entre el momento del disparo y el del llanto. *Cómo actuará el actor es nuestro misterio, nuestro talento, nuestra individualidad.*

PUENTES Y TRANSICIONES

Por lo tanto, a esto lo podemos llamar actuación continua y valiente, sin miedo alguno. Si como actores sabemos que estamos actuando continuamente, no podremos sentir nunca que no sabemos qué hacer a continuación, porque seremos capaces de desarrollar *puentes y transiciones* entre estos dos hitos. Puentes y transiciones entre dos momentos dados. Lo que de verdad estamos soñando es si estos puentes y transiciones son cortos o largos. *Cómo* empezamos a llorar, por ejemplo, y qué ocurre después. ¿Por qué todos anticipamos instintivamente el momento antes de entrar a escena, atentos a nuestro pie? Es el momento más hermoso. Instintivamente, queremos desarrollar esta habilidad para actuar constantemente, y con puentes y transiciones por todas partes.

Todos estos hitos no son tan importantes como parecen. Naturalmente, para un dramaturgo como Bernard Shaw sólo los hitos son importantes. Él cree que todo lo que ha escrito, en cuanto aparece en escena, se convierte en una serie de hitos, y así acaba con la obra. Como escritor es continuo, pero como director acaba con la obra.

EJERCICIO

El primer hito consistirá en que con un gesto potente y un golpe en el suelo con el pie digan «sí», luego dejen que su

vida interior haga el puente y la transición para continuar hasta el otro hito, que será cuando digan «no», con la calidad de amor y un poco avergonzados y con el gesto de su mano sobre el pecho.

INTERPRETAR UNA PSICOLOGÍA ARQUETÍPICA, NO SENTIMIENTOS PERSONALES

Por favor, no se «espíen» mientras hacen este ejercicio. Dejen que yo lo haga. Háganlo con valentía y confíen en lo que hay en su naturaleza de actor. En el momento en el que cojo cosas de la otra fuente y nuestro *mi enfado, mis sentimientos* sobre el escenario, lo estoy haciendo mal. Lo personal en escena debe ser eliminado de nuestro arte y la forma de acabar con ello consiste en confiar en la fuente de las cosas transformadas que ya hemos experimentado. Esto significa llegar a la fuente donde podemos actuar de forma continua, sin ninguna otra justificación. En la medida en que confiemos en esta capacidad para actuar con continuidad, estaremos liberados de nuestras malas calidades personales.

Mientras estemos intentando despertar esta capacidad para actuar continuamente, estaremos a salvo y seguros como actores, y acabaremos con aquellas cosas personales sobre la escena que tan ofensivas son siempre para el público y para el actor mismo. Por ejemplo, *actuar* la calidad de estar pensativo tiene mucha más fuerza que el proceso real

de pensar, que es tan personal. Si *actúo* que estoy ahí de pie pensativo, aunque no tenga nada en la cabeza, será mucho más artístico y más rico. Ahora, intenten actuarlo. Luego, intenten de verdad estar ahí y pensar.

Supongamos que estoy interpretando una escena con otro actor que me dice algo y yo estoy realmente pensando en lo que me dice. Estoy realmente pensando en ello, ¿no es cierto?

No. No es pensar de verdad.

Supongamos que lo dice de una forma distinta.

Eso es el «cómo» y usted es totalmente libre respecto a eso.

Entonces, ¿qué me va a impedir caer en obvios o sutiles clichés? Hablo de patrones de comportamiento, en lugar del impulso artístico.

Nada puede impedirlo. Depende del actor el hecho de estar o no lleno de clichés. Usted puede pensar de verdad en escena y aun así, puede seguir siendo en gran medida un cliché.

Como un ser individual y original, es probable que yo dé con alguna forma individual y original de pensar. Por lo tanto, es probable que sea más real y menos un cliché, ¿no es cierto?

En la región de nuestro subconsciente existen muchos más patrones de actuación de los que encontraremos si estamos pensando de verdad. Lo primero, cuando estamos pensando de verdad no tenemos tiempo para actuar. La acción de pensar de verdad lo absorberá todo y, en cierto sentido, nos convertiremos en personas de la calle, y esto no tiene nada que ver con el arte. No tiene nada que ver con estar en contacto con las profundidades de nuestro subconsciente. Si sentimos que podemos perdernos cuando pensamos de verdad en el escenario y que podemos sustituirlo por algo que parezca un cliché, únicamente significa que no confiamos en nuestro subconsciente, que puede interpretar para nosotros de mil maneras la acción de «pensar».

Por ejemplo, si están interpretando Otelo, y él está pensando, tienen que *actuarlo*, porque si no lo actúan, todos los papeles que lleguen a interpretar sólo serán como ustedes mismos. Pero, si a través de su imaginación, son capaces de encontrar el camino hacia su vida personal transformada, hacia su subconsciente, encontrarán muchas formas de actuar la acción de «pensar» y sabrán cómo piensa Otelo, cómo piensa Yago, cómo piensa Falstaff. Hay ilimitadas posibilidades de actuación y ustedes son libres de elegir.

Entonces, ¿qué me va a impedir, como Otelo, pensar en lugar de indicar algo sin ningún sentido? ¿Por qué estaría mal?

No está mal. El «sentido» al que nos referimos es el sentido de su «cómo» artístico. Matar a Desdémona es algo abstrac-

to, ya que en el momento en que quieran matar a Desdémona en escena, tendrán que averiguar (no a su manera informal de la vida diaria, sino artísticamente) lo que significa para ustedes, o para cualquiera, el hecho de matar. Naturalmente, es distinto. Por lo tanto, su forma de matar a Desdémona será realmente original únicamente si la descubren en su subconsciente, y el camino hacia su subconsciente se encuentra a través de todos los recursos de los que hemos hablado en nuestro trabajo. La simple concentración es ya un medio para encontrar una forma original de matar a Desdémona. La imaginación, el gesto psicológico; todas estas cosas son los mismos recursos.

Esto puede compararse con la justificación de Stanislavski ¿Qué hago cuando mi vida real, mi sentido de verdad, no está ahí? ¿Qué hago cuando no puedo encontrar la actuación continua? ¿Vuelvo a la justificación?

Si no son capaces de actuar en continuidad, existen dos caminos, en tanto no se entrenen lo suficiente para conseguir esta vida continua. Así que mi primera respuesta es que trabajen en la línea que les dará esta vida de actuación continua. Si ésta no está ahí, la pueden sustituir con lo que quieran, con cualquier recurso que conozcan.

Entonces, ¿si uno lo justifica todo, estará actuando en continuidad?

Según mi experiencia, los actores que parece que están pensando pero que no piensan en realidad (la acción de pensar que no está ocurriendo realmente, sino en la que cree el espectador), hacen el tipo de teatro que no me gusta. Por otra parte, hay otra forma de actuar en la que la acción de pensar ocurre en escena.

En el primer caso, si no les dio la impresión de que la persona estaba pensando, fue fallo del actor que no les pudo convencer de que estaba pensando. En el segundo caso, ni siquiera podía usted decir si el actor estaba actuando.

He examinado la técnica de los dos tipos de actores de los que estamos hablando. Como resultado, creo que el actor que me conmovió venía de la escuela en la que el actor realmente intentaba pensar en escena, mientras que el otro representaba el grado más alto de simulación.

Yo hablo de una tercera cosa. No de lo real y obvio, tampoco de la simulación, sino de una tercera cosa que es la *representación* de lo verdadero; ni pensar de verdad ni fingir estar pensando de verdad. Existe otra región en la que nos podemos adentrar, donde podemos obtener representaciones que nos instruyan con mucha más fuerza que si pensamos en escena, lo que, en realidad, es imposible. Es cuestión de una tercera dimensión.

Cuando veo a una persona que está indicando lo que piensa, en realidad no pasa nada.

Por ejemplo, alguien les pregunta algo en escena, y ustedes tienen que pensar antes de contestar. No pueden tener la *psicología* de una persona que piensa cuando, en realidad, están pensando en algo concreto. Porque se pierde tiempo cuando piensan de verdad y no es arte. La psicología de una persona que piensa es algo totalmente diferente de una persona de verdad que piensa algo concreto. La persona que piensa algo concreto me parece que lo está haciendo mal, porque inmediatamente se sitúa fuera del campo del arte.

Ustedes son artistas y ya han experimentado esta acción de pensar, y tienen almacenada la psicología de pensar, en lugar de ponerse a ensayar cómo pensar en cada ensayo. Yo dudo mucho que estén realmente pensando en escena, incluso durante el primer ensayo. Puede que tengan la impresión de que lo están haciendo, pero no es así. El pensamiento de verdad no permite que haya otra cosa al mismo tiempo. Incluso si están pensando «voy a comprar un cigarrillo», si están realmente pensando en ello, no les queda más espacio en su conciencia para pensar en otra cosa.

El proceso de pensamiento es algo que absorbe por completo al ser humano y si no es así, no es otra cosa sino dar bandazos. Es soñar en general. Pero en cuanto se pongan a pensar en la idea central de Schopenhauer, serán incapaces de hacer otra cosa al mismo tiempo. Por lo tanto, si de lo que están hablando es de pensar de verdad, verán que no se puede hacer a menos que se olviden de que están en escena. El proceso del pensamiento excluye todo lo demás.

Por ejemplo, pueden enfadarse y observarse a sí mismos, pero en el momento en que intenten ver cómo piensan, dejarán de pensar y pensarán en ustedes. Es el único proceso que no se puede espiar mientras se lleva a cabo. Así, ustedes tienen mitad la psicología de una persona que piensa y mitad pensamientos. Pero yo les sugiero que descarten todo esto y que tengan sólo y exclusivamente la psicología de la persona que piensa. Naturalmente, tendrán algunos pensamientos y deseos al mismo tiempo, pero vendrán de la otra región. La simulación no es vida auténtica, sino que es algo un poco más débil. *El arte es vida aumentada*, por lo tanto, es totalmente lo contrario. Cuando simulamos algo, somos más débiles que aquello que simulamos, pero si actuamos, somos más fuertes que lo que estamos interpretando. Para simular uno puede estar paralizado, pero no se puede actuar estando paralizado interiormente. Tienen que tener una vida propia, más otra, más diez vidas tan fuertes como la suya.

Esto es algo que me preocupó cuando Peter Frye dijo que no podía proyectar el pensamiento. Si se concentraba en el pensamiento, realmente no podía actuar.

¿Es esto cierto también para el campo de los sentimientos? Cuando usted planteó el ejercicio, yo intenté hacerlo de manera sencilla, tal como usted había sugerido, pero esto no me satisfizo mucho. La segunda vez, le añadí cosas que lo hicieron más interesante.

Si lo hace diez veces, creará toda una historia, y eso es lo que necesitamos. Si viene por sí solo al hacerlo, entonces tiene el derecho de aceptarlo.

No vino al hacerlo. Yo mismo sugerí ciertas cosas.

Todo lo que nace de usted está bien.

Pero en relación con lo que dijimos sobre pensar, yo estoy cayendo de nuevo en cosas de la «calle». Debería ser capaz de hacerlo sin ninguno de los pensamientos o sentimientos que he previsto.

¿Puedo preguntarle si tiene un bebé imaginario? ¿No? Entonces está bien. Se trataba de un bebé imaginario. Por ejemplo, si el escritor o el autor no aceptara todas estas sugerencias, no podría nunca escribir nada. Pero no debe ser *personal*; un bebé imaginario está bien.

Permítanme decirles una herejía más. Por ejemplo, todo lo que estamos haciendo en escena, tanto si estamos interpretando la acción de pensar o de querer, o estamos haciendo cosas, todo son sentimientos de principio a fin, porque todo el arte se basa en el campo de los sentimientos y para nada en el campo de los pensamientos y, en realidad, tampoco en el de la voluntad, en el verdadero sentido de la palabra. Un filósofo dijo: «¿Dónde está la voluntad cuando estamos haciendo algo? Es un gran espejismo». Por ejemplo, yo quiero coger la silla. Creo que lo que estoy expresando es mi voluntad, pero no tiene nada que ver con

ella. La voluntad está tan oculta que lo único que tenemos consiste en una serie de imágenes de mover la silla. En escena, y en la vida diaria, funcionamos sin tener conciencia de la voluntad. Debemos tener el sentimiento unido a la acción de pensar, la psicología de pensar. *Los sentimientos son el campo del arte.* Estos sentimientos deben ser absolutamente concretos, pero sin nada personal.

Si uno intenta mantener todo en ese plano, ¿no son éstos los mismos términos que está usted aplicando al proceso de pensamiento? ¿Están estas dos cosas relacionadas con el arquetipo?

EL ARQUETIPO

Son muy similares, puesto que en nuestra región subconsciente los arquetipos hierven en esta caldera. Muy a menudo, me han preguntado cómo evitar esta vida cotidiana. Por ejemplo, tengo que interpretar a un hombre muy anciano y veo a alguien en la calle que tiene cosas muy interesantes que quiero imitar. ¿Será ésta la aproximación de la «calle»? Claro que no. Debo incorporar los atributos de un anciano y la postura y todo, pero la cuestión es: ¿dónde empiezo? Si están vacíos y no tienen imaginación y están esperando a que aparezca alguien a quien imitar, está mal. Pero en cuanto tengan ese algo mágico del subconsciente, tendrán ojos distintos y podrán observar a ese anciano y no será algo de la «calle». Esos atributos de anciano no serán una simulación,

serán incorporados y transformados por medio de su subconsciente en algo que podamos utilizar. Se usarán como obra de arte. No será fotográfico. Será una recreación. Podemos usarlo todo, pero ¿cuál es en realidad el lema? Si se trata de un trabajo subconsciente, está bien, pero si es sólo una pequeña cosa personal, está mal. Debemos tener la psicología de un artista, no de un burgués.

RITMO

¿Qué papel desempeña el ritmo en todo esto? Si estoy actuando, debo moverme de una forma determinada, pero si intento pensar de verdad, actúo fuera de este ritmo.

Por supuesto, el ritmo es el culmen de todo, pero tenemos que estar completamente seguros de que podemos dejar nuestros asuntos personales a un lado. Sólo entonces podemos estar seguros de interpretar cosas rítmicas, porque ésta es la forma más óptima de recibir y expresar cosas. Pero cuando piensan, no pueden sentir el ritmo.

Quizá exista una confusión respecto a los términos. Cuando hacía el ejercicio, pensaba en general, pensaba en pensar. ¿Qué aspecto tengo cuando pienso? Pero, más adelante, intenté pensar de verdad y era muy difícil actuar, porque no tenía tiempo para pensar en lo que estaba haciendo, y eso no es actuar. Quizá lo que usted quiere que hagamos no es que no pensemos, sino que pensemos con todo lo que tenemos.

Exactamente. Podemos decir que el proceso de pensar consiste en dos cosas. Una es el pensamiento en sí mismo, el contenido, y la otra es la psicología de la persona que piensa. En escena, debemos tener la psicología de una persona que piensa, pero no necesitamos pensamientos de verdad. Si ustedes se analizan en escena mientras piensan, estoy seguro de que verán que no tienen pensamientos, en el sentido de que éstos les absorban por completo. Están en un estado de reflexión, que está bien. Por ejemplo, en una ocasión, le di a un actor el personaje de un filósofo. No podía sacar nada de él, porque el actor no sabía cuál era la psicología de pensar. Era incapaz de pensar en la vida diaria. Era un caso muy extraño. Naturalmente, tenemos que saber pensar, sabremos entonces cómo *interpretar* la acción de pensar, sin realmente pensar.

En escena, muy a menudo, nos posicionamos de tal manera que cuando un compañero nos hace una pregunta, damos una respuesta muy profunda. Si realmente tuviéramos que pensar todo el problema, no tendríamos tiempo para pensar la respuesta. Por lo tanto, la ilusión está ahí y debe estarlo. Me he dado cuenta que cuando estoy realmente pensando, alguien podría preguntarme por qué estoy tan ocioso. Pero cuando realmente estoy disperso y sin hacer nada, creen que estoy pensando. Por lo tanto, la *representación* de pensar da una impresión más clara que pensar de verdad.

Me da la sensación de que si tengo una escena con alguien donde hay sentimiento y emoción (digamos que tengo que decidir algo),

me doy cuenta de que escucho al hablar o al moverme, dentro de mí surgen cuestiones emocionales, como un diálogo interno. Yo definiría estas cosas como pensamientos o pensamientos-sentimientos. Las preguntas están en gran medida en la obra y de forma muy específica.

Entonces no hay contradicción. Está usted actuando interiormente con sentimientos y con todo. Quizá haya cometido un error al hablar de pensar, que es realmente algo filosófico. El auténtico pensamiento, que es el que lleva a determinadas cosas, es un proceso muy penoso. Sin embargo, interpretar a una persona que piensa resulta placentero. Lo que quiero resaltar es que ciertamente podemos representarlo todo, la cuestión es sólo a partir de dónde lo hacemos. Si únicamente pensamos en general, representaremos el peor de los clichés, pero si saben en qué se fundamenta, incluso un cliché puede revivirse y hacerse verdad.

Lecciones para el actor profesional es la fiel transcripción de una serie de clases que Michael Chejov impartió a un grupo de actores profesionales en Nueva York en 1941. El texto nos brinda la posibilidad de ser testigos directos de las lecciones de uno de los grandes transformadores de la interpretación del siglo XX. Su pulsión vital nos adentra en la técnica que Chejov elaboró a partir de sus conocimientos adquiridos en el Teatro del Arte de Moscú y, lo más importante, a partir de su propia experiencia como actor. Esta experiencia, junto a su agudo sentido de la observación, le llevaría a la búsqueda de una metodología de la creación actoral más efectiva basada en el rechazo del excesivo psicologismo que se apoya en la creación de imágenes interiores y en la actividad física para generar emociones.

El acercamiento al texto dramático, la fusión entre imaginación y cuerpo para crear un vehículo expresivo más poderoso, la voz, e incluso la visión de un teatro para el futuro son algunos de los aspectos que Chejov aborda, con esclarecedora sencillez, en el transcurso de sus clases. Además, la descripción de los ejercicios, así como las preguntas y dudas que éstos suscitaban entre los asistentes, incluidas en *Lecciones para un actor profesional*, ilustran la aplicación de una técnica poco conocida en nuestro país. Estamos ante una aproximación pedagógica de incalculable valor para todo actor que desee adentrarse en su propia naturaleza creativa y esencia artística.

